

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	I
REMERCIEMENTS.....	III
TABLE DES MATIÈRES .....	IV
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE	
LE MODÈLE SÉMIOTIQUE .....	19
CHAPITRE I	
L'AXE IDENTITAIRE .....	20
1.1 Le rapport de places selon Flahault .....	22
1.1.1 Système discursif et rapport de places.....	23
1.1.2 L'insigne et la notion de pertinence .....	26
1.1.3 La notion du tiers et la reconnaissance .....	28
1.1.4 Les quatre registres de détermination des rapports de places .....	29
1.1.5 Le sentiment d'exister et la parole échangée .....	32
1.1.6 Le fonctionnement des rapports de places.....	34
1.2 La notion de face .....	47
1.2.1 « Perdre la face ou faire bonne figure » selon Goffman.....	47
1.2.2 Le ménagement des faces par la figuration.....	54
1.2.3 L'embarras .....	58
1.3 La politesse et les interactions verbales.....	63
1.3.1 La politesse et les faces : le modèle de Brown et Levinson.....	64
1.3.2 La politesse et les menaces dans les échanges de paroles .....	66
1.3.3 Le fonctionnement de la politesse linguistique .....	71
1.4 Conclusion de l'axe identitaire.....	79

CHAPITRE II	
L'AXE CONVENTIONNEL.....	80
2.1 Le principe de coopération et les maximes conversationnelles de Grice.....	87
2.1.1 Transgression et exploitation du principe de coopération.....	91
2.1.2 Implication conventionnelle et implication conversationnelle.....	96
2.2 Le principe de pertinence de Sperber et Wilson.....	98
2.2.1 Intention, inférence et hypothèse.....	99
2.2.2 La notion de rendement : une question d'effort et d'effet.....	105
2.3 Les travaux d'Austin et de Searle.....	108
2.3.1 Énoncés performatifs et actes illocutoires : réagir face à l'implicite.....	109
2.3.2 Les actes de langage indirects.....	116
2.3.3 Enjeux et risques du langage en actes : une affaire de capacités.....	118
2.3.4 Valeur illocutoire et marqueur de force.....	121
2.3.5 Étude de cas : la promesse.....	125
2.4 Conclusion de l'axe conventionnel.....	130
CHAPITRE III	
L'AXE ÉPISTÉMIQUE.....	131
3.1 L'arrière-plan et l'intentionnalité selon Searle.....	134
3.1.1 La notion de réalité sociale.....	141
3.1.2 Le langage et les faits institutionnels et sociaux.....	146
3.1.3 Les règles et la causalité d'arrière-plan.....	150
3.2 La présupposition selon Ducrot.....	159
3.2.1 La valeur implicite de la présupposition.....	160
3.2.2 La présupposition comme condition de possibilité du discours.....	162
3.3 Multiples voix, multiples points de vue : le plurilinguisme selon Bakhtine.....	170
3.3.1 Plurilinguisme et diversité sociale des langages.....	171
3.3.2 Stylistique : stratification, diversité et intention.....	177
3.4 Conclusion de l'axe épistémique.....	182

DEUXIÈME PARTIE	
ANALYSE DE CORPUS .....	183
CHAPITRE IV	
DU MODÈLE À L'ANALYSE : L'IMPLICITE DIALOGAL ET LE FILMIQUE.....	184
4.1 Posture interprétative du schème basé sur l'analyse de la forme filmique .....	188
4.1.1 Première opération : saisir l'organisation narrative du film.....	190
4.1.2 Deuxième opération : analyser les composantes stylistiques .....	206
4.1.3 Troisième opération : dégager la pratique dialogale du film à partir du modèle sémiotique et de la forme filmique .....	215
4.2 Posture interprétative du schème opératoire basé sur l'étude des personnages et de la situation de parole.....	218
4.2.1 Opérations pour l'étude des personnages et de la situation de parole .....	220
4.3 Conclusion .....	231
CHAPITRE V	
DISCOURS AMOUREUX ET CRISE EXISTENTIELLE : ÉTUDE DE LA PAROLE PARTAGÉE DANS LE FILM <i>QUÉBEC-MONTRÉAL</i> .....	232
5.1 Possibilités et risques de l'usage de l'implicite pour exister .....	235
5.2 Couples au bord de la crise de nerfs.....	248
5.3 Conclusion .....	257
CHAPITRE VI	
ILS SE PARLENT, MAIS NE DIALOGUENT PAS : ÉTUDE DE LA DYNAMIQUE DISCURSIVE DU FILM <i>J'AI TUÉ MA MÈRE</i> .....	259
6.1 La frontière réinventée entre l'implicite et l'explicite dialogal .....	262
6.2 Une question de comportements discursifs .....	273
6.3 La (re)définition singulière de certains principes conversationnels .....	283
6.4 Conclusion .....	286

CHAPITRE VII	
LA FORCE DE L'AVEU COMME INTRIGUE CINÉMATOGRAPHIQUE.....	288
7.1 <i>Vibrer au rythme</i> du film et de la parole.....	291
7.2 L'aveu et la tension narrative au cinéma .....	295
7.3 Conclusion.....	325
CONCLUSION .....	327
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE .....	333
Corpus filmique .....	333
Références théoriques et critiques .....	335

## **INTRODUCTION**

## INTRODUCTION

On dit des dialogues au cinéma qu'ils « prennent parfois des allures surréalistes réjouissantes<sup>1</sup> », qu'ils sont « très fins, à la fois vrais et drôles<sup>2</sup> » ou encore « encombrants et peu sentis<sup>3</sup> ». On dit aussi que le dialogue filmique doit répondre à des fonctions narratives et dramatiques comme « exprimer la pensée du personnage ; [...] révéler les caractéristiques sociales et individuelles du personnage ; [...] faire avancer l'intrigue ; [...] établir d'une manière consistante le ton du film<sup>4</sup> ». Ainsi, la composante dialogale est la plupart du temps considérée comme un élément subordonné au récit ou comme un aspect du film pourvu d'une capacité à créer un effet chez le spectateur. Sans être en désaccord avec ces affirmations, il nous semble qu'il y a plus à dire à propos d'un élément si important et souvent négligé au profit d'un intérêt marqué pour les autres composantes du film. L'idée selon laquelle l'image est « le signe filmique par excellence<sup>5</sup> » est reconnue depuis fort longtemps et acceptée par la plupart des théoriciens du cinéma. Or, cette suprématie de l'image semble avoir éclipsé tout intérêt à étudier en profondeur les enjeux propres aux manifestations dialogales à l'écran. La parole échangée au cinéma a, selon nous, des spécificités jusqu'ici trop peu sondées. Pour arriver à en saisir toutes les significations, nous estimons essentiel de la

---

1. Critique par Carlo Mandolini du film *Un crabe dans la tête* (2001) d'André Turpin (« *Un crabe dans la tête : le grand bluff* », *Séquences*, n° 216, 2001, p. 33).

2. Critique par Pierre Barrette du film *L'Audition* (2005) de Luc Picard (« Points de vue », *24 images*, n° 123, 2005, p. 67).

3. Critique par Charles-Stéphane Roy du film *Familia* (2005) de Louise Archambault (« Vues d'ensemble, *Familia* », *Séquences*, n° 240, 2005, p. 56).

4. Dominique Parent-Altier, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, 1997, p. 75. À propos des fonctions narratives et dramatiques citées, Parent-Altier fait même remarquer que les scénaristes devraient « se demander si le dialogue assume au moins deux de ces fonctions ; si ce n'est pas le cas, le dialogue devra être réécrit » (*ibid.*).

5. Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 2000, p. 62.

considérer comme un signe ayant autant de valeur<sup>6</sup> que les autres avec lesquels elle forme le tissu sémiotique des œuvres de fiction cinématographiques. De là notre recherche sur les configurations et significations du dialogue au cinéma.

Notre démarche aura pour but de développer un modèle exploratoire afin de décrire le dialogue au cinéma. Ainsi, nous serons en mesure de repérer les enjeux de la conversation propres à chacune des œuvres filmiques par l'élaboration d'outils d'analyse et de compréhension de la pratique dialogale au cinéma. De ce fait, ce projet doctoral vise deux objectifs généraux, soit le développement d'un modèle exploratoire de description et d'analyse du dialogue au cinéma et la mise en évidence de véritables *pensées* de la conversation dans un certain nombre d'œuvres. Il sera ainsi possible d'envisager le dialogue comme une composante du film qui peut également valoir pour elle-même, et non uniquement comme un objet subordonné au récit et aux autres éléments cinématographiques. En conséquence, les échanges verbaux seront considérés comme l'un des lieux où se signalent la spécificité et l'intérêt d'une œuvre de fiction cinématographique.

La question principale de notre recherche est *comment décrire et interpréter le dialogue au cinéma* ? La ligne directrice de notre projet pourrait se résumer ainsi : *à quoi doit-on faire attention pour décrire le dialogue au cinéma, quelles sont ses spécificités et que pouvons-nous en tirer ? Quels sont, dans le film, les lieux, les formes et les effets de signification des échanges verbaux ?* Ce genre de problématique a été appliqué aux œuvres littéraires<sup>7</sup> et théâtrales<sup>8</sup>, mais la question semble avoir été négligée dans la théorie cinématographique. Les études sur la parole dans la fiction romanesque et théâtrale nous permettent de voir différentes approches méthodologiques pour

---

6. À ce sujet et contrairement à notre position, Parent-Altier soutient que « le scénariste doit se souvenir à tout moment que le cinéma est un médium visuel et que toutes les informations nécessaires à la compréhension de l'œuvre doivent, si possible, être transmises visuellement » (*op.cit.*, 1997, p. 75-76).

7. Parmi les nombreux ouvrages dédiés à l'étude du dialogue romanesque, nommons ceux de Gillian Lane-Mercier (*La parole romanesque*, Klincksieck / Presses de l'Université d'Ottawa, 1989), de Francis Berthelot (*Parole et dialogue dans le roman*, Armand Colin, 2005) et de Sylvie Durrer (*Le dialogue romanesque. Style et structure*, Droz, 1994).

8. L'ouvrage d'Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre* (Belin, 1996), est sans doute le plus complet sur le sujet. Par une approche essentiellement pragmatique, l'auteure décrit les genres du dialogue de théâtre et les formes de l'échange puis questionne leur représentation.

l'étude du dialogue fictionnel. Précisons que les caractéristiques des dialogues romanesques et théâtraux et leurs ressemblances avec leur homologue filmique ne seront pas le cœur de notre projet, mais bien un arrière-plan conceptuel qui permettra de nommer les spécificités de notre objet d'étude.

Le principal enjeu de notre projet doctoral est l'élaboration d'un modèle exploratoire du dialogue au cinéma et sa mise en application sur un certain nombre d'oeuvres. Nous ne chercherons aucunement à élaborer une grille d'analyse qui contraindrait à aborder les objets filmiques dans une perspective déductive. La spécificité des objets à décrire a pour nous plus d'importance que les contingences strictes d'un modèle. Nous tenterons d'identifier un certain nombre de dimensions et de questionnements pertinents, permettant à la fois la compréhension des modalités et des enjeux de la parole filmique et l'identification des *philosophies* ou *pensées* de la parole que les films actualisent. Nous souhaitons montrer que la pratique dialogale au cinéma peut s'observer selon trois dimensions élaborées à partir, notamment, de travaux en pragmatique, en philosophie du langage et en linguistique. Il s'agit des dimensions identitaire, conventionnelle et épistémique<sup>9</sup> que nous allons développer dans la première partie de la thèse. Nous verrons – dans les chapitres I, II et III – que le dialogue est un lieu de construction et de négociation de l'identité des interlocuteurs, que la manière d'enchaîner les répliques peut exprimer une façon de voir le monde et qu'un échange de paroles peut être vu comme la rencontre de savoirs communs (potentiellement distincts) qui, dans certains cas, permet la mise sur pied d'un univers de discours nouveau. Le modèle proposera diverses manières de penser le dialogue par le biais de concepts variés.

La dimension identitaire sera élaborée à partir des travaux de Flahault sur les rapports de places qui s'installent dans l'interaction et sur lesquels se fonde l'identité des sujets parlants. De plus, le concept de *face* de Goffman montrera qu'échanger demande certaines manœuvres aux interlocuteurs pour ne pas mettre leur identité en péril. Nous verrons aussi que le recours à la politesse linguistique, tel que l'ont étudié

---

9. Nous tenons à mentionner que notre réflexion sur la sémiotique du dialogue puise une partie de son inspiration dans les recherches de Nicolas Xanthos, professeur au département de lettres de l'UQAC et directeur de ce projet de thèse.

Brown et Levinson et Kerbrat-Orecchioni, peut être un bon recours pour quiconque tente de préserver les identités en jeu dans l'interaction. La dimension conventionnelle sera un lieu d'observation de la progression du dialogue et de l'enchaînement des répliques. La coopération conversationnelle étudiée par Grice, le principe de pertinence de Sperber et Wilson, les travaux d'Austin sur l'illocutoire et ceux de Searle sur les actes de langage permettront d'envisager le dialogue filmique comme une pratique qui est structurée par des conventions. Enfin, la dimension épistémique permettra de voir le dialogue comme un élément qui participe à la construction de la réalité. Les recherches de Searle sur l'arrière-plan, de Ducrot sur les présupposés et de Bakhtine sur le plurilinguisme permettront de voir les interactions verbales comme la rencontre de multiples points de vue.

Par cette approche, il sera possible d'aller au-delà des théories linguistiques, conversationnelles et communicationnelles et de constituer des moyens d'accéder à la signification du dialogue au cinéma. Nous tenterons de rassembler des moyens pour attribuer du sens aux pratiques dialogales et voir en quoi elles peuvent, entre autres, devenir des formes d'activités sociales. Le dialogue sera vu comme un signe qui renvoie à une réalité et notre objectif est justement de scruter les liens qui peuvent s'établir entre les paroles et la réalité qu'elles décrivent. De plus, puisqu'il s'agit d'observer les conventions qui régissent la conversation et sa représentation filmique, d'autres regards seront mis à profit : institutionnel, social, géographique, psychologique, relationnel, culturel, etc.

L'une des idées qui sera soutenue tout au long de la thèse est que, lorsque les personnages parlent au cinéma, il se passe bien d'autres choses qu'une simple succession de répliques. Nous irons dans le même sens que Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui a étudié en profondeur la question de l'implicite dans les interactions verbales, lorsqu'elle écrit « [q]ue les contenus implicites (ces choses dites à mots *couverts*, ces *arrière-pensées sous-entendues entre les lignes*) pèsent *lourd* dans les énoncés, et qu'ils jouent un rôle crucial dans le fonctionnement de la machine interactionnelle, c'est certain<sup>10</sup> ». Ainsi, les enjeux liés à l'implicite dialogal seront observés de

---

10. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 6.

près puisque les interactions verbales au cinéma se déploient, la plupart du temps, dans le registre indirect : l'implicite est fortement présent dans les dialogues et c'est pour en comprendre les tenants et les aboutissants que nous mettons au point le modèle sémiotique. Pour différencier les domaines de l'explicite et de l'implicite, le philosophe H. P. Grice soutient que le locuteur qui fait l'usage de l'explicite parle *pour dire quelque chose* alors que celui qui fait l'usage de l'implicite parle *pour amener l'autre à penser quelque chose*<sup>11</sup>. Cette distinction, qui implique à la fois le locuteur et le destinataire, nous invite également à aller chercher des acquis du domaine de la pragmatique, puisque cette dernière « a pour tâche de décrire, à l'aide de principes non linguistiques, les processus d'inférence nécessaires pour accéder au sens communiqué par l'énoncé<sup>12</sup> ». La pragmatique et les études sur l'implicite sont pour nous des perspectives sur des faits de langage et permettent l'accès aux significations du dialogue.

Notre projet est évidemment motivé par une intention de positionner notre objet d'étude, le dialogue, dans le domaine qui nous intéresse, le cinéma. Pour nommer les spécificités de la parole échangée, l'approche sémiotique du dialogue au cinéma doit inévitablement se faire en regard du système au sein duquel il prend place, système filmique qui relève du son et de l'image. Nous nous demanderons ainsi comment il est possible d'identifier, dans le tissu filmique, des indices qui dévoilent ce qui n'est pas clairement dit dans les énoncés verbaux. Nous tenterons, au chapitre IV, de répondre à cette question en nous demandant à quoi accorder de l'importance pour l'interprétation de l'implicite dialogal par l'élaboration de deux schèmes opératoires, appliqués sur des œuvres filmiques, qui permettront le passage du modèle à l'analyse. Le modèle sémiotique montrera l'importance d'évaluer la parole dans son contexte interpersonnel et social : c'est par ailleurs l'un des aspects qui traversent l'ensemble des théories réunies pour former les trois dimensions du modèle exploratoire. Au cinéma, ce contexte<sup>13</sup> se

---

11. Nous traduisons librement le questionnement de Grice par lequel il tente de cerner la différence entre « "getting someone to think" and "telling" » dans l'article « Meaning », *The Philosophical Review*, vol. 66, n° 3, 1957, p. 380.

12. Jacques Moeschler et Anne Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, p. 22.

13. Nous allons préciser notre conception du contexte d'énonciation au fil de notre étude pour situer notre objet dans le domaine filmique. Les notions de *site*, de *but* et de *participants* mises au point par Catherine Kerbrat-Orecchioni (*La conversation*, Seuil, 1996) seront notre point de départ, puisqu'elles constituent des repères décisifs dans l'interprétation du dialogue.

trouve à être exprimé à la fois par le verbal et par les autres matières de l'expression filmique, qui sont des systèmes de signes opérant conjointement, et nous estimons essentiel d'y réfléchir dans un chapitre qui permettra d'assurer le passage du modèle à l'analyse.

Les chapitres V, VI et VII seront le lieu d'une mise en application du modèle sur certains films. Il sera alors possible de repérer, dans chacune des œuvres étudiées, de véritables *pensées* de la parole échangée. Ces pensées sont pour nous des pratiques, des mises en scène, des organisations particulières de la parole que chaque film met de l'avant. Notre intention dans cette partie est de constituer un corpus pour mettre en application notre modèle, mais également pour montrer qu'il est possible d'*entrer* dans un film par le biais de la composante dialogale. Les analyses filmiques sont la plupart du temps faites à partir du récit ou de la réalisation et nous croyons pouvoir offrir une nouvelle façon d'aborder les œuvres cinématographiques.

Le corpus filmique servant d'appui à nos hypothèses sera composé de longs métrages de langue française, produits au Québec entre 1999 et 2009. Cette période nous semble tout à fait intéressante puisque le cinéma québécois a vu émerger de nombreux cinéastes<sup>14</sup> qui ont innové par leurs préoccupations formelles et les récits mis en scène. En ciblant une période restreinte, nous pourrions sonder la pertinence de notre modèle, par l'observation des pratiques dialogales dans le cinéma contemporain québécois : nous serons ainsi en mesure d'ajouter une dimension culturelle à notre étude. Notons toutefois qu'il s'agit moins de définir un état présent du dialogue dans le cinéma québécois contemporain que de mettre notre modèle à l'épreuve à travers un certain nombre d'œuvres. Certains dialogues seront étudiés partiellement lors de la première partie, où nous choisirons des extraits particulièrement éclairants pour expliciter les notions théoriques qui constituent le modèle de saisie. La deuxième partie de la thèse se

---

14. Au début des années 2000, des cinéastes comme Denis Villeneuve, Manon Briand et André Turpin ont marqué un point de rupture en proposant des films où des préoccupations esthétiques étaient très marquées. Au milieu et à la fin des années 2000, des cinéastes comme Louis Bélanger, Denis Chouinard et Stéphane Lafleur ont proposé un retour vers un cinéma de type social, mettant à l'arrière-plan les manifestations stylistiques pour privilégier le récit et le personnage. Toutefois, des cinéastes de la génération précédente comme Denys Arcand et Bernard Émond poursuivent leur œuvre avec des films marqués de préoccupations sociales et morales bien déterminées, sans se soucier des courants formels. Tous ces cinéastes ont marqué le cinéma québécois des années 2000 et la diversité de leur cinématographie ne peut qu'enrichir notre parcours exploratoire.

concentrera plus en profondeur sur les pratiques dialogales mises en scène dans les films du corpus. Précisons que nous avons volontairement écarté les films qui sont des adaptations d'œuvres littéraires ou théâtrales. Ce choix<sup>15</sup> est motivé par une intention d'explorer des univers fictionnels créés spécifiquement pour le cinéma.

Les dialogues seront étudiés à partir des films et non à partir des scénarios écrits. Ce choix s'est imposé pour deux raisons : a) la rareté des scénarios publiés nous prive d'un grand nombre de films intéressants, b) nous estimons essentiel d'étudier le dialogue en tant que matière verbale, mise en scène dans un contexte filmique. Nous allons donc retranscrire les dialogues<sup>16</sup> (et les actions) librement pour recréer le plus fidèlement possible le langage, l'intonation et le débit. Le scénario dans sa forme écrite a ceci de particulier d'être un objet *en devenir* qui passera d'une forme scripturale à une forme cinématographique lors de la réalisation. Or, sans nier la nécessité et la valeur des dialogues écrits, nous préférons ne pas les aborder dans leur forme scripturale, mais plutôt en tant que signe qui opère simultanément avec d'autres signes dans le tissu filmique.

Les études cinématographiques s'intéressent depuis longtemps aux aspects visuels et sonores du film. Certains travaux menés dans une perspective sémiotique présentent un raisonnement qui semble correspondre à notre approche du dialogue. Par exemple, dès 1960, Roland Barthes signe deux articles de la *Revue Internationale de Filmologie* où les problématiques de la signification<sup>17</sup> au cinéma sont clairement exposées, dans une perspective d'analyse structurale du film : « tout, dans le film, signifie-t-il, ou bien au contraire, les éléments signifiants sont-ils discontinus ? Quelle est la

---

15. Notre choix d'écarter les adaptations cinématographiques ne veut surtout pas signifier un désintérêt envers ces œuvres ni sous-entendre que le modèle sémiotique n'est pas applicable à ce type de films.

16. Nous tenons à spécifier que, dans la retranscription des répliques, la syntaxe et la ponctuation des dialogues peuvent sembler déficientes alors que nous nous sommes permis quelques imperfections pour rendre, à l'écrit, l'essence de la parole verbale.

17. François Jost fait un constat intéressant et soulève une question à laquelle nous tenterons de répondre dans la deuxième partie de la thèse : « le paradoxe de la sémiologie du cinéma, c'est qu'ayant pour corpus le cinéma parlant elle s'est principalement préoccupée, jusqu'à présent, de l'image. Il y a là, bien sûr, l'expression d'un choix prioritaire, puisqu'on peut faire du cinéma sans parole, mais pas sans image. Toutefois, une telle attitude considère implicitement que la parole ne fait qu'*ajouter* des informations au visuel. [...] Dialogues et signifiés visuels vont-ils toujours dans le même sens ? Peut-on étudier les uns sans étudier les autres ? » (« Le film, récit ou récits ? » in *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle : Cinéma et littérature*, n° 9, Klincksieck, 1978, p. 78-79).

nature du rapport qui unit les signifiants filmiques à leurs signifiés ?<sup>18</sup> ». Notre démarche est précisément motivée par ce type de questionnement.

En tentant d'élaborer une méthode permettant d'attribuer de la signification au dialogue, nous inscrivons notre projet à contre-courant de certaines manières de penser la matière verbale au cinéma. À titre d'exemple, Jean Mitry consacre un chapitre de son ouvrage *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965) à la parole et au son. Les propos qu'il tient sur le dialogue filmique (qu'il compare à son homologue théâtral) sont les suivants :

La parole au cinéma n'a pas pour objet d'ajouter des idées aux images. Lorsqu'elle le fait, lorsque ce qui doit être compris l'est uniquement par l'intermédiaire de ce qui est dit, lorsque le texte ramène à lui seul l'expression et la signification de l'intrigue, lorsque ce qui "engage" les héros ne relève que de leurs seules paroles, alors nous sommes en présence d'une œuvre qui n'a plus rien à voir avec l'expression filmique. (1965 : 100)

Bien que cette réflexion date de plus de quarante-cinq ans, il semblerait qu'elle reste encore actuelle puisque les textes qui tentent d'y faire contrepartie sont rares. Notre position diffère de celle de Mitry<sup>19</sup> puisque nous pensons que la parole au cinéma est un lieu de signification au même titre que les autres composantes filmiques.

Les études qui s'intéressent à l'avènement du cinéma parlant sont le lieu d'investigations variées. Lorsqu'on y aborde la question de la parole<sup>20</sup>, on met de l'avant des aspects tels l'impact du dialogue sur le spectateur, l'évolution technique du

---

18. Citation tirée de l'ouvrage de Jacques Aumont et Michel Marie, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, p. 69.

19. Nous allons plutôt dans le même sens que Michel Chion lorsqu'il écrit : « [l]a question du rapport entre le dit et le montré a longtemps été occultée par le mythe de la redondance. [...] Or, ce qu'ils [les personnages] disent n'a le plus souvent rien à voir avec l'aspect qu'ils présentent en le disant. Comment d'ailleurs des mots, qui relèvent du système du langage, pourraient-ils être remplacés par des images ou faire double sens avec elles ? » (*Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 341).

20. L'ouvrage dirigé par Richard Abel et Rick Altman, *The Sounds of Early Cinema* (Indiana University Press, 2001), rassemble de nombreux textes qui réfléchissent aux manifestations et aux incidences de l'apparition du dialogue dans les œuvres cinématographiques.

médium<sup>21</sup> pour reproduire la voix à l'écran, les changements qu'ont dû apporter les réalisateurs dans la façon de filmer les scènes dialoguées. La nouvelle présence du son au cinéma a également donné naissance à un lot important d'écrits qui ont questionné les nouvelles figures d'énonciation apportées, notamment, par la voix à l'écran. Dans tous les cas, on s'intéresse plus à l'avènement du sonore que du parlant, et ce qui est frappant, c'est qu'on parle peu de l'apparition du cinéma *dialogué*. Or, c'est justement ce qui est au centre de notre intérêt : au-delà de la présence de la voix, sous toutes les formes possibles, nous orientons notre regard vers les échanges de paroles, la rencontre des subjectivités qui s'y repèrent, les enjeux de diverses natures qui s'y négocient. Ainsi, notre point de vue sur le dialogue a peu de choses en commun avec celui des spécialistes<sup>22</sup> de l'avènement du cinéma parlant et sonore.

Le dialogue est également étudié pour ses fonctions narratives qui contribuent à l'élaboration scénaristique du film. De nombreux ouvrages, souvent des manuels de scénarisation<sup>23</sup>, traitent du dialogue<sup>24</sup> dans cette perspective et arrivent pour la plupart à un constat qui pourrait se résumer ainsi :

le cinéaste préférera toujours montrer plutôt que dire, de même que le spectateur appréciera davantage de voir plutôt que d'entendre. Il ne s'agit là, bien entendu que d'une généralité, mais, lorsque vous en avez vraiment le choix, optez pour l'image.<sup>25</sup>

---

21. Comme le souligne Béla Balazs, « [l']apparition du cinéma parlant a provoqué une véritable panique chez les réalisateurs et les scénaristes. Au cours de l'histoire, on n'avait jamais vu dans aucun art l'évolution technique des moyens d'expression plonger les artistes dans un pareil embarras » (*Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 1979, p. 211).

22. Cette conception a pourtant changé au fil du temps, comme en font foi ces écrits de Marcel Martin, publiés initialement en 1955 : « si les dialogues ne sont pas un moyen d'expression propre au cinéma, ils n'en sont pas moins pour lui un moyen d'expression essentiel. On aurait tort en effet, sous l'impulsion d'une inguérissable nostalgie du muet, de considérer les dialogues comme un procédé de récit parasite et accessoire » (*Le langage cinématographique*, Paris, Cerf, 1985, p. 200).

23. Ils sont nombreux ; nommons les ouvrages *Écrire un scénario* de Michel Chion (Cahiers du cinéma / I.N.A., 1985), *L'écriture cinématographique* de Pierre Maillot (Méridiens Klincksieck, 1989) et *Story* de Robert McKee (Dixit, 2001).

24. L'ouvrage de Rib Davis, *Writing Dialogue for Scripts* (A&C Black, 2003) se contente malgré son titre prometteur de donner des conseils aux scénaristes pour, essentiellement, créer des effets dramatiques à l'aide des dialogues. Jean Samouillan va dans un sens semblable avec *Des dialogues de cinéma* (L'Harmattan, 2004).

25. Jean-Marie Roth, *L'écriture de scénarios*, Magny-les-Hameaux, Chiron Éditeur, 2009, p. 178.

Pourtant, la parole au cinéma est chargée de sens. Un sens qui va au-delà des fonctions narratives et qui est susceptible d'être investi d'enjeux que seul le verbe peut transmettre. Les échanges de paroles au cinéma méritent qu'on regarde leur valeur sémiotique de près, leur valeur en tant que matière du système filmique. Nous croyons que *prendre la parole* au cinéma peut signifier autre chose que faire avancer l'action ou transmettre de l'information ; parler, c'est prendre sa place dans le monde, se positionner par rapport aux autres, vouloir séduire, convaincre, faire valoir ses idées. Parler c'est aussi mentir, parler trop, parler trop peu, parler maladroitement. En échangeant, les interlocuteurs négocient implicitement des enjeux de natures identitaires, conventionnels et épistémiques et c'est ce que nous voulons mettre de l'avant. De ce fait, les transgressions, les écarts de langage et les répliques que certains pourraient trouver trop longues ou impertinentes sont pour nous le signe d'une pratique et non pas forcément le résultat du travail d'un scénariste qui ne maîtrise pas son art<sup>26</sup>. Les règles telles que décrites dans la plupart des ouvrages qui s'intéressent au dialogue par l'angle de la scénarisation ont donc peu d'importance ; dans le cadre de notre étude, c'est la pratique qui établit la norme. Et ce sont justement ces pratiques qui font l'objet de notre intérêt.

On parle souvent du dialogue en étudiant le rapport qu'il entretient avec l'image. Ainsi, on défend souvent la thèse que les paroles prennent, la plupart du temps, leur sens par rapport à l'image. Nous ne nous opposons pas à cette idée, mais nous croyons devoir éviter de nous limiter à ces considérations souvent réductrices. Le rapport entre le dit et le montré aura pour nous de l'importance dans la mesure où les composantes visuelles sont susceptibles de nous informer sur les significations du dialogue. De nombreux théoriciens soutiennent que l'image est l'élément clé du cinéma et que l'environnement sonore, y compris le dialogue, peut être considéré comme une donnée presque secondaire pour l'existence du fait filmique. Selon eux, un film trouverait son autonomie par sa représentation visuelle. Notre position n'ira évidemment pas

---

26. Dans le chapitre « Dialogues et rythme » (p. 177-185) de *L'écriture de scénarios*, Roth énonce des règles à suivre (qu'il nomme par ailleurs « remèdes à la médiocrité ») pour éviter les erreurs. Ainsi, le scénariste devrait *éviter les évidences, honnir les explications hermétiques, fuir la banalité, bannir les digressions et proscrire les monologues*. Or, si ces aspects peuvent, pour certains, être considérés comme des erreurs, nous y voyons plutôt le signe d'une pratique dialogale propre aux personnages qui les énoncent dans leur discours. Nous nous méfions donc de ce genre de dictat sans nuance.

dans cette voie : notre intérêt pour le cinéma étant motivé par le dialogue, nous ne pouvons répondre à ces appels en faveur de la primauté exclusive de l'image. Mentionnons toutefois les travaux de Claire Vassé, qui a publié *Le dialogue, du texte écrit à la mise en scène* (2003). Inévitablement, elle y expose les fonctions narratives du scénario, mais également le caractère spécifique du dialogue autour duquel s'organise la mise en scène. Vassé montre que la façon de mettre en scène et de filmer le dialogue participe à « la structuration de l'espace, du temps et de l'action » (2003 : 3). Des problématiques semblables ont été explorées par Jan Baetens, dans l'article *Dis-moi comment tu filmes – et comment tu montes – tes dialogues et je te dirai quel genre de film tu réalises*<sup>27</sup>. En analysant la façon dont sont filmés les dialogues<sup>28</sup> dans un corpus de quatre films, l'auteur montre que « le dialogue filmé peut fonctionner, [...], comme une sorte de modèle réduit du film qui l'incorpore » (2002 : 165). Ces études sont intéressantes puisqu'elles questionnent le rôle du dialogue dans le filmique, mais nos recherches s'en distinguent en ce sens où ce qui a de l'importance se situe dans la nature même des échanges de paroles. Cela ne veut pas signifier un désintérêt pour les composantes qui relèvent de la matière filmique, mais disons simplement qu'elles viennent en second plan dans notre démarche.

De nombreux ouvrages s'intéressent au dialogue en tant que composante de la bande sonore. Bien que le dialogue en fasse partie, il est étonnant de voir à quel point il fait piètre figure dans les publications sur le son au cinéma. On porte une attention plus marquée à la musique, aux bruits et à l'organisation du sonore par rapport à l'image pour produire des effets chez le spectateur. D'une façon générale, on s'attarde à caractériser les éléments de la bande sonore (focalisation, point d'écoute, source, nature *off*, *in*, extradiégétique, etc.). Certains de ces ouvrages ont comme objectif de nommer les spécificités des diverses manifestations de la voix au cinéma ; dans ce domaine, la voix hors champ<sup>29</sup> est sans doute ce qui suscite le plus d'intérêt. Mais encore une fois, ces études ne s'intéressent pas aux manifestations dialogales dans un esprit sémiotique.

---

27. Article publié dans la revue *Cinémas*, vol.13, n° 1-2, 2002, p. 165-183.

28. En 1958, André Bazin a décrit l'influence du dialogue sur le découpage visuel des scènes. Lire à ce sujet son étude « Évolution du découpage cinématographique depuis le parlant » dans *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome I*, Paris, Cerf, p. 139-148.

29. Sur la voix hors champ au cinéma, l'ouvrage de Jean Châteauvert, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma* (Mériidiens Klincksieck / Nuit Blanche, 1996) est une excellente référence.

La bande sonore est aussi étudiée comme un élément qui influence la réception du film<sup>30</sup> par le spectateur ou comme un élément qui participe au réalisme<sup>31</sup> des univers diégétiques que proposent les films de fiction. Si tout cela est d'une aide précieuse pour saisir le fonctionnement sémiotique des composantes sonores du film, il reste que les enjeux propres du dialogue sont, la plupart du temps, peu étudiés.

Par ailleurs, les dialogues ont été analysés selon le genre cinématographique<sup>32</sup> des films dans lesquels ils prennent place. Ces études nous informent sur le caractère de certaines pratiques d'écriture mais n'abordent pas l'aspect interactionnel et intersubjectif des échanges comme nous souhaitons le faire. De plus, de nombreux ouvrages se penchent sur le processus d'adaptation du littéraire ou du théâtral au filmique<sup>33</sup> et font état des spécificités du dialogue dans un esprit de transsémiotisation. Il est toutefois étonnant de constater que c'est dans ce type d'ouvrages que l'on retrouve les réflexions les plus intéressantes sur le dialogue filmique. S'il est abordé pour ses fonctions narratives, on y nomme, par un processus de comparaisons, des spécificités que l'on ne retrouve pas ou peu dans d'autres écrits<sup>34</sup>.

Malgré la pauvreté des publications qui considèrent le dialogue pour ses spécificités sémiotiques, il serait maladroit de signaler un désintéressement généralisé pour l'étude de la matière verbale au cinéma. Certains travaux montrent même l'intérêt de considérer la composante dialogale selon un point de vue qui se rapproche du nôtre. François Chevassu semble innover en étant l'un des premiers théoriciens du cinéma à s'intéresser au dialogue en tant que signe. Il consacre une partie de ses réflexions à la

30. Voir à ce sujet l'ouvrage de Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

31. Mityr note à cet effet que, contrairement au théâtre, « le dialogue de film doit [...] donner une impression de vie vécue » (*op. cit.*, 1965, p. 102). Sur le sujet, voir aussi le texte de Michel Marie « Le film, la parole et la langue » dans *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 67-75.

32. Sarah Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley, University of California Press, 2000.

33. Mis à part les manuels à l'intention des scénaristes qui souhaitent se lancer dans un processus d'adaptation, nommons les ouvrages de Francis Vanoye, *Récits écrits, récits filmiques* (CEDIC, 1979), de François Jost, *L'Oeil-caméra. Entre film et roman* (Presses Universitaires de Lyon, 1987) et d'André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Presses de l'Université Laval / Méridiens Klincksieck, 1988).

34. Il est possible de penser que le peu d'intérêt pour le dialogue filmique est attribuable au fait qu'il est souvent vu comme un moyen d'expression qui n'est pas spécifique au cinéma (au contraire de l'image mouvante et ses composantes). C'est par ailleurs ce qu'a démontré Christian Metz dans *Langage et cinéma* (Albatros, 1971). Selon l'auteur, le langage cinématographique est constitué d'un ensemble de codes, certains étant spécifiques au cinéma et d'autres non (c'est le cas du dialogue).

parole au cinéma dans *L'expression cinématographique : les éléments du film et leurs fonctions* (1977). Dans deux chapitres ayant pour titre *Verbe* et *Dialogue*, l'auteur tente de donner de la valeur au dialogue dans l'analyse filmique et articule sa réflexion autour du *dialogue de comportement*. De la même manière que nous proposons de le faire, il insiste sur l'importance de considérer la signification d'un dialogue selon le contexte : « le dire cinématographique ne se limite pas à l'intonation, ni même à une gestuelle élémentaire de type théâtral. Le dire filmique est l'inclusion du signe verbal dans un réseau complexe d'autres signes procédant de codes différents » (1977 : 145).

Le numéro spécial « La parole au cinéma, Speech in film » de *IRIS Revue de théorie de l'image et du son* (1985), rassemble des textes<sup>35</sup> qui font écho à nos préoccupations. De tous les textes, celui de Francis Vanoye montre qu'il y a un intérêt à fouiller le dialogue dans une perspective sémiologique. Dans l'article *Conversations publiques*, il demande « Qu'est-ce qu'avoir une conversation ? Ou plutôt : y-a-t-il [sic] des spécificités de la conversation filmique par rapport à la conversation authentique ? » (1985 : 99). Pour répondre à cette question, Vanoye convoque notamment les acquis théoriques de Goffman, Bateson, Roulet et Marie pour analyser des extraits de dialogues. Les résultats obtenus, quoique approximatifs, semblent ouvrir la voie à l'élaboration de notre modèle sémiotique.

Vanoye poursuit les réflexions amorcées dans cette publication dans l'ouvrage *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (1991). Alors qu'il parle du dialogue en soulignant son « caractère dynamique et coopératif », il propose trois schèmes<sup>36</sup> – *d'interaction polémique, d'interaction didactique, d'interaction dialectique* – à partir desquels il est possible de dégager des spécificités du dialogue filmique. Si Vanoye se restreint à nommer cinq caractéristiques de chacune de ces pratiques et à voir comment

---

35. Francis Vanoye écrit en présentation son étonnement face à la difficulté « à rassembler des contributions concernant... la parole, précisément » (1985, p. 1). Il mentionne par ailleurs que « [l']intérêt pour la parole au cinéma, chez les analystes-théoriciens, naît au plein développement de disciplines comme la pragmatique, l'analyse de conversation, la psychothérapie et la sociolinguistique interactionnistes » et questionne à juste titre « [p]eut-être manquait-on d'outils, tout simplement ? ».

36. Vanoye prend ses sources dans les travaux de Sylvie Durrer (« Le dialogue romanesque : essai de typologie », *Pratiques*, n° 65, mars 1990, p. 37-62). Il reconnaît cette *typologie des formes de base du dialogue romanesque* comme « tout à fait adéquate au dialogue cinématographique » (1991, p. 184). Sans proposer un modèle complexe, il met de l'avant des recherches sur la conversation authentique qui se retrouvent dans notre étude : le principe de coopération de H.P. Grice, les actes de langage de John R. Searle, les règles de conduite conversationnelles de Erving Goffman.

on peut les repérer dans quelques extraits de dialogues, nous voyons dans cet essai que le transfert de connaissances d'un domaine à l'autre peut être concluant. Mentionnons également notre intérêt pour le texte *Comment parler la bouche pleine ?*<sup>37</sup> que Vanoye a coécrit avec Michel Marie. Les auteurs y questionnent le processus de production du dialogue dans la phase d'écriture du scénario, font des observations sur la production technique d'enregistrement et les conditions de l'écoute avant de s'intéresser au dialogue<sup>38</sup> pour « son fonctionnement par rapport aux autres composants filmiques » (1983 : 58). En comparant la retranscription des dialogues avec leur représentation dans le film, ils arrivent à la conclusion que

l'analyse du dialogue permet, si elle s'appuie sur des relevés relativement rigoureux des diverses composantes et sur leur mise en rapport, de cerner des questions telles que – les langages, les registres, les types de discours à l'œuvre dans un film ; – le jeu des acteurs en tant qu'instances d'énonciation d'un texte écrit ou improvisé ; – les modes de structuration réciproque du dialogue et de l'image ; – les modes d'écoute sollicités du spectateur (écoute distanciée, participative, active, une écoute requérant l'attention, la déduction, voire le "travail" de l'interprétation). (76)

Cette étude confirme une certaine évolution des études sur le dialogue et la possibilité d'une reconnaissance de sa place dans la production de sens d'une œuvre filmique. Toutefois, Vanoye et Marie n'ont pas poussé plus loin leur étude et nous tenterons d'inscrire notre projet de thèse dans cette voie qui semble réserver une place à notre investigation de la parole échangée au cinéma.

Les nombreuses études de Michel Chion<sup>39</sup> témoignent d'un intérêt marqué pour la matière sonore mais également pour la présence de la voix au cinéma<sup>40</sup>. En 2003, il

---

37. Texte publié dans la revue *Communications*, n° 38, 1983, p. 51-77.

38. Marie et Vanoye font par ailleurs remarquer que le dialogue est « un parent pauvre de la théorie et de la recherche cinématographiques » (1983, p. 58).

39. Parmi les travaux de Michel Chion, citons les trois ouvrages de la série « Le cinéma comme art sonore » qui regroupe *La voix au cinéma* (L'Étoile / Cahiers du cinéma, 1982), *Le son au cinéma* (L'Étoile / Cahiers du cinéma, 1985), *La toile trouée, la parole au cinéma* (L'Étoile / Cahiers du cinéma, 1988). Mentionnons également *L'Audio-vision* (Nathan, 1990).

40. L'ouvrage *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français* (Cahiers du cinéma, 2008) de Chion se rapproche de nos préoccupations sur les significations de la parole échangée dans un certain corpus de films. Sans proposer de grille d'analyse mais plutôt en faisant l'analyse d'une trentaine de films, il trace certaines tendances formelles et stylistiques des dialogues du cinéma français de 1930 à 2006.

publie *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, un ouvrage colossal qui regroupe l'essentiel de ses recherches menées sur la dimension sonore du cinéma. Il y parle de dialogue, en distinguant ses formes (*parole-émanation, parole-théâtre, parole-texte*) sans toutefois le considérer comme un objet filmique à part entière. Michel Chion avance pourtant certaines idées pour défendre le rôle de la parole, en précisant qu'elle n'est pas un son comme un autre puisqu' « il n'y a jamais de parole insignifiante, au cinéma, et que le jeu du dit et du montré tient aussi à la façon dont un mot particulier pose un niveau. Quel que soit le sens que l'on donne ensuite à ce thème posé ainsi, par les mots les plus simples » (2003 : 313).

Au Québec, Esther Pelletier et Isabelle Raynauld se sont affairées à la reconnaissance du scénario comme un objet d'étude à part entière<sup>41</sup>, en dirigeant notamment deux ouvrages<sup>42</sup> importants. Dans la présentation du numéro « Le scénario » de la revue *Cinémas* publié en 1991, Pelletier fait par ailleurs le point sur l'état des études sur le scénario<sup>43</sup> avant de poursuivre pour faire valoir la tendance dont témoignent les textes rassemblés :

ce numéro fait état de la recherche naissante, et combien prometteuse, sur le scénario, par la série de problématiques qu'elle soulève venant tantôt de la narratologie, de la sémiotique et de l'anthropologie, tantôt de l'histoire, de la psychanalyse et de l'informatique. Alors que ces disciplines et méthodes d'analyse sont appliquées depuis plusieurs années à des objets comme le roman, la peinture et le théâtre qu'elles ont identifiés et circonscrits, les études sur le scénario se retrouvent aujourd'hui au début d'un parcours de recherche qu'il faut édifier. (1991 : 5-6)

---

41. Dans le même esprit, Amélie Vermeesch questionne le statut du scénario dans l'article « Poétique du scénario » (*Poétique*, n° 138, avril 2004, p. 213-234), mais les modalités du dialogue au cinéma n'y sont pas abordées.

42. Esther Pelletier et Isabelle Raynauld ont dirigé la publication de la revue *Études littéraires*, « Le scénario de film » vol. 26, n° 2, 1993. Pelletier a dirigé le numéro « Le scénario » de la revue *Cinémas*, vol. 2, n° 1, 1991.

43. Pelletier note que « [l]es études approfondies sur le scénario sont récentes et peu d'ouvrages théoriques ont été publiés sur le sujet. Or le scénario se trouvant au carrefour de nombreux problèmes théoriques, le besoin de développer des études approfondies sur la question se fait de plus en plus sentir » (1991, p. 5).

Les textes et propos présentés dans ce numéro de *Cinémas* sont plus portés vers le scénario<sup>44</sup> que le film et les enjeux liés au dialogue. Néanmoins, nous considérons que l'intérêt démontré pour l'étude de la matière scénaristique marque un courant dans lequel s'inscrit notre démarche doctorale, en ce sens où ces travaux s'intéressent entre autres aux notions de réseaux de signes filmiques et aux spécificités de l'écriture cinématographique.

À la lumière de cette revue des écrits sur notre objet d'étude, il est possible de voir que les dialogues au cinéma sont rarement considérés comme un élément filmique qui mérite d'être pensé, au-delà de considérations souvent simplistes, pour estimer ses spécificités et ses significations. Nous croyons qu'ils méritent que l'on s'y attarde pour voir en quoi ils peuvent être un élément distinctif des oeuvres de fiction cinématographiques. Si de nombreux ouvrages ont proposé des regards sémiologiques sur le cinéma, nous nous donnons le défi d'en proposer un nouveau. De plus, en nous intéressant au dialogue, nous intégrerons des acquis de la linguistique et de la philosophie du langage à la réflexion sur le fait filmique. Il importe de préciser que, sur le plan de la méthode, nous envisageons le dialogue d'abord en lui-même, pour ses particularités propres et non comme un élément au service du récit, de la narration. Si nous ne nions naturellement pas le fait que le dialogue est une ressource cinématographique pour faire avancer l'action, augmenter le conflit ou annoncer un événement imminent, notre propos tentera de se détacher de cette approche fonctionnelle qui subordonne le dialogue au récit. Le cinéma propose plusieurs systèmes de signes, iconiques et discursifs, et une orientation sémiotique permettra à notre réflexion de prendre en compte et d'articuler ces divers systèmes. Privilégier une approche sémiotique semble un atout, particulièrement pour l'observation d'un objet, le dialogue filmique, qui relève tant du champ linguistique, conversationnel que cinématographique.

---

44. Dans l'article « Le Lecteur / spectateur du scénario » (*Cinémas*, 1991, p. 27-41), Isabelle Raynauld distingue le rapport qu'ont le lecteur du scénario et le spectateur du film face aux éléments qui composent chacune de ces formes d'expression.

Les composantes de la facture visuelle et sonore des films de fiction sont articulées et reconnues depuis fort longtemps, mais l'étude du dialogue au cinéma semble être un sujet encore négligé. Si l'utilisation des ressources du langage cinématographique est structurée, normalisée et porteuse de codes institutionnalisés, le recours au langage verbal est encore vu, pour certains, comme le chemin de la facilité, un élément parasite par rapport à l'image. Pour notre part, nous croyons que l'étude des dialogues permettra une réévaluation du rôle de la parole dans le filmique, un questionnement du lien que le cinéma entretient avec la parole ainsi que la mise en évidence, dans chaque film, d'enjeux particuliers liés à la signification de la parole partagée. En proposant une approche sémiotique du dialogue au cinéma, nous espérons pouvoir ajouter un élément novateur à l'étude des œuvres cinématographiques.

Le modèle exploratoire que nous souhaitons élaborer permettra d'analyser les dialogues au cinéma, lieux de signification encore peu explorés, puis de déterminer les enjeux et les conceptions du dialogue qu'ils véhiculent. En qualifiant notre modèle d'*exploratoire* nous voulons qu'il soit un outil d'identification, de mise en forme et de mise en sens des enjeux dialogaux pour tenter de faire émerger les significations propres à l'œuvre analysée. Par l'élaboration d'outils d'analyse et d'interprétation, nous pourrons développer notre hypothèse selon laquelle le dialogue au cinéma possède un mode de fonctionnement spécifique, mais qui s'incarne différemment dans chaque œuvre. En dégageant ainsi les enjeux du dialogue filmique par un modèle exploratoire, nous serons en mesure de considérer les échanges verbaux comme un des lieux où se signale la spécificité d'une œuvre de fiction cinématographique.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **LE MODÈLE SÉMIOTIQUE**

## **CHAPITRE I**

### **L'AXE IDENTITAIRE**

## CHAPITRE I

### L'AXE IDENTITAIRE

En abordant la dimension identitaire, nous poserons les bases théoriques pour réfléchir à la parole échangée comme lieu de construction et de validation de l'identité des sujets parlants. Nous comptons soutenir dans ce chapitre l'hypothèse que l'identité de celui qui parle et de celui qui écoute se constitue par le langage. Les interactions verbales peuvent ainsi être vues au-delà de leurs fonctions communicationnelles puisque ce qui est en jeu dans le fait de parler, c'est la constitution et la négociation des images implicites de soi et d'autrui. Dans cette optique, nous considérerons la parole comme un régulateur et un baromètre des liens intersubjectifs étant donné qu'elle est le lieu des rencontres autant valorisantes que menaçantes pour l'identité des interlocuteurs. De ce fait, les dialogues au cinéma qui engagent l'identité deviennent souvent l'occasion de dérapages, de déséquilibres, de rapports de force et de faillites relationnelles et nous nous appliquerons dans ce chapitre à nommer certains principes qui régissent leurs fonctionnements.

Pour tracer les contours de ce premier axe, nous mettrons de l'avant des concepts qui, de diverses manières, permettent de réfléchir à la dimension identitaire de la parole échangée. Ces concepts concernent les rapports de places (Flahault), la notion de face (Goffman) et celle de politesse (Brown et Levinson, Kerbrat-Orecchioni). À la lumière de ces diverses théories, nous serons en mesure de questionner les échanges de paroles selon une perspective identitaire dans les œuvres cinématographiques suivantes : *Post Mortem* (1999) de Louis Bélanger, *Un crabe dans la tête* (2001) d'André Turpin, *Les Aimants* (2004) d'Yves Pelletier et *Familia* (2005) de Louise Archambault. Ces films sont particulièrement pertinents pour appuyer notre réflexion

puisqu'ils mettent en scène des dialogues qui configurent un rapport tout à fait singulier entre l'identité en jeu dans la parole et les contenus implicites qui se laissent entendre sur le plan de l'énonciation.

### 1.1 Le rapport de places selon Flahault

Dans l'ouvrage *La parole intermédiaire* (1978), François Flahault s'intéresse au fonctionnement intersubjectif du langage, en le détachant d'une visée exclusivement liée à la transmission d'informations et à la communication<sup>1</sup>. Dans cette perspective, on utilise la parole non pas pour s'exprimer mais pour se réaliser. Le psychosociologue lance d'ailleurs clairement sa réflexion par cette définition de l'activité langagière :

Ce qui se passe, c'est, à travers une production verbale rendue possible par les contraintes d'une langue et par l'ordre d'un discours, *l'inscription des sujets dans l'espace où il est question de leur réalisation : les paroles reçues ou énoncées par chacun ne sont jamais indifférentes quant à faire qu'il soit (ou non) ; même si cet enjeu se fait oublier derrière la référence évidente et envahissante à un quelque chose dont il est parlé, et qui n'est pas le sujet qui parle ; sorte de compromis, de mixte : parole intermédiaire.* (1978 : 11 ; nous soulignons)

Par cette invitation à regarder au-delà de l'énoncé et à prendre en compte le contexte d'énonciation, la manipulation des contenus implicites et l'engagement des sujets, Flahault nous convie à l'étude « de la production sociale des individus comme sujets parlants, comme existences subjectives » (12). À sa suite, il s'agira pour nous de nous demander : « Que se passe-t-il quand des gens parlent, qu'est-ce qui est en jeu lorsque nous parlons ? » (11). Par le biais des notions de places, de système discursif, d'insigne, de reconnaissance et de tiers, telles que décrites dans *La parole intermédiaire*, nous dessinerons les premiers contours de la dimension identitaire pour en déterminer les procédés et les implications. Il sera ensuite possible, au moyen d'analyses

---

1. Dans le premier chapitre de *La parole intermédiaire* consacré aux fonctions du langage, Flahault met à l'index Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, 1963) et André Martinet (*Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, 1970), pour qui le langage est de l'ordre grammatical et destiné à communiquer des informations sans être mis en relation avec le contexte d'énonciation.

de dialogues filmiques, d'avoir un aperçu des aléas et des conséquences liés à la question de l'identité, lors du refus ou de l'acceptation, par autrui, de la place désirée par le sujet.

Toujours engageante, l'action de la parole se manifeste à travers des actes illocutoires ou des *effets de place* et « *toute parole, si importante que soit sa valeur référentielle et informative, se formule aussi à partir d'un "qui je suis pour toi, qui tu es pour moi"* et est opérante dans ce champ » (50). À tout coup, en parlant, on se donne une place et, par le fait même, on en donne une à l'autre. Le sujet parlant décrit ici ne pré-existe pas au langage, il se constitue au fur et à mesure qu'il parle et échange avec l'autre puisqu'il se réalise dans et par la parole :

*Le concept de "place", dont la spécificité repose sur ce trait essentiel que chacun accède à son identité à partir et à l'intérieur d'un système de places qui le dépasse, ce concept implique qu'il n'est pas de parole qui ne soit émise d'une place et convoque l'interlocuteur à une place corrélative ; soit que cette parole présuppose seulement que le rapport de places est en vigueur, soit que le locuteur en attende la reconnaissance de sa place propre, ou oblige son interlocuteur à s'inscrire dans le rapport. (58)*

Peu importe la parole prononcée, l'intention et le contexte, le locuteur se trouve forcément à revendiquer une place (par exemple celle du séducteur, de celui qui pose une question, du professeur, etc.) et s'en voit attribuer une par l'autre. En parlant, il est impossible d'échapper à une inscription dans un système de places, défini par un système préalablement constitué notamment selon des conventions sociales et institutionnelles. Les points qui suivent décrivent les éléments déterminants dans la logique des rapports de places qui s'établissent à l'intérieur des systèmes de places qui encadrent toute interaction subjective.

### **1.1.1 Système discursif et rapport de places**

Tout interlocuteur qui participe, de bonne foi, à une interaction verbale tente de comprendre ce que l'autre veut exprimer. Pour ce faire, il doit identifier la place de laquelle l'autre prétend lui parler et cela exige la plupart du temps de comprendre

l'arrière-plan sous-entendu par les énoncés qui lui sont adressés. Cet arrière-plan, Flahault le nomme *système discursif* et le définit comme étant tout ce qui est implicite dans l'énoncé, qui « ne prend son sens qu'en étant complété par la valeur sémiologique de sa situation d'énonciation » (130) et qui prend place dans une manière de voir que le sujet parlant souhaite reconnue par l'autre. En associant la théorie des places et celle du système discursif, Flahault met en relation le statut social du sujet parlant et l'univers de discours dans lequel il inscrit ses énoncés, et cela permet d'insister sur l'importance de « la préformation sociale des systèmes sémiologiques et discursifs » (93), présente dans toutes les relations intersubjectives. La notion de système discursif est d'une importance majeure dans le concept des places puisque tout énoncé s'inscrit dans une philosophie générale, plus ou moins abstraite, qui rend possible ou non certains discours. Ainsi, en plus de devoir parler de la bonne place, le sujet parlant doit inscrire ses paroles dans une manière de voir, « [s]ur la base de systèmes discursifs qui correspondent à sa place dans la formation *sociale* à laquelle il appartient » (138). En parlant, l'interlocuteur implice un désir de faire reconnaître la pertinence et la validité des systèmes discursifs que son propre discours sous-entend et prend ainsi la posture de celui qui est apte à parler de ceci, de cette façon-là. Conséquemment, la reconnaissance du système discursif dans lequel s'inscrivent les énoncés est une condition nécessaire à la reconnaissance du discours, et de la place, de l'individu.

Toutes les paroles seraient donc tributaires d'un système discursif inscrit dans l'énoncé et qui nécessite la reconnaissance de l'autre pour être effectif et permettre la juste attribution des places. Parler de la bonne place implique donc de tenir le discours qui correspond à la pensée générale (façon de voir le monde, idéologie d'une communauté, pensée liée à une profession) à laquelle le locuteur souhaite rattacher ses paroles, parce que « les discours tiennent leur réalité et leur vérité de ce qu'ils "collent" à l'univers sémiologique du sujet (univers qui n'est jamais seulement le sien propre, qu'il partage avec un nombre plus ou moins élevé de sujets) » (143). De ce fait, tout énoncé est produit sur la base d'un système discursif, d'un univers de pensée et de valeurs à partir desquels sont possibles les énonciations, et cela permet au sujet d'inscrire ses paroles dans une certaine conception du monde qui devient déterminante dans l'organisation des places. En parlant, en supposant un arrière-plan idéologique, on

prend la posture de celui qui sait de quoi il parle et qui formule implicitement un désir de faire reconnaître la pertinence et la validité des systèmes discursifs proposés. Ces systèmes sont décisifs pour les rapports qui s'y inscrivent entre les discours et les statuts : la portée illocutoire du langage permet d'élaborer un ordre de discours qui, implicitement, influe sur le système des places puisque celui qui parle souhaite voir reconnues ses énonciations et réclamer la place qui y correspond, tandis que celui qui écoute doit comprendre l'arrière-plan et l'intention qui s'y cachent pour que l'attribution des places se fasse correctement.

Flahault insiste sur le fait que la valeur illocutoire des énoncés est ce qui permet d'acquiescer ou de défendre une place dans l'interaction verbale. En énonçant un système discursif, le locuteur pose « un *discours* qui vise à circonvenir ou prévenir tout autre discours possible » (110) ; sur le plan identitaire, cela permet d'installer convenablement le rapport de places dans l'interaction<sup>2</sup>. Ainsi, l'acte illocutoire prend la forme d'une demande adressée à l'interlocuteur pour parler de la place souhaitée et se voir reconnu comme fondé à tenir le discours qui y correspond. Ce principe, qui met en relation les concepts de système discursif et de places, met l'accent sur tout ce qui se joue au niveau illocutoire : « [l']énonciation du sujet parlant vaut alors comme insigne donnant à reconnaître à l'autre les marques lisibles d'un certain rapport sien à la complétude » (101). Pour qu'un rapport de places fonctionne correctement, la condition première se résume au fait que le sujet parlant doit produire les insignes nécessaires dans un système discursif reconnu comme pertinent et correspondant à la bonne place dans la formation sociale des individus pour accéder à la complétude, tel que nous le décrivons ci-après.

---

2. Dans cette perspective, l'expression *rapport de places* peut être remplacée par celle de *rapport illocutoire* puisque tout discours renvoie à un système de places. Ainsi, la valeur d'un discours dépend « du *rapport de places* qui en fonde l'efficacité » (Flahault, 1978, p. 125). Au-delà de l'identification des forces illocutoires, ce qui nous intéresse ce sont les incidences de la valeur illocutoire des énoncés dans la reconnaissance et le respect des identités en jeu dans le dialogue.

### 1.1.2 L'insigne et la notion de pertinence

Flahault définit l'insigne comme étant une manifestation verbale, dont la nature se trouve entre celle de l'indice et du signe, qui a pour charge d'attester et cautionner la place d'où l'on parle : « l'insigne est marque d'une place » (101). L'insigne, qui sous-entend un rapport à la complétude par la relation entre le sujet parlant, le discours et la situation, est porteur de la demande d'être reconnu, par l'autre, fondé à occuper la place d'où l'on parle ou d'où l'on croit (devoir) parler :

Toute parole, en tant qu'elle est illocutoire, c'est-à-dire qu'elle s'appuie en dernière instance sur un "qui tu es pour moi, qui je suis pour toi", implique une demande de reconnaissance et une réponse à cette demande. Toute demande de reconnaissance passe par des conditions imposées et ne reçoit de réponse positive que si celui à qui elle s'adresse reconnaît que le "demandeur" remplit bien la condition à laquelle il prétend satisfaire, est bien porteur de l'insigne dont il se veut détenteur. *Cette condition, cet insigne ne sont rien d'autre que la marque d'un rapport à la complétude, variable suivant la place dont ils constituent le corrélat.* (104)

Un des principes fondamentaux de la théorie de Flahault est l'importance de parler seulement de la place où il est possible de tenir le discours attendu, donc d'émettre des énoncés inscrits dans des systèmes discursifs valables et reconnus. Cela marque l'importance pour le locuteur de produire des insignes clairs et pertinents puisque le destinataire est le seul à pouvoir reconnaître ou non le rapport de places que l'énonciation installe entre eux. La reconnaissance du rapport par autrui est instaurée par l'énonciation, par ce qui est en jeu dans le système discursif.

Flahault identifie la notion de pertinence comme étant *l'insigne minimal*. Faire reconnaître la pertinence de son propos apparaît comme une demande de reconnaissance fondamentale puisqu'elle « est constante quelle que soit la nature du propos tenu » (106). La pertinence est une condition pour que le destinataire y reconnaisse l'énonciation de l'autre, et par le fait même, l'inscription dans un système de places. La pertinence d'un énoncé s'évalue par rapport au contexte d'énonciation qui renvoie à l'enchaînement de la réplique à la réplique qui précède et à l'ensemble des énoncés de la conversation. Moyen efficace pour déterminer si l'énoncé est bien en lien avec ce qui vient d'être dit et le sujet général de la conversation, la pertinence permet à chaque

interlocuteur de maintenir l'équilibre dans le système des places. Un discours ne se complète vraiment que si un autre individu vient reconnaître la pertinence dont le discours prétend témoigner puisque toute parole adressée à un autre devient une demande de voir reconnue, par lui, la valeur des insignes produits. En d'autres termes, considérer la pertinence en tant qu'insigne minimal permet d'éviter de dire *n'importe quoi* à *n'importe qui* et de démontrer la capacité à tenir le discours attendu.

Les quatre maximes<sup>3</sup> de Grice, où se trouve le postulat d'un principe de coopération, sont pour Flahault un élément fondamental pour nourrir sa propre étude. La traduction qu'il propose de ce principe démontre l'importance qu'il accorde à la notion de pertinence dans la logique qui conditionne les rapports de places : « Que votre contribution à la conversation, compte tenu du point de celle-ci où votre apport survient, soit conforme à ce qui est requis par le dessein communément accepté, ou la direction de l'échange de paroles dans lequel vous êtes engagé » (107). La considération de la situation de parole est donc capitale puisque l'acte illocutoire n'a plus aucune existence lorsqu'il est réduit à son seul énoncé. Ainsi, par la rencontre entre la *maxime de relation* de Grice, qui se résume par l'expression *soyez pertinent*, et la visée de complétude à laquelle s'assujettit tout discours, Flahault arrive à formuler l'importance de la pertinence dans les termes suivants :

La pertinence pourrait se définir comme l'acte qui transforme des éléments aléatoires ou sans liens en un *tout*, en un système dont les éléments sont reliés grâce à des représentations formant elles-mêmes système (de même que, déjà, tout ce qui est élevé au rang de signifiant fait sens, à seulement franchir ce pas). Comprendre ce qui est dit, c'est donc toujours en même temps comprendre ce pour quoi, ce compte tenu de quoi ou par rapport à quoi c'est dit. (109)

Flahault (à l'inverse de Grice) prétend que l'efficacité d'un acte de langage est une conséquence de l'interprétation par le destinataire de ce que veut dire le locuteur en lui adressant tel énoncé. Cela signifie que la pertinence doit être reconnue par l'autre, ce qui implique de partager le même champ discursif. La production des insignes correspondant à la place réclamée et la pertinence du système discursif selon un

---

3. Cette notion sera développée dans le détail au chapitre II.

système de places préexistant sont donc liées et conditionnelles à la visée de complétude (phénomène lié à l'énonciation et au contexte) de tout interlocuteur et au bon fonctionnement des rapports de places dans l'interaction.

### 1.1.3 La notion du tiers et la reconnaissance

La question du *tiers* est, selon Flahault, un élément déterminant dans tout échange de paroles. Ce tiers a comme fonction de reconnaître la place souhaitée par l'interlocuteur, reconnaissance qui se fonde sur la détention des signes qui correspondent à la demande encourue. La mise en place d'une conversation entre deux interlocuteurs peut donc avoir lieu uniquement si leurs paroles sont cautionnées par un élément tiers. Cette instance peut s'incarner sous diverses formes. Dans le cas où une conversation met en scène deux sujets qui se retrouvent seuls dans leur face à face, on considère que « l'interlocuteur peut être à la fois celui qui met le locuteur en danger de se voir dénié l'insigne dont il se prévaut, et le témoin susceptible de "répéter aux autres, à tout le monde, ce qui s'est passé" » (66). L'interlocuteur représente ainsi les *autres*. Dans le cas où une conversation se déroule dans un espace public ou devant un certain nombre d'individus, le tiers est défini comme étant « *tout le monde* – précisément parce qu'il n'est pas n'importe qui » (66), c'est-à-dire tous ceux devant qui un participant de l'échange doit paraître apte à recevoir la reconnaissance. L'instance tierce peut se situer ailleurs, soit dans la situation même où sont mis en présence les interlocuteurs :

L'instance tierce est également à considérer comme la situation qui met en présence les interlocuteurs, ou plus précisément ce qu'"on" dit qu'est cette situation : chacun des deux interlocuteurs étant assujetti à ce discours d'un "on" universel (qui se confond pour lui avec la réalité de la situation). La place à laquelle chacun se sent convoqué (partant, la place qu'il attribue à l'autre) lui est alors assignée par le "on" ; mais chacun pense qu'elle lui est commandée par la simple considération de ce qu'est la réalité objective. De même, les paroles que chacun prononce, il s'efforce de les inscrire pertinemment dans l'ordre du discours qui convient à la place qu'il se voit occuper. (66)

Puisqu'elle peut s'incarner sous diverses formes, cette instance tierce est susceptible d'être définie de manière différente par chacun des interlocuteurs. Idéalement, tous les participants devraient identifier le mandataire de la reconnaissance de la même façon. Si ce n'est pas le cas, le malentendu, l'embarras et éventuellement le péril identitaire peuvent s'installer dans l'interaction. Nous voyons ici que le système des places est déterminé par un certain nombre de principes concernant le critère de reconnaissance pour, d'une part, être en mesure d'identifier correctement la situation de parole dans laquelle sont engagés les interlocuteurs, puis d'autre part pour produire les bons insignes qui permettent de réclamer la place souhaitée.

#### 1.1.4 Les quatre registres de détermination des rapports de places

Les rapports de places peuvent prendre diverses formes et se modifier au cours de la conversation. Il apparaît donc pertinent de se demander ce qui détermine ces rapports au sein des échanges conversationnels. Nous apporterons ici des précisions supplémentaires sur les facteurs ou raisons qui agissent dans la détermination des places. Flahault identifie quatre registres susceptibles de marquer les rapports de place : 1) *le registre inconscient*, 2) *le registre idéologique*, 3) *le registre institué par telle situation de parole*, 4) *le registre de la circulation d'insignes dans le tissu discursif*.

Ces quatre registres, Flahault les nomme considérant que le locuteur produit des paroles, dans quelque situation que ce soit, à partir d'un certain nombre de principes. Voici la description de ces quatre registres :

##### 1. *Le registre inconscient* :

À partir des rapports de places qui ont marqué d'une empreinte inaltérable (inconsciente) le locuteur ; autrement dit, à partir de l'ensemble des paroles et relations *illocutoires* qui l'ont structuré *inconsciemment* et ont fixé le *cadre* de ses relations transférentielles. (138)

Du point de vue de l'identité, ce registre fait référence à ce que l'interlocuteur représente pour celui à qui il parle, en tant qu'individu. Citons l'exemple de Flahault à propos des échanges qui ont lieu dans le milieu bourgeois où s'utilise un certain type de

langage et s'opère un protocole d'échanges spécifiques à la mondanité. Ici, l'interlocuteur doit parler dans un système discursif qui correspond non pas aux conventions de l'institution (cela relève du registre 3) mais bien à la logique selon laquelle les places se demandent et se reconnaissent. Dans le cercle de la mondanité, le rapport à la complétude correspond notamment à la recherche de célébrité, qui s'inscrit dans l'idée d'une certaine hiérarchie, et qui a pour effet qu'une instance positionnée en haut de l'échelle, une sorte de « figure imaginaire du grand Autre » (140), a le pouvoir de cautionner les insignes selon la logique de la mondanité. Dans cette situation, le rapport à la complétude ne se négocie pas entre les deux interlocuteurs, mais bien par « un système de places innommé » (142) duquel souvent les interlocuteurs ne sont même pas conscients.

## 2. *Le registre idéologique :*

Sur la base de systèmes discursifs qui correspondent à sa place dans la formation *sociale* à laquelle il appartient. (138)

Il s'agit ici de la relation entre le rôle social à partir duquel nous prétendons parler et la façon de tenir le discours attendu. On fait référence au bagage des relations antérieures et à certaines conventions institutionnalisées empruntées pour parler, par exemple, à un juge ou à un patron. Les rôles sociaux pouvant être multiples, on comprendra l'importance de tenir le bon discours selon les divers contextes tout en sachant qu'il n'y a pas qu'un seul discours possible dans une situation et que, face aux multiples discours possibles, les sujets parlants doivent être prêts à réactualiser les modalités de la relation en cours d'échange. De plus, il est possible que les interlocuteurs qui tiennent des discours similaires sur un même objet discursif entretiennent par rapport à lui une position différente sans que cela nuise nécessairement au rapport de places. Dans ce cas, c'est le rapport entre la place à partir de laquelle chacun parle et la visée de complétude qui est différent. Ainsi, la relation entre *place* et *discours* se définit selon les deux considérations suivantes : « d'une part, la division des places et des classes inhérente aux rapports de production et, d'autre part, la vocation de tout discours à la complétude » (142).

### 3. *Le registre institué par telle situation de parole :*

À partir de la place qui lui est dévolue dans le système de places qui rend possible la présente situation de production de parole et qui, inséparablement, introduit des contraintes pour le discours susceptible d'y fonctionner comme médiation entre les interlocuteurs. (138)

Tout simplement, ce registre se résume à ceci : à quel titre une personne et son interlocuteur parlent-ils ? Le fait de parler implique deux dimensions importantes, *l'appareil* et *l'institution* : l'appareil renvoie aux contraintes liées à la situation de parole tandis que l'institution équivaut aux rapports sociaux. Les sujets parlants inscrivent leurs discours dans un réseau d'actes illocutoires qui, selon eux et selon la situation dans laquelle ils inscrivent leurs paroles, participe « au bon fonctionnement d'un *appareil* que le plus grand nombre croit qu'il fonctionne essentiellement sur la base des règles et des critères qu'il promeut en tant qu'*institution* » (145). Les indices repérables dans un discours permettent d'identifier le rapport à la complétude des interlocuteurs en regard de la situation de parole et de la correspondance entre cette dernière et le discours tenu. La situation de parole a de l'influence sur l'identité dans la mesure où l'interlocuteur qui parle selon un *appareil de production* est en quelque sorte contraint à « inscrire son rapport à la complétude en des termes qui ne lui sont pas personnels, puisqu'ils sont socialement préconstruits et transmis » (147).

### 4. *Le registre de la circulation d'insignes dans le tissu discursif :*

Dans le cadre de la circulation et de l'affiche d'insignes déterminées par la prise des interlocuteurs dans la médiation de tel tissu discursif (médiation qui fonctionne dans la présente situation de production et d'échange de paroles), à tel moment. (138)

Pour mener à bien un échange de paroles et rendre possibles les rapports de places, Flahault nomme l'importance de considérer *l'accrochage conjoncturel du discours*. Il entend par là le fait que les répliques doivent être pertinentes, liées entre elles et liées au thème général. Dans ce quatrième registre, la parole, par son action sur le locuteur et les autres, « vient non pas seulement manifester, mais encore *altérer, déplacer ou renforcer* ce qui se disposait selon les trois premiers registres » (148). Cette observation s'explique par le fait que tout interlocuteur prend part à une conversation

en la considérant comme un *tout* pour « réaliser le meilleur rapport à la complétude en égalant autant que faire se peut sa parole au discours considéré comme tout » (150). Ces registres de détermination des rapports de places sont tous fortement liés à la dimension illocutoire de la parole. Par ces distinctions éclairantes sur le fonctionnement des comportements langagiers en interaction, nous sommes en mesure de constater la possible complexité inhérente au fait de parler et aux enjeux identitaires qui y sont liés.

### 1.1.5 Le sentiment d'exister et la parole échangée

Pour compléter le segment théorique dédié aux rapports de places, nous souhaitons mentionner une dimension fondamentalement liée à cette notion et aux enjeux identitaires qui y sont rattachés. Il s'agit du *sentiment d'exister*, tel que développé par Flahault dans l'ouvrage *Le sentiment d'exister. Ce soi qui ne va pas de soi* (2002). Ce concept renvoie au fait que chaque interlocuteur cherche à augmenter son sentiment d'exister dès qu'il se trouve dans un espace conversationnel où inévitablement se construit et, parfois, se défait, son identité en vertu de la relation dans laquelle il est impliqué sur le plan existentiel. Le sentiment d'exister est ainsi lié au concept des places puisque :

exister pour quelqu'un d'autre, c'est occuper une certaine place par rapport à lui, ce qui, à son tour, implique un ensemble de réalités qui font lien entre ces deux places (une structure sociale et sa continuité dans le temps, des activités communes ou complémentaires, des manières de se valoriser, des centres d'intérêt partagés, etc.). Pour que la reconnaissance que m'accorde l'autre soutienne mon sentiment d'exister autrement que de façon illusoire et passagère, il faut qu'elle ne soit pas seulement morale ; il faut qu'elle émane d'un fonds commun de références partagées et d'un enracinement dans un même monde social – tout un ensemble qui constitue ce qu'on pourrait appeler un cadre de coexistence et qui ne dépend ni de l'autre ni de moi. *Exister, ce n'est donc pas seulement compter aux yeux des autres, c'est se sentir vivre dans le même monde qu'eux.* (2002 : 777)

Pour exister dans l'échange de paroles, chaque interlocuteur doit, en plus de se voir reconnaître la place qu'il réclame et d'attribuer à l'autre celle qu'il désire, tenir un discours opérant dans un cadre de coexistence partagé. Le discours de chacun est en quelque sorte influencé et modelé par un ensemble de choses qui le précèdent et qui, implicitement, marquent les paroles :

Il est possible de se dégager de certains lieux communs, mais non de tous. Impossible de penser en dehors de tout système d'idées préconstruit, impossible de sortir entièrement du sillage laissé par les discours qui nous ont précédés et qui ont formé le nôtre. En ce sens, lorsque je crois penser par moi-même, c'est que je n'ai pas conscience des lieux communs à partir desquels je pense. (267)

Le principe de la coexistence nous intéresse particulièrement puisqu'il sous-entend que les individus engagés dans une interaction produisent leur sentiment d'exister de façon mutuelle, donc en regard du système des places qui définit des façons d'être en relation : « l'individu ne précède pas la relation, c'est la relation qui précède l'individu ; et cette relation est toujours déjà enchâssée dans une vie sociale » (424). L'idée que la coexistence précède l'existence permet de réfléchir aux interactions en tant que lieu d'être.

L'interaction verbale, lieu de production sociale des individus en tant que sujets parlants, a donc ce pouvoir d'augmenter le sentiment d'exister mais aussi de le diminuer. En d'autres mots, parler c'est prendre le risque de mettre en jeu son sentiment d'être :

la conversation, tout en impliquant une forme de coopération et d'échange équitable, n'est pas pour autant de nature contractuelle ; la raison en est que la forme d'interdépendance qu'elle crée ne relève pas seulement de l'*avoir* mais aussi de l'*être*. Le propre d'un contrat est que chacun, en s'y engageant, continue d'exister indépendamment de celui-ci ; alors qu'en s'engageant dans une conversation, on voit son sentiment d'exister pris dans une forme d'être à plusieurs, ce qui conduit dans certains cas à se sentir dépossédé de soi (si on ne trouve pas le mode d'insertion permettant de se sentir exister dans cette plage de temps commun) et dans d'autres cas à se sentir être davantage ou être davantage soi-même. (527)

Nul n'est à l'abri de certaines situations où, vulnérable, son sentiment d'exister est diminué et où, par divers moyens, il tente de se sortir du tumulte. Ainsi, la façon dont les insignes se manifestent et les rapports de places se désirent, se négocient et se reconnaissent contribue à l'existence des interlocuteurs. En réfléchissant à la parole partagée par le biais du sentiment d'exister, il est possible de la voir comme un champ d'expansion de la relation qui devient un lieu d'être, un support d'existence et de coexistence pour les interlocuteurs.

### 1.1.6 Le fonctionnement des rapports de places

Par le biais d'exemples filmiques, nous souhaitons maintenant observer de plus près les mécanismes de base du système des places pour être en mesure de voir comment s'y inscrivent les enjeux identitaires de la parole échangée.

Le film *Les Aimants*, réalisé par Yves Pelletier, met en scène le personnage de Julie, une jeune femme dans la vingtaine qui revient à Montréal après un long séjour à l'étranger. À l'aéroport, alors qu'elle attend ses bagages, Julie est abordée par Bernard, un inconnu avec qui elle sympathise rapidement. Une discussion conviviale s'amorce entre eux, où chacun prend une place susceptible d'être reconnue par l'autre, soit celle d'une nouvelle connaissance, sans trace d'insigne qui laisserait croire à un désir d'installer un lien personnel ou intime. Nous sommes ici devant un rapport égalitaire où chacun parle de la place à laquelle il est autorisé à parler, un rapport tout à fait opérant tel qu'en témoigne ce dialogue<sup>4</sup> :

BERNARD : Écoute, euh... Si jamais t'as besoin d'un lift, là, moi je vais au centre-ville.

JULIE : Ah ! Merci, mais ma sœur m'attend.

BERNARD : (*déçu*) Ah !

JULIE : (*en voyant sa valise arriver*) Oups, c'est à moi.

BERNARD : (*en aidant Julie à prendre sa valise*) Non, non, non, non, laisse faire, laisse faire.

---

4. Pour demeurer au plus près de l'énonciation et de l'énoncé filmiques, nous allons tout au long de la thèse retranscrire les dialogues en respectant à tous égards leur niveau de langue.

Dans tout échange, la parole signale et exprime un rapport de places qui existe préalablement et le contexte d'énonciation fournit des repères pertinents pour comprendre son fonctionnement. Par contexte, nous entendons par exemple les contraintes institutionnelles ou un rapport prédéterminé dans la sphère socio-institutionnelle, tel celui qui opère entre un professeur et un étudiant. Ainsi, dans leur rencontre, les interlocuteurs font toujours face à un rapport de places présumé. Pour qu'un rapport de places fonctionne normalement, il suffit que chacun parle de la place à laquelle il prétend parler et qu'elle soit la même que celle attribuée par son interlocuteur. La rencontre entre Julie et Bernard a justement débuté sous les allures d'une rencontre polie et conviviale, correspondant ainsi au rapport de places présumé par le contexte, mais elle glisse rapidement vers un autre mode. Dans sa dernière réplique, Bernard fait preuve de gentillesse auprès de Julie et souhaite donner l'image d'un gentleman par la production d'insignes spécifiques pour atteindre la complétude. Mais ce que nous percevons comme un geste de galanterie dans cette scène trouvera une nouvelle signification dans la suivante : il s'agit en fait d'une tactique de séduction.

Il est effectivement possible que les places se modifient, de façon volontaire ou non, au cours de la conversation. Forcément, si une place est modifiée, celle de l'autre le devient également. De ce fait, si l'un refuse la place que l'autre tente de lui assigner, la communication devient inopérante, ou du moins se joue sous un autre mode. Sachant que *l'effet de place* est souvent créé par un énoncé à valeur implicite et que ce dernier « peut s'effectuer aussi bien à partir de la place que réellement nous occupons, qu'à partir d'une place à laquelle nous prétendons, à partir d'une identité que nous nous reconnaissons, mais que l'autre ne nous reconnaît pas nécessairement » (1978 : 49), une conversation peut devenir le lieu où les identités sont mises en péril. Implicitement, Bernard tente d'instaurer un rapport de charme avec Julie, en produisant des insignes propres à la séduction. Mais, en ne jouant pas le jeu de son interlocuteur, Julie refuse de prendre la place de la séduite et cela même si Bernard lui offre de l'aide au cas où une éventuelle dispute éclaterait entre elle et sa sœur :

BERNARD : Si ça tourne mal, là, gêne-toi pas. Appelle-moi sur mon mobile.

*Bernard donne à Julie une carte professionnelle où il est écrit « Mexibec Tours ».*

BERNARD : Je pourrai t'héberger une couple de jours... à mon hôtel.

*Julie change de ton et adopte une attitude cinglante :*

JULIE : Ah... O.K. Je comprends, là. Qu'est-ce que vous allez dire à votre femme pis à vos enfants quand vous allez rentrer chez vous ? Je viens de me taper une petite conne sur le sofa d'un Holiday Inn?

BERNARD : O.K. Regarde, on va oublier ça.

JULIE : Oui, c'est ça. Un jour, tes menteries vont te rebondir dans la face, maudit cochon. La vérité triomphe toujours. La vérité est plus forte que tout.

En plus d'une évidente absence de désir de poursuivre dans cette direction, Julie a une autre raison de refuser à Bernard la place demandée : elle avait remarqué l'alliance à son doigt. Au-delà de son refus de lui accorder le rôle du séducteur, Julie énonce un certain système de pensée par sa réaction basée sur des valeurs et des convictions qui lui sont propres : pour elle, un homme marié ne doit pas faire de propositions à d'autres femmes. Si, comme le prétend Flahault, « *dans l'énonciation, un sujet, en produisant sa parole, selon quelque discours que ce soit, demande à ses interlocuteurs de le reconnaître, lui, dans le rapport à la complétude qu'il prétend soutenir* » (97), nous voyons ici clairement l'impact d'un refus de reconnaissance. C'est par une réplique de Julie, au contenu explicite – « tes menteries vont te rebondir dans la face, maudit cochon » – et qui ne laisse aucune possibilité de rattrapage à Bernard, que leur courte relation prend fin de façon abrupte.

La demande ou l'assignation d'une nouvelle place ne conduit pas nécessairement l'échange vers l'échec. Si chacun répond aux principes préalablement inscrits dans la définition de ces places, la conversation pourra se poursuivre. À peine arrivée à l'appartement de sa sœur Jeanne, Julie se rend compte que rien n'a changé depuis leur dernière rencontre il y a cinq ans. Jeanne est toujours aussi menteuse et, encore une fois, elle essaie d'embarquer Julie dans ses manigances. Jeanne a un amant avec qui elle vit une aventure passionnée et cela déplaît à sa sœur qui ne partage pas les mêmes valeurs qu'elle par rapport au domaine amoureux. Julie, qui vient d'accomplir une mission humanitaire, n'a pas d'argent et se retrouve en quelque sorte dépendante

de sa sœur. Une altercation entre les deux femmes survient après que Julie a refusé de couvrir Jeanne qui souhaite avoir un alibi pour voir son amant. De façon impulsive, Julie décide de repartir à l'étranger sur-le-champ, mais elle fera aussitôt face à un choix, tel que l'impose Jeanne qui prend le contrôle de la situation :

JULIE : Je m'en vais à l'hôtel pis je reprends l'avion le plus vite possible.

JEANNE : Avec quel argent ?

JULIE : Essaies-tu de faire du chantage ?

JEANNE : J'essaie pas, j'en fais.

JULIE : Cet argent-là va servir à des enfants qui vivent dans la rue.

JEANNE : Je suis désolée, mais tu me laisses pas le choix : si tu m'aides pas, je vois pas pourquoi, moi, je t'aiderais. Je vais reprendre mon manteau.

JULIE : C'est intelligent.

JEANNE : C'est peut-être pas intelligent, mais c'est de même que ça marche.

Pour inscrire un nouveau rapport de places entre sa sœur et elle, Jeanne recourt à l'insinuation et au chantage. En émettant de façon implicite un jugement défavorable sur la situation financière de Julie, elle tente de lui imposer une nouvelle place, en l'occurrence celle de la sœur qui obéit sous la contrainte et qui lui servira d'alibi dans son manège amoureux durant son escapade avec son amant. Julie, qui voit clair dans son jeu, tente tout comme avec Bernard de faire avorter l'installation d'un nouveau système, mais cette fois en vain. Jeanne a utilisé les bons arguments – les besoins d'argent et d'hébergement – pour marquer un rapport de force qui lui est favorable, et Julie n'a d'autre choix que d'accepter. Ainsi, leur relation pourra se poursuivre mais dorénavant sous un autre mode, celui imposé par Jeanne.

Les enjeux identitaires sont également au cœur des dialogues du film d'André Turpin, *Un crabe dans la tête*. Victime d'un accident qui a provoqué une amnésie partielle alors qu'il faisait de la photographie sous-marine, Alex fait un retour parmi les siens. C'est au moyen d'acrobaties conversationnelles récurrentes et couronnées de succès variables qu'il tente de séduire Marie et d'être aimé de tous. Les rencontres, heurts et conflits de ces paroles tantôt séductrices, tantôt maladroitement, voire mensongères, deviennent des moments où s'organisent les enjeux identitaires du film.

Si les paroles peuvent servir à voiler momentanément l'identité, elles sont nécessairement engageantes et, finalement, deviennent le lieu de l'inévitable révélation de soi.

Alors qu'il se rend à l'appartement de Marie, absente à ce moment, Alex rencontre la mère de celle-ci. Le jeune homme, qui ferait tout et dirait tout pour plaire, tente de réclamer une place en modifiant ses comportements face à la mère de Marie. Durant l'ellipse que l'on suppose être la durée nécessaire pour monter l'escalier qui mène à l'appartement, on comprend qu'il a tout fait pour la séduire : il apparaît au salon les cheveux lissés vers l'arrière, son chandail est noué sur ses épaules, sa posture est redressée. L'image est éloquente : il s'apprête à réclamer la place du gendre parfait. Et c'est exactement ce qu'il fait en disant :

ALEX : Madame Ladouceur, au risque de paraître un petit peu bizarre, je dois vous admettre que, moi aussi, j'adore le tricot.

MÈRE DE MARIE : Vous ? *(elle laisse échapper un rire qui marque son étonnement)* Comme c'est charmant.

Alex parle d'une place qui ne lui est pas due naturellement. Il tente de mettre en lumière des traits communs mais en réalité il ment à la mère de Marie qui, de son côté, a toutes les raisons de le croire sincère puisqu'il exhibe habilement les insignes liés à cette place. Toutefois, il ne pourra aller plus loin puisque Marie arrive dans l'appartement au même moment :

ALEX : *(enthousiaste de voir arriver Marie)* Ah, Marie !

*Marie est surprise de voir Alex et sa mère dans son appartement.*

MARIE : *(à Alex)* Qu'est-ce que tu fais là, toi ? *(à sa mère)* Pis toi ?

ALEX : Ta mère manque d'électricité, donc je crois qu'elle va devoir passer la nuit ici.

MÈRE DE MARIE : Ton charmant copain Alex a eu l'amabilité de bien vouloir me tenir compagnie.

MARIE : Mon charmant copain Alex, maman, c'est pas mon copain, c'est mon amant.

*Sans mots, la mère de Marie et Alex se contentent de détourner le regard. Alex fait un léger sourire.*

MARIE : Alex... Pourrais-tu me suivre, s'il te plaît ?

ALEX : Bien sûr. Euh... C'est à vous de jouer, Charlotte. Allez-y.

Ici, par un énoncé explicite – « c'est mon amant » – Marie rectifie le rapport de places instauré par Alex. Elle dit clairement à sa mère qu'Alex est son amant, ce qui invalide toute la démarche entreprise par le jeune homme dans l'espoir de réclamer la place du copain. Elle vient d'enlever le masque qu'il avait choisi volontairement pour entrer en relation avec sa mère. L'échange se poursuivra entre Marie et Alex, à l'écart, ce qui ne permet pas pour l'instant à Alex de fournir d'autres insignes pour tenter de regagner, auprès de la mère, la place demandée initialement.

Les rapports de place peuvent évidemment être multiples. Un même individu peut réclamer une place dans telle situation avec telle personne et une autre dans un autre contexte. Dans l'extrait qui suit, Alex revoit ses intentions et réclame la seule place que semble vouloir lui conférer Marie, celle de l'amant et non celle du copain, comme il l'a laissé sous-entendre à la mère. En retrait, Marie et Alex poursuivent leur conversation. Le jeune homme prend le soin de chuchoter :

ALEX : Mon amant, mon amant... Copain, ça pouvait aller, non ?

MARIE : Qu'est-ce que tu penses que tu viens foutre dans ma vie ? Je suis pas ta blonde, Alex. Hum ?

ALEX : Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a, hein ? Je suis juste venu comme d'habitude pour... ben, pour...

MARIE : Pour baiser, oui. Pis ?

Au mot « baiser », Alex se retourne pour s'assurer que la mère de Marie n'entend rien de cette conversation qui donne une mauvaise image de lui. Sa dernière réplique – « Je suis juste venu comme d'habitude » – montre qu'il souhaite retrouver, auprès de Marie, la place de l'amant. Puis il poursuit son explication :

ALEX : Chut ! Oui. Pis là, je suis tombé sur ta mère. Mais tu sais, elle est vraiment adorable, hein ? *Cute* à mort, pis super *sweet*. Non, je te jure. Écoute, on venait de tomber dans les échecs pis t'es arrivée.

MARIE : Super *sweet* ?

ALEX : Oui, super *sweet*.

*Marie a vu les ruses d'Alex pour séduire sa mère. Elle souligne du doigt son chandail noué sur les épaules. Elle semble maintenant amusée :*

MARIE : Hum... Tu m'énerves.

ALEX : C'est bon ça. Ça, ça veut dire que... on peut continuer à...

MARIE : (*en jouant à la devinette*) À ?... À ?...

*Alex jette un coup d'œil à la mère de Marie puis :*

ALEX : Copuler. (à la mère de Marie) J'arrive tout de suite, Charlotte.

On voit ici de quelle façon les rapports peuvent être multiples et qu'il est possible de tenter d'en instaurer qui ne sont pas conformes aux vraies places de chacun selon les circonstances, et ce en un court laps de temps. Alex réussit même, au cours d'une seule conversation, à donner la réplique à Marie à titre d'amant et à tenir son image de garçon parfait auprès de la mère.

Personnage caméléon, Alex occupe effectivement plusieurs places dans diverses situations en fournissant les insignes correspondants et en affichant les attitudes requises pour y être reconnu. Il s'ajuste aux multiples situations, notamment à celle qui le place dans un rapport *dominant-dominé* tel que le définit Catherine Kerbrat-Orecchioni dans l'ouvrage *Décrire la conversation* (1987) : « [o]n dit alors que l'un d'entre eux se trouve occuper une position "haute" ("up"), de *dominant*, cependant que l'autre est mis en position "basse" ("down"), de *dominé* » (1987 : 319). Ainsi, puisque dans le système des places il y a souvent un rapport de force qui entre en jeu, les échanges de paroles peuvent devenir des lieux de transformation et être définis selon le principe suivant : « au cours du déroulement d'une interaction les différents partenaires de l'échange peuvent se trouver "positionnés" en un lieu différent sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle » (319). Kerbrat-Orecchioni note justement que celui qui se met en position haute impose à l'autre :

- a) sa propre langue (ou celle dans laquelle il peut le plus commodément converser), dans le cas particulier des "situations de contact" – car être contraint d'utiliser une langue que l'on maîtrise moins bien que son partenaire, c'est être en quelque sorte "infantilisé" ;
- b) plus communément, le "style" de l'échange (familier ou guindé, intime ou distant, relâché ou soutenu) ;
- c) et corrélativement, le "type" de l'interaction qu'il s'agit de construire ensemble, son protocole, ses enjeux et ses règles du jeu. (323)

Lors de la première rencontre entre Alex et Armando, le client d'une amie pour qui Alex livre de la drogue, on voit rapidement se mettre en place un rapport *dominant-dominé*. Alex entre dans la maison cossue d'Armando, timide mais intrigué par les lieux. C'est par un saut périlleux exécuté depuis le deuxième étage qu'Armando apparaît. À son assurance et sa façon de parler, on comprend aisément que la rencontre a lieu sur son territoire et que c'est lui qui mène la conversation. Après avoir sermonné Alex sur son retard dans un langage bien à lui :

ARMANDO : Écoute bo-boy, là. La prochaine fois que Miss Parano t'envoie sur un trip de poudre *don't be fuckin' late*. As-tu compris ?

Armando demande à Alex s'il a déjà conduit un *speed boat*. Avec une seule réplique, il a installé un nouveau rapport : de celui qui insulte il devient celui qui invite à une activité. Étonné et constamment à la recherche du mot qu'il faut pour correspondre à l'image et à ce que l'autre attend de lui, Alex réplique de façon à prendre la place qu'on lui offre :

ALEX : *Fucking right*.

ARMANDO : *Yes ! Par ici*.

ALEX : Je suis né dans un *speed boat*.

Alex parle spontanément à Armando selon le mode qui est susceptible de rendre effectif leur rapport, tel qu'imposé par celui qui d'emblée a pris la place du dominant. Par son acceptation immédiate du régime prescrit par Armando, Alex fait preuve de soumission et prend la place qu'on lui assigne en tentant d'être à la hauteur en tenant le discours attendu. Après cette réplique qui confirme son désir d'occuper la place offerte, Alex adopte la façon de marcher d'Armando, son vocabulaire et ses intonations. Il poursuit en le complimentant sur sa maison :

ALEX : *Ayoye man ! Brand new special edition, custom design, big fucking cabane. I like that*.

Comme dans les autres extraits cités, la parole est pour Alex un outil pour fonder son identité, façonner l'image qu'il souhaite voir reconnue par son interlocuteur. Ce comportement discursif qu'adopte Alex envers tous les personnages du film marque un

rapport à la parole échangée profondément ancré dans une problématique identitaire. Cette parole qui pourrait être qualifiée de séductrice n'est pas sans risque puisque les répliques oscillantes de l'homme caméléon cherchent à tous les coups les mots pour plaire à l'autre, sans toutefois laisser transparaître une identité qui lui est propre, et qui permettraient de réclamer et de maintenir la place désirée.

Un rapport de places satisfaisant demande une situation où un locuteur obtient la reconnaissance de son interlocuteur et occupe une place d'où il se sent habilité à parler et à être entendu. Par contre, il arrive que cette place soit « plus ou moins *décalée* par rapport à celle qui lui permettrait effectivement de parler et d'être entendu » (1978 : 67). Lorsqu'un rapport ne correspond pas à la réalité, on le dit *imaginaire*. Un rapport de places imaginaire est souvent dû à un désir de se conformer aux désirs de l'autre, de modifier l'image de soi véhiculée par la parole. Pour le distinguer des rapports fonctionnels, citons Flahault qui apporte une précision éclairante dans la compréhension des échanges de paroles : « ou bien, le locuteur parle d'une place qui s'inscrit de façon *cohérente* dans les déterminations que la situation considérée impose comme rapports susceptibles d'y fonctionner ; ou bien, il parle d'une place qui, compte tenu de ces mêmes déterminations, porte à *faux* » (67).

Lorsqu'on parle de rapport imaginaire, on parle aussi de *décalage* ou d'*incompatibilité* ; on touche à la question de la place d'où l'on croit parler, mais d'où l'on ne parvient pas à parler. C'est la posture dans laquelle se retrouve Ghislain face à Linda dans le film *Post Mortem* de Louis Bélanger. Les deux personnages se sont rencontrés dans une situation quelque peu inusitée : conduite à la morgue et déclarée morte, Linda ressuscite quand Ghislain monte sur elle pour la violer. Suite à cet événement, Linda tente de redonner un cours normal à sa vie mais Ghislain la poursuit, se déclarant amoureux d'elle. Elle le repousse à quelques occasions puis se rend finalement chez lui. Des indices inquiétants témoignent du décalage entre la réalité et la posture imaginaire de Ghislain : une photo d'eux prise à la morgue, l'air faussement amoureux, est affichée sur le mur, une chambre d'enfant a été aménagée pour la fille de Linda, l'appartement a été repeint avec des couleurs pastel. Visiblement, Ghislain a installé un rapport entre eux qui est imaginaire, comme en fait preuve ce dialogue :

LINDA : T'as un enfant ?

GHISLAIN : Non... Mais j'aimerais ça.

*Ghislain montre à Linda la photo d'eux sur le mur.*

LINDA : Je suis morte là-dessus.

GHISLAIN : Tu sais, tantôt euh... tu t'es trompée. Je t'ai pas violée comme tu penses. Je t'ai fait des belles avances.

*Visiblement mal à l'aise, Linda réplique de façon raide :*

LINDA : Hey, regarde, on va peser sur pause, là.

GHISLAIN : Laisse-moi finir... s'il vous plaît. Je t'ai amenée dans la grande salle, on était comme à l'hôtel. En fait, on aurait pu être n'importe où parce qu'on était tous les deux pis ça nous suffisait. On a écouté de la musique, pis ça s'est fait tout seul. Y avait pas d'hésitation, pas de pudeur. On est devenu des amoureux.

L'emploi du « on » agit ici comme un bon révélateur de l'état de Ghislain qui parle comme si ses sentiments étaient partagés par Linda. Il raconte la scène du viol comme une scène d'amour et cette façon de configurer son système discursif lui permet de rendre compte d'une situation dramatique de façon poétique comme s'il s'agissait d'une pratique normale. Implicitement, en répondant « j'aimerais ça » alors qu'elle lui demande s'il a des enfants, Ghislain dit à Linda qu'il aimerait partager sa vie avec elle et sa fille. L'aménagement de l'appartement en dit aussi beaucoup sur le rapport de places qu'il veut leur imposer à tous les deux. Tout autant que la photo d'eux sur le mur, ses paroles sont un signe éloquent de l'ampleur du décalage. Néanmoins, Linda ne reconnaîtra pas sa demande, elle redistribuera plutôt les places qu'elle juge pertinentes par des paroles explicites ; elle ne lui donnera pas la chance d'aller plus loin dans cette fausse piste :

LINDA : On va faire un *deal* à soir : il est jamais rien arrivé. Tu vas comprendre parce que je vais t'expliquer pourquoi. Dans mon souvenir à moi, il est rien arrivé de beau à la morgue. À t'écouter, ça a l'air d'une lune de miel, mais c'est à sens unique ton affaire. Pour moi, ça a juste été un long *bad trip*. (*un temps*) C'est la douleur qui m'a réveillé, c'est pas toi, je te sentais même pas.

En employant des énoncés explicites, Linda ne laisse planer aucun doute sur ses positions et reconnaît ainsi la nature imaginaire du rapport fantasmé par Ghislain. Nous avons par ailleurs pu prendre connaissance de l'émergence de ce rapport décalé lors

des scènes précédentes où Ghislain visite Linda à l'hôpital et lui parle alors qu'elle est dans le coma. Ils ne se sont jamais rencontrés réellement et pourtant il prend d'emblée la place de son amoureux :

GHISLAIN : Tu me manques tellement Linda, c'est effrayant. J'arrête pas de penser à nous deux. J'ai réfléchi pis je pense que je sais ce qu'il nous faut.

Nous avons vu que l'identité de celui qui parle et de celui qui écoute se fait par la parole. Dans cet extrait, c'est un monologue que livre Ghislain, il est en dehors de toute forme d'interaction. Linda ne peut l'entendre ni répliquer pour le remettre à sa place, elle ne peut agir comme instance tierce pour la reconnaissance et la visée de complétude de son interlocuteur. Il a donc toute la liberté de poursuivre :

GHISLAIN : On va être bien. Jamais j'aurais pensé vivre là-dedans avec quelqu'un. Hé ! Aller au zoo avec ta fille... Aller en camping tous les trois au bord de la mer ou bien faire comme si on avait toujours été ensemble, rester en ville pis rien faire.

Et au patient de la chambre d'à côté, qui lui demande si Linda est sa femme, il répond par l'affirmative avec un large sourire. Emporté par ses présomptions imaginaires et fantasmatisques, Ghislain peut parler d'une place qui n'est pas réellement la sienne, mais uniquement jusqu'à ce qu'il soit confronté à celle qui peut effectivement le reconnaître comme apte à l'occuper. Quand il parle à Linda durant son coma, il a la liberté d'adopter la place qui lui plaît. Mais en face d'elle, contraint aux règles du système des places, il attend une reconnaissance qui ne viendra pas.

Dans les trois productions cinématographiques dont il a été question pour réfléchir à la notion de rapports de places, les personnages ont tous été confrontés, d'une manière ou d'une autre, à l'augmentation ou la diminution de leur sentiment d'exister dans leurs interactions verbales. Toutefois, nous allons observer les manifestations existentielles dans *Un crabe dans la tête* et *Post Mortem* puisqu'elles sont présentes de façon ostentatoire. À partir des dialogues analysés précédemment, examinons de quelle façon la parole échangée est le lieu de réalisation et d'expansion de ce phénomène fondamentalement lié à la dimension identitaire quand on entrevoit les rapports

interpersonnels en nous demandant « comment exister dans la coexistence, à quelles conditions être soi tout en étant en relation avec d'autres ? » (2002 : 494).

Dans le film *Un crabe dans la tête*, Alex est confronté aux défaites identitaires qui résultent de son besoin incessant de se sentir vivre en s'adaptant au monde des autres sans toutefois être prêt à en assumer toutes les conséquences. Par l'augmentation momentanée de son sentiment d'exister en faussant les cartes de son identité, il se retrouve face au vide existentiel. À force de mener sa vie selon la pensée « on est comme on est en fonction de la personne avec qui on est », tel qu'il le formule explicitement dans une réplique adressée à Marie, il s'ouvre aux menaces existentielles puisque « les idées et les discours fonctionnent comme des insignes » (277). En effet, Alex entre sans réserves dans l'ordre du discours de l'autre sans voir qu'implicitement ses paroles, qui sont la plupart du temps adaptées au rôle qu'il croit devoir tenir dans la relation, ont une valeur d'insigne qui correspond à une place qu'il ne peut tenir. Flahault nous dit que pour exister il faut exister dans le même monde que les autres, mais cette coexistence ne doit pas faire en sorte que le sujet parlant perde de vue les places qui lui sont accessibles pour produire correctement les insignes et ne pas brouiller la logique des rapports de places. Ce qu'Alex ne semble pas avoir compris, c'est que ses manières d'être et de penser ne peuvent se modifier délibérément, qu'il n'a pas cette liberté de jouer au caméléon comme bon lui semble puisqu'il fait partie d'un système qui va au-delà de la place et de la relation dans lequel il joue un rôle. En manifestant des insignes disparates selon les multiples relations dans lesquelles il souhaite manifester sa valeur aux autres, Alex a en quelque sorte dénaturé ce qu'il est et se retrouve seul en fin de compte.

Dans le film *Post Mortem*, le décalage du rapport entre Ghislain et Linda n'a pu faire autrement qu'amoindrir, de part et d'autre, les existences en jeu. Linda, en ne lui permettant pas d'être son amoureux, prive Ghislain de la place à laquelle il aspire et brime du même coup son sentiment d'exister. Malgré les réticences de la jeune femme, il a persisté sans rectifier sa stratégie et en se campant dans un monde fantasmé qui n'a pas de sens dans la logique de la coexistence. Pour exister, Ghislain a tenté de créer un monde dans lequel Linda existe dans un rôle qui ne correspond pas à la réalité. De ce fait, il a failli à la logique selon laquelle tout sujet tente de trouver

« [u]n sens qui tient au fait qu'on se sent à sa place dans un réseau de personnes, de choses et d'activités » (79). Par le rapport de places imaginaire qu'il a tenté d'installer entre Linda et lui, Ghislain est arrivé momentanément à éprouver un certain sentiment d'exister. Mais l'échec était inévitable puisque le sens donné à la relation n'était pas partagé avec Linda. Flahault nous dit d'ailleurs que « ce sens ne nous est pas apporté par un discours, il est là, agissant, dans la manière même dont nous participons à l'existence » (78). Et c'est là que se trouvent les raisons qui expliquent l'impossible union entre Linda et lui : Ghislain n'a pas participé au phénomène de l'existence de la manière attendue par son interlocutrice. En fait, les comportements de Linda ne manifestent pas une envie de connaître l'homme ; elle est dépassée par le fait qu'il l'a violée pour la ramener à la vie et cette situation fait en sorte qu'une relation saine est presque impossible entre eux. Ainsi, l'on peut avancer que, considérant le contexte, leur relation est vouée à l'échec. Ghislain, qui est amoureux de Linda et obsédé par un futur inventé, a peut-être trouvé le seul moyen d'entrer en relation avec elle en s'imaginant un monde décalé de la réalité. Toutefois, si ces comportements pervers ont permis de se rapprocher momentanément de son objet de désir, la réponse de Linda ne lui aura pas permis d'éviter de multiples heurts existentiels.

Tel que démontré dans les exemples analysés, le concept des places est selon nous un outil pertinent pour déterminer les enjeux identitaires de la parole échangée au cinéma. Prenant les personnages cinématographiques comme des êtres de paroles, nous considérons que tout participant à un échange verbal qui gère avec maladresse la question des places risque de voir son identité, et éventuellement son sentiment d'exister, mis en péril par ses propres énoncés. Rappelons à ce sujet que « *les individus ne sont pas maîtres d'opérer leur mise en place, puisque c'est au contraire cette mise en place qui établit leur identité* » (1978 : 52). Les décalages, les dérapages et les répliques hors jeu peuvent survenir à tout moment dans une interaction verbale. Si les réels enjeux d'un échange de paroles ou d'un système de places sont rarement en surface, il va de soi que les marques d'un rapport à la complétude sont dissimulées en creux dans la conversation. Mais cette reconnaissance est tributaire de deux principes : a) le fait que nos places dépendent non pas de nous, mais d'un système qui nous dépasse puisqu'il est conditionné selon un ensemble de conventions sociales

déterminées, *b*) la production des systèmes de places président aux rapports de places concrets. Dans toute situation, le locuteur est contraint de se faire reconnaître à une certaine place, celle d'où il souhaite (ou croit devoir) parler et se faire entendre.

Nous souhaitons, par le biais des notions théoriques et l'analyse des dialogues filmiques, avoir montré l'importance de considérer le fait que l'identité des sujets se fait par le langage et est toujours à confirmer en raison de la multiplicité d'identités que peut avoir une même personne dans une multitude de situations.

## 1.2 La notion de face

Nous ajouterons ici la notion de *face* à celle de *place*, pour parfaire la constitution des principes généraux de la dimension identitaire. Comme dans la partie précédente, nous ferons un exposé des fondements théoriques (Goffman, Kerbrat-Orecchioni, Levinson et Brown) qui explicitent des enjeux identitaires liés au concept des faces, dont notamment la figuration, l'embarras et la politesse, puis nous analyserons leurs rôles dans la pratique dialogale au cinéma par le biais de quelques exemples filmiques.

### 1.2.1 « Perdre la face ou faire bonne figure » selon Goffman

Le sociologue Erving Goffman s'est intéressé, dans les années 1970 et 1980, à l'étude des interactions face à face et à l'analyse des éléments rituels inhérents à ces rencontres sociales. C'est avec l'ouvrage *Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior* (1967)<sup>5</sup> qu'il pose les jalons de la notion de face. En précisant qu'il n'aura pas comme assise les bases de la psychologie, Goffman développe un *modèle minimal du sujet* assurant une circulation comportementale ordonnée et susceptible de prévoir les directions prises par un individu en interaction pour agir efficacement. Autrement dit, « ce qu'une personne protège et défend, ce en quoi elle investit ses sentiments, c'est une idée d'elle-même, et les idées sont vulnérables, non pas aux faits matériels, mais à

---

5. Nous utiliserons la traduction française par Alain Kihm, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

la communication » (1988 : 40). Tout comme avec Flahault, c'est l'interaction, le face à face et les enjeux identitaires posés en creux dans les échanges de paroles qui, chez Goffman, nous intéressent.

Par l'expression *face*, Goffman entend « la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier » (9). La face, c'est ce que chaque individu prétend être, « l'ensemble des images valorisantes que l'on tente, dans l'interaction, de construire de soi-même et d'imposer aux autres – et à soi-même<sup>6</sup> ». Pour bien saisir les enjeux d'une telle conception, rappelons qu'à l'instar de Flahault, nous considérons toujours une situation de parole comme un lieu où se construit et s'évalue l'image d'un individu. Par l'interaction, chaque individu doit poser des actions, verbales et non verbales, qui contribuent à ce qu'il se montre à la hauteur de l'idée qu'il se fait de lui-même. C'est pourquoi, comme le précise Goffman, dès qu'une personne a ou reçoit une certaine face à soutenir, elle « prend la responsabilité de surveiller le flux des événements qu'elle croise. Elle doit s'assurer du maintien d'un certain *ordre expressif*, [...] , de telle sorte que tout ce qu'ils [les événements] paraissent exprimer soit compatible avec la face qu'elle présente » (13).

À la notion de face, Goffman ajoute celle de *territoire*<sup>7</sup> qui correspond aux biens, à l'espace et à la sphère privée de chaque individu. L'expression *territoire* prend ici la signification suivante :

le territoire corporel et ses divers prolongements (vêtements, poches, sac à main, etc., dont on supporte mal qu'ils soient indiscrètement "fouillés") ; l'ensemble des "réserves matérielles" (le "à moi") dont l'individu considère qu'elles lui appartiennent en propre ; le territoire spatial : sa "place", son "chez-soi", cette espèce de "bulle" à l'intérieur de laquelle on évolue [...] ; le territoire temporel, et en particulier le temps de parole auquel on considère avoir légitimement droit (d'où le caractère généralement offensant des interruptions) ; les réserves d'information enfin, ses secrets et ses jardins secrets. (1989 : 156)

---

6. Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Théorie des faces et analyse conversationnelle » dans l'ouvrage dirigé par Joseph Isaac, *Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 156.

7. Goffman consacre à ce sujet un chapitre entier, « Les territoires du moi », dans le deuxième volume de *La mise en scène de la vie quotidienne. Les Relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

L'équilibre dans la valorisation et le respect des faces et des territoires qui permet de maintenir l'image de soi se retrouve donc, à divers degrés, au cœur de tout échange de paroles. Lors d'une interaction, les participants emploient les mots, les manières et les protocoles préexistants et reconnus dans la société. Ces usages normalisés permettent de tenir un discours cohérent et opérant. C'est ce que Goffman nomme *ligne de conduite*. Plus précisément, il s'agit pour le sujet parlant d'un « canevas d'actes verbaux et non verbaux qui lui sert à exprimer son point de vue sur la situation, et, par là, l'appréciation qu'il porte sur les participants, et en particulier sur lui-même » (1988 : 9). Selon l'emploi qu'en fait Goffman, l'expression *règle de conduite* est synonyme de *guide* pour mener des actions perçues comme convenables ou justes selon le contexte. D'où l'importance pour l'individu de suivre une ligne de conduite qui met en valeur sa propre face :

Un individu *garde la face* lorsque la ligne d'action qu'il suit manifeste une image de lui-même consistante, c'est-à-dire appuyée par les jugements et les indications venus des autres participants, et confirmée par ce que révèlent les éléments impersonnels de la situation. Il est alors évident que la face n'est pas logée à l'intérieur ou à la surface de son possesseur, mais qu'elle est diffuse dans le flux des événements de la rencontre, et ne se manifeste que lorsque les participants cherchent à déchiffrer dans ces événements les appréciations qui s'y expriment. (10)

Garder la face est donc non pas une condition pour l'interaction mais bien son but. Une personne qui suit une ligne d'action pertinente et reconnue par les autres démontre d'ailleurs de la confiance, tandis qu'une autre qui ferait mauvaise figure est destinée à *perdre la face* et, du même coup, son assurance. Une autre avenue est possible pour trouver sa face et tient au principe de *donner la face*. On dit d'un individu qu'il se fait *donner la face* lorsqu'il se voit indiquer par un autre une ligne de conduite plus avantageuse que celle qu'il aurait espérée ou suivie naturellement.

Dès qu'il se retrouve en situation d'échange, le participant est assujéti à une ligne de conduite. Comme la conversation est un lieu d'engagement, il est impossible d'échapper à cet assujettissement :

Qu'il ait ou non l'intention d'adopter une telle ligne, l'individu finit toujours par s'apercevoir qu'il en a effectivement suivi une. Et, comme les autres participants supposent toujours chez lui une position plus ou moins intentionnelle, il s'ensuit que, s'il veut s'adapter à leurs réactions, il lui faut prendre en considération l'impression qu'ils ont pu se former à son égard. (9)

Comme toute conversation met inévitablement en jeu la face des interlocuteurs, les risques de péril identitaire sont présents à tout moment puisque c'est la confrontation des lignes d'action qui détermine la façon dont chacun va interagir et ainsi faire de la rencontre un succès ou un échec.

Revenons au film *Un crabe dans la tête* pour illustrer l'importance, pour les sujets parlants, de tenir une ligne de conduite constante sans quoi le péril de l'identité peut devenir le principal enjeu de la rencontre. Lors de la première soirée qu'ils passent ensemble dans l'appartement de Marie, Alex et la jeune femme regardent un film duquel elle doit faire une critique qui sera publiée dans le journal du lendemain. À la fin du visionnement, ils échangent à propos du film :

ALEX : Pis, mesdames et messieurs du jury... Le verdict ?

MARIE : Toi, t'en penses quoi ?

ALEX : Ah, c'était pas mal. Pas mal. Pas une grande œuvre là, mais plutôt sympathique.

*Marie réagit sans grand enthousiasme au commentaire d'Alex. Mal à l'aise, il enchaîne :*

ALEX : Non, peut-être pas sympathique, là, mais... quand même pas, euh... pas nul. S'il y a une chose qu'on peut dire, c'est que c'était pas nul, quand même.

*Marie baisse le regard et demeure silencieuse.*

ALEX : Quoi ? Qu'est-ce que t'as écrit ? (*il prend le calepin de Marie et lit les notes*) « Histoire d'un coup de foudre qui tourne en triangle amoureux, de beaux personnages vides, dans de belles images vides, dans un beau scénario vide et convenu ». Ben oui... (*il poursuit la lecture des notes de Marie*) « Film d'été qui ne plaît à personne en voulant plaire à tout le monde. Nul à chier ».

MARIE : C'est fort, j'avoue. Je suis allée fort, mais je trouve ça nul.

*Alex change de ton ; il adopte le même que Marie :*

ALEX : Non, non, non, pas du tout, pas du tout. C'est *cheap*, Marie. Le ton est cucul, les personnages sont cuculs, la fin est cucul. La fin est prévisible, on l'a vue venir à cent milles à l'heure. Hein ? Bon.

MARIE : Je suis contente que tu penses comme moi.

ALEX : Je pense pas comme toi. Je pense que c'est encore plus *cheap* que ce que tu penses. C'est pas juste convenu, c'est vraiment... euh... anodin.

MARIE : (*amusée*) Je suis contente qu'on s'entende bien.

ALEX : Moi aussi. (*légère hésitation*) Sympathique... Pourquoi j'ai dit ça ? Non. Sympathique, c'est parce que... En fait... En fait, euh... c'est juste parce que je pensais que t'avais aimé ça. Pis, euh...

MARIE : Pis quoi ?

ALEX : Pis... (*il hésite*) Pizza ?

MARIE : Hein ?

*Marie est amusée par la réplique d'Alex et sourit.*

Cet extrait montre de quelle façon le personnage d'Alex tente de sauver sa face en faisant dévier son discours de la trajectoire initiale. En réalisant que sa critique du film n'est pas partagée par Marie, il choisit de tenir le même discours qu'elle plutôt que de défendre sa position de départ. Puis, pour éviter de perdre encore plus la face, Alex tente de changer de sujet en proposant à Marie de faire livrer de la pizza. Le sourire en coin que lui renvoie Marie montre bien qu'elle a saisi sa tactique. Mais le fait qu'elle accepte aussi de changer de sujet montre qu'elle a de l'intérêt pour Alex puisqu'elle laisse tomber ses armes, lui évitant ainsi de perdre la face.

Dans ce dialogue, on voit qu'Alex en fait trop pour tenter de donner l'image qu'il croit que Marie attend de lui. Il s'est aventuré dans un domaine où il semble avoir peu de connaissance : en s'improvisant critique de cinéma, il adopte une ligne de conduite difficile à assumer. Face à Marie qui est une spécialiste, il a choisi la mauvaise option malgré le fait qu'elle lui semblait être le passeport vers une reconnaissance. Et même lorsqu'il s'aperçoit qu'il a fait fausse route, il persiste pour tenter de se justifier, comportement que Goffman explique ainsi : « [i]l se peut qu'il veuille sauver la face parce qu'il est sentimentalement attaché à l'image de lui-même que celle-ci exprime, ou bien à cause du pouvoir que son statut présumé lui permet d'exercer sur les autres participants, ou encore par fierté ou par honneur » (15). Toutefois, en émettant ses commentaires selon ce qu'il avait perçu chez Marie, il s'est trompé : celui qui ne veut pas déplaire se révèle comme inapte à soutenir ses propres idées et s'expose ainsi à une faillite identitaire. Incapable d'entretenir l'image qu'il improvise selon les situations, Alex

devient contre son gré celui qui manque d'assurance, qui a la personnalité instable du caméléon. En adoptant la ligne de conduite qu'il présuppose que l'autre attend de lui, Alex croit adopter la meilleure stratégie pour tisser des liens. Mais cette position sera vite insoutenable et deviendra une menace identitaire.

Tout participant à une conversation est préoccupé par l'image qu'il donne aux autres, d'où l'importance de tenir une ligne de conduite appropriée. La face étant le reflet de notre identité dans l'organisation sociale, elle devient un des enjeux principaux des interactions verbales :

L'individu a généralement une réponse émotionnelle immédiate à la face que lui fait porter un contact avec les autres : il la soigne ; il s'y "attache". Si la rencontre confirme une image de lui-même qu'il tient pour assurée, cela le laisse assez indifférent. Si les événements lui font porter une face plus favorable qu'il ne l'espérait, il "se sent bien". Si ses vœux habituels ne sont pas comblés, on s'attend à ce qu'il se sente "mal" ou "blessé". En général, l'attachement à une certaine face, ainsi que le risque de se trahir ou d'être démasqué, expliquent en partie pourquoi tout contact avec les autres est ressenti comme un engagement. (10)

Dans la scène dont nous citons ci-après un extrait, la franchise de Marie déjoue Alex dans ses tactiques et lui fait perdre la face. Le charmeur maladroit comprend qu'il ne pourra parler à mots couverts devant Marie, que les détours par l'implicite seront rapidement évités par la jeune femme. Ici, Marie fait perdre la face à Alex mais les incidences seront minimales. Les bons joueurs au jeu de la séduction connaissent les limites de ce qui peut se dire et se faire pour ne pas briser le mystère. Mais Marie, adepte des liens francs, garde le contrôle et déstabilise Alex tout en s'amusant de le voir accumuler les faux pas :

ALEX : Je pars pas, je reste à Montréal. Je reste à Montréal pour un petit bout, parce que... euh... *(il hésite et répond avec une confiance plus ou moins assurée)* Je suis libre. Je suis libre comme l'air. Toi ? T'es-tu, euh...

MARIE : Tu... tu quoi ?

ALEX : T'es-tu, tu... t'es-tu libre ?

MARIE : Tu veux savoir si t'as des chances de *scorer* ce soir ?

*Déstabilisé, Alex rit nerveusement.*

ALEX : T'es... t'es directe, toi. O.K. Franche, libre, confiante. Oui, oui, moderne, quoi. O.K. Design, sexuellement et exponentiellement épanouie.

MARIE : Toi, t'es comment ? Hein ? Don Juan ?

ALEX : Non. Moi ? Non, non, non. Tu, tu te trompes. Non, non, je suis pas... Écoute, oui, mais c'est parce que, écoute... Crisse, faut que je sois clair, sacrament, dans la vie, là ! C'est juste qu'on est comme on est en fonction de la personne avec qui on est. Non ?

*Alex réagit, voyant le visage perplexe de Marie :*

ALEX : On sort-tu, on sort-tu... voyons, on sort-tu la télé ? On serait bien, à soir. Hein ? Je sais pas...

MARIE : Changement de sujet ?

ALEX : Oui.

MARIE : (*amusée*) O.K.

Ici, Alex a vu Marie agir de façon à ce qu'il puisse ne pas perdre totalement la face. Amusée, elle accepte de ne pas poursuivre dans cette direction et du coup sauve la face d'Alex qui commençait à faire mauvaise figure. En changeant de sujet, ils évitent un terrain glissant, lieu où il est difficile de garantir sa face et celle de l'autre. Le discours de charme est brisé, l'implicite si précieux dans les scènes de séduction a été renversé par l'approche explicite de Marie. Visiblement, c'est elle qui installe les rapports de force dans cette relation, ce qui lui est d'autant plus facile qu'elle fait face à un interlocuteur qui se conforme aux règles conversationnelles des autres. On voit clairement le malaise d'Alex, mais aussi son besoin d'être cautionné par Marie, dans la longue réplique qui se termine par « C'est juste qu'on est comme on est en fonction de la personne avec qui on est. Non ? ». En plus de révéler de façon éloquente le principe qui guide ses relations avec les autres, Alex, en terminant sa phrase par un « Non ? » à valeur interrogative, marque son manque de confiance et le fait qu'il est bien conscient que Marie peut réfuter ce qu'il dit. Le cas échéant, on l'aura compris, il aurait ajusté encore une fois sa ligne de conduite pour correspondre à l'image que Marie semble attendre de lui, voulant à tout prix la séduire. S'imposant à lui-même la contrainte de jouer en zone grise, Alex verra cette tactique s'essouffler, la confrontation à la zone franche semblant alors inévitable pour quiconque entretient une relation à long terme.

Évidemment, l'énergie mise à prendre soin de sa face et celle des autres est en lien étroit avec le type de relation qui s'instaure ou est déjà instauré entre les intervenants. Ici, les intentions d'Alex sont claires et chacune de ses paroles, chacun de ses gestes, même maladroits, tendent vers la mise en place d'une relation (d'abord sexuelle puis amoureuse) avec Marie. Mais tel n'est pas toujours le cas. Les relations éphémères peuvent laisser une certaine liberté à celui qui est engagé momentanément dans une interaction verbale s'il ne travaille pas pour établir une relation à long terme : « une personne qui rencontre des gens avec qui elle n'aura plus d'autres rapports est libre d'adopter une ligne d'action ambitieuse que l'avenir démentira, ou de souffrir des humiliations qui rendraient embarrassantes toutes relations futures » (11). Nomade et grand voyageur, Alex a les réflexes dialogiques de celui qui tisse des liens de courte durée et il semble que, de retour à Montréal, le changement d'attitude qu'imposent les relations de longue haleine soit impossible à opérer. Si le mensonge lui a souvent été utile pour établir des relations brèves, nous verrons dans les extraits à venir que la franchise et l'authenticité seront ses ultimes recours pour en entamer de plus sérieuses et engageantes.

### 1.2.2 Le ménagement des faces par la figuration

Une interaction verbale implique pour les participants deux mouvements : a) tous doivent défendre leurs propres faces, parler pour conserver l'image projetée d'eux-mêmes et, au besoin, s'ajuster au fil des paroles émises et reçues, b) ils ont le devoir de protéger la face des autres. Goffman regroupe ces actions de défense et de protection des faces sous le nom de *figuration* :

*Par figuration (face-work) j'entends désigner tout ce qu'entreprend une personne pour que ses actions ne fassent perdre la face à personne (y compris elle-même). La figuration sert à parer aux "incidents", c'est-à-dire aux événements dont les implications symboliques sont effectivement un danger pour la face. (15)*

Sachant que chaque interaction verbale opère selon ses propres règles, il est entendu que, si l'individu veut « se contrôler et contrôler les autres en toute circonstance » (17), la meilleure stratégie sera d'avoir un vaste répertoire pour protéger en tout temps les diverses faces mises en jeu. Par le travail coopératif de figuration, chacun cherche à faire respecter sa face et son territoire, tout en ménageant la face et le territoire de l'autre.

Il existe deux types principaux de figuration : l'*évitement* et la *réparation*. Ces procédés figuratifs sont d'efficaces recours pour neutraliser les menaces contenues dans les interactions verbales. L'option de l'évitement permet d'écarter certains sujets par mesure de protection : chacun défend sa face en évitant les sujets et les comportements qui pourraient révéler des failles dans la ligne d'action adoptée. La stratégie la plus simple semble être le changement de sujet, pourvu que l'interlocuteur accepte de suivre cette nouvelle direction : un refus de sa part ne pourrait qu'empirer l'état de celui qui tente de sauver sa face. L'évitement peut aussi être préconisé pour sauver la face de l'autre. En faisant preuve de discrétion, en évitant de contredire nos interlocuteurs, en offrant des signes de respect et de politesse, nous démontrons notre attention aux autres participants.

Par la voie de la réparation, il est possible de corriger un glissement en le reconnaissant ouvertement en tant qu'incident et en démontrant des efforts pour en réparer les dommages :

À ce moment, un ou plusieurs participants se trouvent ouvertement en déséquilibre, en disgrâce, et il leur faut essayer de rétablir entre eux un état rituel satisfaisant. J'emploie le terme *rituel* parce qu'il s'agit ici d'actes dont le composant symbolique sert à montrer combien la personne agissante est digne de respect, ou combien elle estime que les autres en sont dignes. L'équilibre est une image adéquate, car la durée et l'intensité de l'effort de réparation s'ajustent exactement à la persistance et à la gravité du danger. La face est donc un objet sacré, et il s'ensuit que l'ordre expressif nécessaire à sa préservation est un ordre rituel. (20-21)

Selon Goffman, le processus réparateur s'opère selon quatre phases qui pourraient se résumer ainsi : a) la demande de réparation de l'offensé (sommation), b) la proposition de l'offenseur (offre), c) l'acceptation par l'offensé, d) le remerciement de

l'offenseur. Il survient parfois des failles dans ce processus de réparation, par exemple « le cas de l'offenseur qui, sommé de réparer, refuse ouvertement d'entendre l'avertissement et poursuit son activité offensante, au lieu de l'amender » (23). Mais la figuration n'a pas que des vertus. Si d'habitude les procédés figuratifs servent à neutraliser une menace, ils peuvent être employés intentionnellement comme moyen d'agression, par exemple pour favoriser sa face et nuire à celle de l'autre. Cette approche installe forcément une situation qui se déroule sous le mode non plus de la coopération mais de l'affrontement. Notons justement que le péril identitaire semble plus probable dans un face à face en duo que dans une conversation à plusieurs, où chacun contribue habituellement à sauver la face des autres pour maintenir l'équilibre.

L'affrontement est un des points culminants de la relation entre Janine et Michèle, mise en scène dans le film *Familia* de Louise Archambault. Michèle, joueuse compulsive, menteuse et profiteuse, se réfugie avec sa fille adolescente chez Janine, une femme rangée et à l'aise financièrement. Les deux amies ont un mode de vie et des principes moraux opposés, mais elles réussissent à maintenir un équilibre relationnel en évitant les sujets risqués et au prix de nombreux tabous. Or, après quelques semaines de cohabitation, l'affrontement survient entre les deux femmes.

Pour aider Michèle à s'en sortir, Janine lui propose de l'engager à titre d'assistante dans sa compagnie de design intérieur. Michèle est responsable des achats et de la livraison aux clients, par le fait même de la gestion d'un budget. Son obsession pour le jeu l'amène à miser l'argent que lui a confié Janine et elle perd tout. Mentant à son amie suite à l'événement, Michèle sait que tôt ou tard elle perdra la face puisqu'elle est engagée dans une relation à long terme. Mais plutôt que d'avouer son erreur et d'amorcer le processus de réparation, elle tente d'abord la justification puis la stratégie de la confrontation :

JANINE : Tu peux mentir à qui tu veux, Michèle, mais pas à moi.

MICHÈLE : J'étais mal prise.

JANINE : Je suis pas innocente, je te connais. T'es rien qu'une irresponsable. T'as aucun respect pour les autres.

MICHÈLE : Ben là...

JANINE : T'as aucune morale, Mimi Tanguay. T'es une voleuse dans l'âme. Tu volerais ta mère pour une partie de cartes. Tu volerais ta fille. Tu te volerais toi-même si tu le pouvais.

MICHÈLE : Hey ! Les nerfs, la *control freak*. Regarde-toi donc un peu avant de me faire la morale. Je sais pas si t'as remarqué Janine, mais y a plus grand monde autour de toi, hein ? Ton mari est jamais là, tes enfants rient de toi. T'as plus d'amis Janine.

JANINE : À part toi... qui me colle comme un tapon.

MICHÈLE : T'es juste une frustrée. Veux-tu, je vais te dire la vérité. La vérité c'est que t'es jalouse de ma liberté pis t'as peur de moi, parce que moi j'ai du *guts*.

*Janine gifle Michèle. Au même moment, les deux femmes s'aperçoivent que leurs filles ont assisté à la scène.*

JANINE : (à Michèle) Dehors, je veux plus te voir ici.

Janine a les preuves qu'il faut pour accuser Michèle : sa cliente n'a jamais reçu le meuble qu'elle devait acheter avec l'argent qu'elle a finalement misé. Mais Michèle, incapable d'avouer et de faire une demande de réparation, préfère adopter une ligne d'action pour faire diversion et, en mettant en relief certaines faiblesses de son amie, place au cœur de la conversation un sujet qui n'est pas le réel objet de cette discussion. Elle tente de faire perdre la face à Janine tout autant qu'elle lui a fait perdre la sienne. Mais elle met ainsi en péril son identité autant que celle de Janine puisqu'elle fait un affront à sa propre face en continuant de mentir et en n'affrontant pas le problème. Goffman dit à propos des individus qui font mauvaise ou piètre figure qu'« il est fréquent que cette personne se sente honteuse et humiliée, à cause de ce qui est arrivé par sa faute à la situation et à cause de ce qui risque d'arriver à sa réputation de participant » (12). Michèle est bien consciente que sa réputation est atteinte, mais elle vient de choisir ici les arguments qui mettront fin à sa relation avec Janine. La finale du dialogue est d'autant plus éloquente : après un coup porté à la figure de Michèle, affront à son territoire corporel, Janine la chasse de sa maison, reprenant ainsi pleinement possession de son territoire physique. Par cet exemple, nous voyons de quelle façon un dialogue devient un lieu où chacun marque et protège son territoire pour tenter de maintenir sa face, donc son identité.

Janine et Michèle ont fragilisé leur relation en manquant de *tact*, élément de figuration apparemment impossible à mettre en œuvre à cause des tensions accumulées entre elles depuis des jours. Le *tact*, qui implique un habile usage de l'implicite, demande forcément la coopération des deux participants :

Le *tact* en matière de figuration s'appuie souvent sur un accord tacite à parler par allusions, à user d'un langage fait d'insinuations, d'ambiguïtés, de pauses calculées, de plaisanteries pour initiés, etc. Avec ce type de communication officieuse, la règle veut que l'expéditeur fasse comme s'il n'avait pas réellement émis le message impliqué, tandis que les destinataires ont le droit et l'obligation de faire comme s'ils n'avaient pas déchiffré l'allusion. La caractéristique de la communication par sous-entendus est donc d'être niable : on est pas tenu d'y faire face. Elle permet d'avertir quelqu'un de ce que sa ligne d'action ou la situation présente risque de lui faire perdre la face, sans que cet avertissement ne se transforme en incident. (29)

Nous retenons donc que parler avec *tact* permet de sauver et ménager les faces des interlocuteurs.

### 1.2.3 L'embarras

Une interaction peut s'évaluer selon divers critères. Parmi ces critères, nommons l'échelle dont les bornes sont l'*aisance* et la *confusion*. Entre ces deux modes de comportement se situe l'*embarras*, position qui nous intéresse tout particulièrement puisque très présente dans les œuvres filmiques.

À coup sûr, l'embarras et ses diverses formes représentent un état qui met, à divers degrés, l'identité en péril. Pour Goffman, l'*embarras*, la *confusion* et le *malaise* ont des valeurs et des impacts similaires tandis que la *gaffe* et le *faux pas* ont une portée moins menaçante et risquent ainsi de moins menacer la face des participants. Le déroulement d'une interaction verbale étant imprévisible, puisqu'elle se construit au fur et à mesure et met en scène diverses faces et diverses lignes d'action, l'embarras peut survenir de plusieurs façons :

Dans certains cas, l'embarras paraît avoir un caractère abrupt et paroxysmique : l'apparition soudaine de l'événement troublant est immédiatement suivie d'une poussée d'embarras, puis d'un lent retour au calme précédent, le tout dans les limites d'une même rencontre. [...] À l'autre extrême, nous voyons parfois que l'embarras se maintient au même niveau tout au long d'une rencontre. On parle alors d'une situation inconfortable ou déplaisante, et non d'un incident embarrassant, quoiqu'elle devienne naturellement une cause d'embarras pour un ou plusieurs de ses participants. L'embarras brutal est souvent intense, alors qu'un malaise prolongé est généralement léger et à peine apparent. (89-90)

Face à l'option de réparation, il est possible que l'offenseur et l'offensé ne choisissent pas la même stratégie pour rétablir l'ordre rituel. Les participants n'étant pas en mesure d'évaluer les réelles intentions de l'autre, il arrive alors que naisse l'embarras.

Revenons à *Un crabe dans la tête* pour voir comment l'embarras s'installe et se gère dans un dialogue. Alex et Marie se rendent à une fête où le jeune homme doit livrer de la drogue pour une amie. À son grand étonnement, Alex devra faire face à Simone, son épouse, dont il n'a jamais parlé à Marie. À l'air sévère de Simone, on comprend qu'une tension est déjà bien installée entre Alex et elle. Déstabilisé, sachant trop bien que l'embarras est imminent, Alex se braque :

SIMONE : (à Marie) Salut. Moi, c'est Simone. T'as sûrement pas entendu parler de moi.

MARIE : En effet. Moi, c'est Marie.

SIMONE : (en jetant un coup d'œil à Alex) Ton nouveau chum ?

Alex tente d'arrêter Simone :

ALEX : Simone.

SIMONE : (à Alex, intransigeante) Non, regarde... ta gueule, là.

Un ami d'Alex passe près du trio et lance une réplique sans s'arrêter :

UN AMI D'ALEX : (à Alex) Toujours le favori de ces dames !

Marie n'y porte pas attention et poursuit son dialogue avec Simone :

MARIE : Pourquoi ? Ton ex ?

SIMONE : Non. Pour l'instant, légalement en tout cas, c'est encore mon mari.

*En prononçant le mot « mari », Simone se tourne vers Alex qui ferme les yeux et demeure silencieux. Simone se retourne vers Marie et poursuit :*

SIMONE : Ça fait que... Arrange ça comme tu veux, ma belle, mais l'amour est sans pitié. Pis ton beau Alex, c'est un beau trou de cul. Mais il est tellement beau, pis il est tellement fin, pis il est tellement intelligent. Pis tu vas voir, hein vraiment, tout le monde l'aime, c'est un ange. Vraiment, ta mère va l'adorer. (*un temps*) Je t'aime. Je t'aime... Il te l'a-tu chanté, ça ? Ça a pris combien de temps ? Une petite semaine ?

*Marie acquiesce d'un signe de tête.*

SIMONE : Fais attention à toi, Marie, parce que le petit Alex a le « je t'aime » facile.

*Alex se tourne vers Marie puis lui fait signe que c'est le moment de partir :*

ALEX : O.K. *Let's go.*

Incapable de gérer la crise, le jeune homme a préféré se réfugier dans le silence. Fonctionnelle dans la zone intime, la relation d'Alex et Marie est fatalement brisée lorsqu'elle est exposée à la sphère sociale : confronté aux autres, témoins du réel, le monde imaginaire de l'homme caméléon fait faillite. Alex et Marie, qui jusque-là vivaient leur relation en circuit fermé, se retrouvent dans un contexte social qui devient vite menaçant : inévitablement, l'arrivée de Simone rompt la relation fragile entre Alex et Marie. Le film laisse ainsi entendre que, si un individu a effectivement une multiplicité d'identités dans une multiplicité de situations, la condition minimale pour avoir un équilibre et des rapports opérants est une certaine cohérence entre toutes les faces. À l'issue d'un parcours où il semble ne pas vouloir assumer ses décisions prises dans le passé, Alex fait face à l'avertissement que formule Goffman de la façon suivante :

Ainsi, alors même que le souci de garder la face concentre l'attention sur l'activité en cours, il est nécessaire, pour y parvenir, de prendre en considération la place que l'on occupe dans le monde social en général. Une personne qui parvient à garder la face dans la situation en cours est quelqu'un qui, dans le passé, s'est abstenu de certains actes auxquels il lui aurait été difficile de faire face plus tard. (11)

Dans cette scène, c'est Simone qui fait perdre la face à Alex. Ce sont sa présence et ses paroles qui créent l'incident embarrassant. Et même si nous comprenons les dommages qu'Alex devra tôt ou tard réparer auprès de Simone, c'est vers Marie qu'il décide de concentrer ses efforts pour demander réparation. Sans masque, Alex va

jouer une carte qu'il souhaite voir reconnue par Marie pour sauver sa face, celle de la franchise. La scène qui suit se déroule tout juste après celle où a eu lieu la rencontre avec Simone. Marie et Alex sont sur un vaste terrain de football. Elle marche d'un pas rapide et il tente de la rattraper :

ALEX : Marie, je voulais pas me marier...

MARIE : Arrête, je veux pas savoir.

ALEX : ... mais j'ai dit oui quand même.

MARIE : Alex, ta gueule !

ALEX : Après le mariage, je suis parti en Asie pour faire un contrat.

MARIE : Bon, pis tu l'as trompée. *Big fucking deal* ! Y a rien de plus commun. J'en ai rien à foutre de tes petites histoires d'amour de merde.

*Ils croisent un ami d'Alex, qui a une caisse de bières à la main.*

UN AMI D'ALEX : Hé, Alex ! Qu'est-ce que tu fais en ville ? Viens-tu chez Bruno ?

*Alex hésite un bref instant à suivre son ami, mais il court finalement à la poursuite de Marie.*

ALEX : Marie, je l'ai pas trompée, c'est pire que ça. Après le mariage, je suis parti en Asie, j'ai fait mon contrat pis je suis jamais revenu. Je l'ai même pas appelée. Ce soir, c'est la première fois depuis ce temps-là que je la revoyais.

MARIE : Je m'en fous.

*Alex reste muet.*

MARIE : C'est tout ?

*Alex ne dit toujours rien.*

MARIE : C'est tout.

*Marie poursuit d'un bon pas, laissant Alex seul au milieu du terrain de football désert.*

Suite à ce double embarras, confronté à Simone qu'il n'a pas revue après le mariage et à Marie à qui il a menti, Alex se retrouve dans un sérieux déséquilibre identitaire. Face à ces deux femmes, la confrontation des multiples personnages qu'il se construit et son insouciance le mettront hors jeu :

l'embarras est en rapport avec le personnage que l'on se taille devant ceux dont on ressent la présence à un moment donné. Le souci principal est l'impression présente que l'on fait sur autrui, quelles que puissent être les raisons profondes ou inconscientes d'un tel souci. Cet ensemble des personnes présentes, aux contours fluctuants, constitue un groupe de référence d'une importance extrême. (88)

Après l'embarras momentané vécu lors de la rencontre avec Simone, Alex doit maintenant assumer les gestes du passé et réviser sa façon d'utiliser la parole au risque de perdre la face devant toutes les personnes qui l'entourent.

Situation souvent exploitée au cinéma pour son fort potentiel dramatique et comique, l'embarras qui nous intéresse principalement dans ce chapitre se situe évidemment dans les échanges de paroles. Mais, comme le note Goffman, d'autres signes peuvent témoigner de l'embarras : « rougeur, gaucherie, bredouillement, voix trop aiguë ou trop grave, chevrottements, parole qui se brise, sueurs, pâleur, cillement des yeux, mains qui tremblent, mouvements hésitants, distraction et incongruités » (87). Compte tenu de leur pouvoir d'évocation, ces signes sont une excellente ressource cinématographique pour signifier l'embarras et la perte de contrôle d'un personnage. Le réalisateur André Turpin a d'ailleurs métaphorisé dans *Un crabe dans la tête* ce que Goffman nomme *signe objectif du trouble émotionnel* pour énoncer la nature instable de la personnalité d'Alex. Confronté à plusieurs situations embarrassantes, il doit réorienter sa ligne de conduite pour permettre à l'interaction en cours de perdurer, et cette position inconfortable est signifiée par des images vacillantes d'un crabe qui marche sur un cerveau, accompagnées par les sons de bredouillements hésitants. De façon moins allégorique, au fil des situations, la façon dont le personnage d'Alex a été mis en scène démontre habilement l'embarras et le déséquilibre par un débit de voix modifié subitement, des fins de phrases dites sur un ton incertain et un délai de réponse plus long que la normale laissant à Alex le temps de choisir la meilleure option pour ne pas fragiliser la relation. En plus des maladresses verbales, le malaise et l'embarras de l'univers de Turpin sont ainsi exprimés par des moyens purement filmiques qui viennent souligner l'état du personnage pour finalement résumer le propos du film : les relations interpersonnelles durables se bâtissent sur la vérité et l'authenticité.

La notion de figuration fait référence à ce que nous appelons communément les règles de savoir-vivre, le tact ou la diplomatie et constitue un excellent ressort pour éviter de perdre la face et de vivre l'embarras. Si ces actes de figuration deviennent possibles par le choix et le respect de la bonne ligne de conduite, il arrive toutefois qu'ils ne soient pas mis en œuvre de façon adéquate, car obéir à une ligne de conduite ne se fait pas toujours sans contraintes ni attentes :

Les règles de conduite empiètent sur l'individu de deux façons générales : directement en tant qu'*obligations*, contraintes morales à se conduire de telle façon ; indirectement en tant qu'*attentes* de ce que les autres sont moralement tenus de faire à son égard. (44)

La participation de l'autre dans le maintien, ou la perte, de la face de son interlocuteur est d'une importance majeure. À tout moment, il est possible de perdre la face à cause d'un autre ou même de plusieurs autres participants à l'échange. Ces situations font directement écho aux règles de politesse, puisque c'est un affront à l'identité d'autrui dont il est question ici.

### 1.3 La politesse et les interactions verbales

La notion de politesse est souvent entendue au sens large. Qu'il s'agisse de savoir-vivre, d'étiquette, de tact, de courtoisie ou de civilité, c'est toujours aux mêmes types de comportements qu'on fait référence : « tous les aspects du discours qui sont régis par des règles, et dont la fonction est de préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle<sup>8</sup> ». Plusieurs chercheurs<sup>9</sup> se sont intéressés à la politesse comme phénomène linguistique, mais nous dirigerons notre attention spécifiquement sur les théories avancées par Penelope Brown et Stephen C. Levinson ainsi qu'aux recherches de Catherine Kerbrat-Orecchioni puisque ces réflexions mettent en lien les notions de face et de politesse. Considérer certains principes de politesse qui organisent les pratiques discursives du dialogue au cinéma semble particulièrement pertinent

8. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La conversation*, Paris, Seuil, 1996, p. 50-51.

9. Citons notamment les travaux de Robert Lakoff (« The Logic of Politeness ; or Minding your p's and q's », *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago, 1973, p. 292-305) et de Geoffrey N. Leech (*Principles of Pragmatics*, Londres, Longman, 1983).

puisqu'ils exercent des pressions implicites sur les faces en jeu et structurent à leur manière les interactions verbales. Dans la lignée de notre étude des enjeux identitaires de la parole échangée, la problématique de la politesse linguistique<sup>10</sup>, qui fait partie d'un certain code de convenances et de comportements que doivent observer les interlocuteurs, sera vue comme un régulateur des relations interpersonnelles.

### 1.3.1 La politesse et les faces : le modèle de Brown et Levinson

Penelope Brown et Stephen C. Levinson ont publié *Politeness : Some Universals in Language Usage*<sup>11</sup> (1987), un ouvrage dont les bases théoriques sont utiles pour comprendre certains enjeux identitaires propres au langage. Ils y proposent une conception de la politesse fondée sur la notion de face élaborée par Goffman et reprise sous l'angle suivant :

la face revêt un côté émotionnel, on peut la perdre, la maintenir ou l'améliorer et on doit constamment y prêter attention dans l'interaction. Généralement, les gens collaborent (et s'attendent à la collaboration de chacun) à maintenir la face dans l'interaction et cette collaboration est basée sur la vulnérabilité mutuelle de la face.<sup>12</sup> (nous traduisons)

Pour nommer ce que Goffman entend par *territoire* et *face*, nous retrouvons chez Brown et Levinson les termes *negative face* (face négative) et *positive face* (face positive). Bien que cette appellation, contrairement à celle de Goffman, puisse laisser entendre que ces deux notions sont en opposition, ce n'est pas le cas : ces deux faces sont constitutives et complémentaires pour la formation sociale de tout sujet parlant. Ainsi, la face négative renvoie à l'indépendance des interlocuteurs et à ce que chacun

---

10. Si nous abordons dans ce chapitre les aspects purement linguistiques de la politesse, nous verrons lors de l'analyse du corpus que certains actes non verbaux (regard, geste, ton et timbre de voix, etc.) interviennent également dans sa pratique.

11. Les fondements de cet ouvrage, paru en 1987, ont d'abord été publiés en 1978 dans « Universals in Language Usage : Politeness Phenomenon » in Esther Goody (dir.), *Questions and Politeness : Strategies in Social Interaction*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 56-311.

12. « face is something that is emotionally invested, and that can be lost, maintained, or enhanced, and must be constantly attended to in interaction. In general, people cooperate (and assume each other's cooperation) in maintaining face in interaction, such cooperation being based on the mutual vulnerability of face » (Brown et Levinson, 1987, p. 61).

défend en tant qu'espace personnel<sup>13</sup>, tandis que la face positive, qui demande reconnaissance et appréciation de la part de l'autre, concerne tout ce qui a trait à l'image publique, aux images valorisantes que chacun tente de produire et d'imposer à travers une ligne de conduite. Brown et Levinson tiennent pour acquis que tout participant à l'échange est conscient de ces dimensions, tel qu'ils le résumant dans les principes suivants :

Nous faisons les hypothèses suivantes : que tous les membres adultes compétents d'une société possèdent (et savent que chacun possède) :

- (i) la "face", l'image publique de soi, revendiquée par chaque membre, consiste en deux aspects connexes :
  - (a) la face négative : la revendication fondamentale de territoires, le côté personnel, le droit à la non-distraktion – c'est-à-dire à la liberté d'action et la liberté d'imposition.
  - (b) la face positive : l'image cohérente de soi ou la "personnalité" (inclut essentiellement le désir que cette image de soi soit appréciée à sa juste valeur et acceptée) revendiquée par les participants.
- (ii) certaines capacités rationnelles, particulièrement des modes cohérents de raisonnement définis à partir de limites jusqu'aux moyens pour atteindre ces limites.<sup>14</sup> (nous traduisons)

À partir de ce constat, on peut dire d'une interaction verbale impliquant deux interlocuteurs qu'elle met en scène quatre faces puisque les deux faces d'une même personne peuvent fonctionner au même moment. Et c'est justement chacune de ces faces, les siennes et celles de l'autre, que le participant engagé dans une interaction tente de sauver par diverses formes de politesse, principe que Brown et Levinson expliquent de

13. Le concept d'*espace personnel* dont il est question ici peut être de différents ordres : corporel, matériel, spatial, temporel, cognitif, affectif, etc.

14. « We make the following assumptions : that all competent adult members of a society have (and know each other to have) : (i) "face", the public self-image that every member wants to claim for himself, consisting in two related aspects : (a) negative face : the basic claim to territories, personal preserves, rights to non-distraktion – i.e. to freedom of action and freedom from imposition, (b) positive face : the positive consistent self-image or "personality" (crucially including the desire that this self-image be appreciated and approved of) claimed by interactants. (ii) certain rational capacities, in particular consistent modes of reasoning from ends to the means that will achieve those ends. » (Brown et Levinson, 1987, p. 61).

la façon suivante : « il existe deux types spécifiques de désirs (“face-wants”) assignés par l’un et l’autre des participants : le désir d’être libre de ses actions (face négative) et le désir (à certains égards) d’être accepté (face positive)<sup>15</sup> » (nous traduisons). Sur ce concept de *face-want*, Kerbrat-Orecchioni nous dit que tout interlocuteur devrait « obéir au commandement suprême : *Ménagez-vous les uns les autres* » (1996 : 52) et que, ce faisant, parler dans le respect des règles de politesse permet de garantir l’harmonie de la relation en préservant les faces de tous.

### 1.3.2 La politesse et les menaces dans les échanges de paroles

Au cours d’un échange, les participants accomplissent un certain nombre d’actes verbaux et non verbaux<sup>16</sup> qui peuvent avoir une valeur menaçante pour l’une ou les faces des sujets parlants. Ce sont ces menaces qui ont mené Brown et Levinson à élaborer les *Face Threatening Acts*<sup>17</sup> (FTA). Ces actes de langage au caractère menaçant se répertorient en quatre classes selon la face qu’ils menacent. Voici cette classification puisée de la traduction qu’en fait Kerbrat-Orecchioni :

1. *Actes menaçants pour la face négative de celui qui les accomplit* : c’est par exemple le cas de l’offre, ou de la promesse, par lesquelles on propose d’effectuer, ou on s’engage à effectuer, un acte susceptible de venir léser, dans un avenir proche ou lointain, son propre territoire.
2. *Actes menaçants pour la face positive de celui qui les accomplit* : aveu, excuse, autocritique et autres comportements “autodégradants”.
3. *Actes menaçants pour la face négative de celui qui les subit* : les violations territoriales de nature non verbale sont légion [...]. Mais les menaces territoriales peuvent être aussi de nature verbale : il en est ainsi des questions dites “indiscrettes” ; de tous les comportements dérangeants ou incursifs, qui font perdre du temps à autrui, ou tentent d’exercer sur lui quelque contrainte, en limitant sa liberté d’action [...].

15. « two specific kinds of desires (“face-wants”) attributed by interactants to one another : the desire to be unimpeded in one’s actions (negative face), and the desire (in some respects) to be approved of (positive face) » (Brown et Levinson, 1987, p. 13).

16. L’aspect non verbal des actes de langage nous intéressera tout particulièrement lors de l’analyse du corpus filmique. Nous nous concentrerons ici à l’étude de leurs manifestations linguistiques.

17. Nous adopterons la traduction « actes menaçants pour la face » pour l’expression *Face Threatening Acts*, telle que le propose Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *Les interactions verbales* (1992, p. 169).

4. *Actes menaçants pour la face positive de celui qui les subit* : ce sont tous ceux qui risquent de mettre en péril le narcissisme d'autrui, comme la critique, la réfutation, le reproche, l'insulte et l'injure, la rebuffade, les moqueries et autres farces. (1992 : 169-170)

De ces quatre classes d'actes menaçants, il faut noter que les première et deuxième sont menaçantes pour celui qui les prononce tandis que les troisième et quatrième constituent des menaces pour celui qui les subit et marquent en quelque sorte le type de rapport que le locuteur installe avec le destinataire par l'adresse de telle ou telle parole.

Au modèle de Brown et Levinson, auquel elle reproche une conception pessimiste de l'interaction en limitant la politesse à sa dimension négative, Kerbrat-Orecchioni ajoute la notion de FFA (*Face Flattering Act*), aussi nommée anti-FTA. Ainsi, sont considérés comme antimenaçants les actes flatteurs et qui, contrairement aux FTAs, ont un effet positif, comme le cadeau ou le compliment.

Puisque tout acte de langage est potentiellement menaçant pour une face ou l'autre et l'harmonie de la relation, les participants utilisent diverses stratégies de politesse, que Brown et Levinson nomment comme étant le meilleur recours contre les FTAs puisqu'elles permettent d'éviter les menaces potentielles, pour soi comme pour l'autre. Les marques de la politesse linguistique, qui prennent forme de manière positive ou négative, s'orientent vers l'une ou l'autre de ces directions selon la face, négative ou positive, qui est visée. En ayant recours à la *politesse positive* – qui « consiste tout bonnement à produire quelque acte ayant pour son destinataire un caractère essentiellement "antimenaçant" » (1996 : 59) – et à la *politesse négative* – qui permet « d'éviter de commettre un acte qui, tout en ayant sa place dans l'interaction, risquerait d'être menaçant pour le destinataire » (55) – les interlocuteurs déploient les efforts nécessaires pour maintenir les faces par diverses stratégies qui minimisent les risques de mettre les faces en péril :

Après avoir choisi une stratégie qui procure une occasion opportune de minimiser le risque de la face, le locuteur choisit alors logiquement la formule linguistique (ou extralinguistique) qui répondra à son objectif stratégique. Chaque stratégie procure intérieurement une variation de degrés de politesse (ou minimisation du risque de la face), le locuteur devra ainsi garder à l'esprit le degré de menace de la face en choisissant des éléments linguistiques appropriés, tout en construisant et combinant des expressions verbales plus douces.<sup>18</sup> (nous traduisons)

La politesse positive et la politesse négative, même si elles semblent opposées, ont la même importance puisque « se montrer poli dans l'interaction, c'est produire des FFAs tout autant qu'adoucir l'expression des FTAs – voire plus : dans nos représentations prototypiques, la louange passe pour "encore plus polie" que l'atténuation d'une critique » (1996 : 54).

En ce qui concerne la politesse positive, on la nomme *productionniste* puisqu' « elle consiste à effectuer quelque FFA pour la face négative (ex. : cadeau) ou positive (ex. : compliment) du destinataire » (54). On retrouve notamment dans cette catégorie les manifestations d'accord, l'offre, l'invitation, le compliment, le remerciement et la formule de bienvenue. Par exemple, l'expression d'un remerciement rendu sur un mode superlatif permet, comme pour les autres formules de la politesse positive, de renforcer les actes valorisants.

De son côté, la politesse négative qui « consiste à éviter de produire un FTA, ou à en adoucir par quelque procédé la réalisation – que ce FTA concerne la face négative (ex. : ordre) ou la face positive (ex. : critique) du destinataire » (54), est de nature *absentionniste* ou *compensatoire*. Le recours à l'implicite, notamment par des actes de langages indirects, l'ironie ou l'ambiguïté, semble une bonne option pour les sujets parlants qui choisissent des stratégies dans le champ de la politesse négative puisque

---

18. « Having chosen a strategy that provides an appropriate opportunity for minimization of face risk, S [speaker] then rationally chooses the linguistic (or extra-linguistic) means that will satisfy his strategic end. Each strategy provides internally a range of degrees of politeness (or face-risk minimization), so S will bear in mind the degree of face threat in choosing appropriate linguistic realizations and in constructing and compounding verbal minimizing expressions » (Brown et Levinson, 1987, p. 91).

La politesse négative renferme une tension naturelle, toutefois, entre (a) le désir de reconnaître la face de façon explicite comme condition préalable, et (b) le désir de la reconnaître de façon implicite afin d'éviter de l'imposer. On arrive à un compromis avec les formulations indirectes quel que soit le mécanisme indirect utilisé pour faire un FTA et une fois la manière de faire ce FTA entièrement formulée, ce n'est plus implicite. [...] Et entre deux individus (ou plus), n'importe quel énoncé peut devenir conventionnel, et du même coup explicite, comme c'est le cas pour les mots de passe et les codes.<sup>19</sup> (nous traduisons)

Ce recours à l'implicite, Brown et Levinson le proposent notamment par l'emploi de *softeners* dans la formulation des énoncés. Les *adoucisateurs*<sup>20</sup> de nature verbale<sup>21</sup>, prennent deux formes : les *procédés substitutifs* et les *procédés accompagnateurs*. Les procédés substitutifs sont les actes par lesquels il est possible de remplacer une formulation directe par une formulation de valeur plus douce. Le principal procédé de cette catégorie consiste en la formulation indirecte de l'acte de langage. Ainsi, il est possible de formuler l'énoncé par des moyens détournés ; plutôt que de donner un ordre sous le mode impératif, on peut le faire en énonçant une question (*Peux-tu fermer la porte ?* plutôt que *Ferme la porte*). Par l'implicite notamment, il devient aisé de donner un ordre sans que cela ne constitue un acte menaçant pour la face de l'autre : « [a]insi le recours à la formulation indirecte relève-t-il très généralement d'un souci de politesse, et, inversement, c'est par le biais de la formulation indirecte que s'exerce d'abord la politesse négative » (1996 : 55). Dans cette même catégorie des procédés substitutifs, nous retrouvons l'emploi du conditionnel, l'emploi du « vous de politesse » et certains procédés rhétoriques tels la litote, l'euphémisme et le trope communicationnel. Au contraire de la politesse positive qui tend à se déployer de façon notoire, la politesse négative se formule avec des expressions minimisées.

---

19. « There is a natural tension in negative politeness, however, between (a) the desire to go on record as a prerequisite to being seen to pay face, and (b) the desire to go off record to avoid imposing. A compromise is reached in *conventionalized indirectness*, for whatever the indirect mechanism used to do an FTA, once fully conventionalized as a way of doing that FTA it is no longer off record. [...] And between any two (or more) individuals, any utterance may become conventionalized and therefore on record, as is the case with passwords and codes » (Brown et Levinson, 1987, p. 70).

20. Traduction prise de Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, 1996, p. 59.

21. Ces adoucisseurs s'incarnent aussi dans les signes de nature non verbale tels qu'une voix qui s'adoucit, un sourire ou une inclinaison de la tête.

Les procédés accompagnateurs servent également à adoucir la formulation d'un acte menaçant, notamment par l'utilisation d'une *formule spécialisée* (s'il vous plaît, je vous en prie, etc.). Les requêtes, les critiques et les invitations, si elles sont annoncées en début d'énoncé, ont généralement ce pouvoir d'adoucir la portée menaçante des énoncés puisqu'ils sont « autant de gants que l'on prend pour ménager les faces délicates de son partenaire d'interaction » (57). Ces adoucisseurs, s'ils sont joués avec finesse dans l'échange, constituent d'excellents recours pour éviter de perdre ou faire perdre la face. Mais encore faut-il qu'ils soient décodés dans le même sens par celui qui les reçoit que celui qui en parseme son discours, faute de quoi l'on court le risque de mettre en péril l'harmonie de l'interaction.

La politesse peut s'opérer selon diverses stratégies déterminées en fonction de trois facteurs :

1. le degré de gravité du FTA,
2. la "distance sociale" (D) qui existe entre les interlocuteurs,
3. et leur relation de "pouvoir" (P) (1992 : 176)

Ces trois facteurs conditionnent le choix de l'une ou l'autre des stratégies envisageables, selon le contexte, pour mettre en œuvre la politesse. Kerbrat-Orecchioni précise par ailleurs que « la politesse d'un énoncé doit en principe croître en même temps que D, P, et le *poids* du FTA » (176). Idéalement, la valeur de politesse qui caractérise la stratégie privilégiée devrait être relativement importante selon la valeur que le locuteur accorde à ces trois facteurs et selon la valeur qu'il présume que l'autre leur accorde.

La politesse, envisagée dans une perspective identitaire, nous permet de voir que tout individu engagé dans une interaction verbale peut y recourir dans le but de préserver les faces en jeu et le caractère harmonieux de l'échange. Mais inévitablement, la transgression de ces règles risque d'installer un certain malaise, un glissement, une tension et même une rupture des liens entre les sujets. Sur la base de ce modèle, qui démontre qu'une conversation est constituée d'un mélange, à dosage variable, de FTA

et de FFA, répartissant ainsi les actes de langage en deux sous-ensembles selon qu'ils ont des effets négatifs ou positifs sur les faces, il est maintenant possible de voir comment la politesse peut interférer dans les interactions verbales et avoir un impact sur le plan identitaire.

### 1.3.3 Le fonctionnement de la politesse linguistique

À la lumière de ces considérations, nous souhaitons montrer comment s'articulent les principes de la politesse et leurs incidences sur le plan identitaire dans quelques extraits du film *Familia*. Comme nous l'avons dit dans la présentation du film faite précédemment, Michèle est une femme qui a des problèmes financiers notamment attribuables à sa dépendance au jeu. Dépourvue et sans emploi, elle se retrouve à demander de l'argent à quelques personnes dans son entourage, avec qui elle entretient des liens de diverses natures. Voyons comment, dans ces demandes, les moyens de ménagement mis au service de la politesse s'organisent dans l'idée de préserver, ou non, les faces impliquées et le caractère harmonieux de la relation.

Sans logis suite à sa rupture avec son copain, Michèle se réfugie, avec sa fille Margot, chez Janine. Cette amie habite un quartier bourgeois et est visiblement à l'aise financièrement. D'abord surprise par cette arrivée imprévue, Janine accueille Michèle chaleureusement et, malgré le fait qu'elle parte travailler, insiste pour que son invitée et sa fille restent chez elle :

JANINE : Bon, ben, faut que j'y aille. Mais, euh... restez ici, aujourd'hui.

MICHÈLE : Oh non, non, regarde, je veux vraiment pas...

JANINE : Non, j'insiste. Profitez de la piscine.

MICHÈLE : T'es sûre, là ? Écoute, t'es super.

JANINE : Bye.

MICHÈLE : Bye.

Sans doute encouragée dans sa démarche par l'offre généreuse de Janine, Michèle se permet de lui demander de l'argent sur-le-champ :

MICHÈLE : Janine ? Ça me gêne vraiment de te demander ça, là, mais je suis comme... complètement à sec. Pis, faut que j'achète ma prescription. Je fais des plaques... le stress.

*Sans hésiter, Janine sort son porte-monnaie de son sac.*

JANINE : Ah, oui, je comprends.

*Janine donne un billet de cinquante dollars à Michèle.*

MICHÈLE : *(avec un enthousiasme contrôlé)* Ah, merci.

JANINE : Ça va ? T'en as assez ?

MICHÈLE : Oui... Je me sens *cheap*, là. Je te remets ça sans faute, hein ?

JANINE : Pas de problème.

En précédant sa demande par « Ça me gêne vraiment de te demander ça », Michèle fait l'usage d'un *énoncé préliminaire*, procédé accompagnateur qui a pour fonction « d'amortir un acte menaçant » (1996 : 57). Puis elle en rajoute avec deux justifications – « je suis comme... complètement à sec » et « faut que j'achète ma prescription » – qui participent à l'adoucissement de l'acte menaçant que constitue la demande pour l'indépendance de celui qui parle. Janine, loin de se douter de l'ampleur des problèmes financiers de son invitée, évite les questions indiscrettes sur la nature et le prix de la prescription qui pourraient constituer une menace pour la face négative de Michèle en acceptant de lui prêter cinquante dollars immédiatement. Par cet évitement, qui est une marque de politesse, Janine ménage les faces en jeu et la relation. De son côté, en s'engageant à remettre l'argent « sans faute », Michèle fait une promesse qui, éventuellement, risque de menacer son propre territoire si elle ne peut être à la hauteur de son engagement. Mais pour l'instant, les diverses stratégies de politesse mises en œuvre par les interlocutrices semblent donner les résultats attendus.

Cherchant une solution à ses problèmes, Michèle téléphone à sa sœur Chloé, qui habite en Californie, avec l'intention d'aller la rejoindre là-bas. Au contraire de Janine, Chloé connaît très bien les comportements et la situation de sa sœur et ne réagit pas de la même façon à ses demandes. Elle réplique à Michèle sans détour et sans souci de ménager la face de son interlocutrice, et ce, dès sa première demande :

CHLOÉ : Ben, là. Michèle. Tu m'en dois encore. Je suis pas la Banque Nationale.

MICHÈLE : Hey ! Ça prend combien de temps se rendre en Californie ? En auto.

CHLOÉ : Qu'est-ce que tu manigances encore ?

MICHÈLE : Ça coûte combien ? L'essence, les motels, tout ?

CHLOÉ : Plutôt cher. Pourquoi ?

MICHÈLE : Ben, je m'ennuie de toi, Chloé. Pis Margot aussi. T'es sa marraine, tu sais.

*Chloé ne répond rien. Michèle poursuit :*

MICHÈLE : (*enjouée*) Ah, ben, je voulais te faire une surprise, mais bon, *too bad*. Margot pis moi, on déménage en Californie. Cool, non ? (*attendant une réponse qui tarde à venir*) Non ?

CHLOÉ : Michèle... Je sais pas jusqu'à quel point t'es dans la merde là, mais tu vas pas venir ici pour que je te fasse vivre. C'est-tu clair ? Je suis pas partie loin de la famille pour rien.

Nous voyons ici comment le fait de transgresser les règles de politesse constitue une menace pour les faces en jeu. L'emploi d'un *durcisseur* (équivalent négatif d'un adoucisseur) – « Je suis pas la Banque Nationale » – marque encore plus la volonté de Chloé de ne donner aucune chance à Michèle. Mais à cela, Michèle ne réagit pas fortement comme on pourrait s'y attendre d'une personne qui reçoit un énoncé de la sorte. Elle enchaîne plutôt avec des questions concernant son éventuel déménagement en Californie, auxquelles Chloé répond « Qu'est-ce que tu manigances encore ? », signe implicite d'une désapprobation de sa part. Puis en répondant « Plutôt cher », elle fait indirectement référence à l'insuffisance de fonds dont Michèle dispose pour se rendre en Californie. Mais cet intermède où sont minimisés les actes menaçants envers sa sœur ne saurait durer : en disant directement à Michèle « tu vas pas venir ici pour que je te fasse vivre » et en insistant par la question « C'est-tu clair ? », Chloé pose une interdiction de mettre en œuvre le projet. Devant ce refus qui menace sa face négative, Michèle décide de ne pas y porter attention et tente de revaloriser son image en poursuivant l'élaboration de son plan :

MICHÈLE : Moi aussi j'ai besoin d'un *break*. Tu comprends ? Regarde, *check* ben, là. Tu me passes du *cash*, juste assez pour me rendre là-bas. Pas grand-chose là, cinq, six cents U.S. Moi, j'ai travaillé, quoi, dix ans comme serveuse dans ma vie. Tu me trouves une job au bar, tu gardes mes deux premières payes, pis *that's it*.

CHLOÉ : Écoute Michèle, c'est pas un bon moment, là. Je suis occupée. On se reparle une autre fois, O.K. ? Salut.

MICHÈLE : Attends. (*en mentant*) Y a Margot qui te fait dire bonjour, là.

CHLOÉ : Ah ! Embrasse-la.

MICHÈLE : Pis ben, excuse-moi de t'avoir dérangé. Pis *check* ça pour la job. O.K. ?

CHLOÉ : Hum, hum. Ciao.

Chloé, qui a peu ou pas ménagé les faces de sa sœur par ses répliques en début de dialogue, déploie finalement quelques stratégies de politesse. En réponse à Michèle qui lui fait part de son plan, elle évite de répéter les reproches déjà faits en ouverture d'échange et choisit l'évitement en prétextant que Michèle la dérange. Elle est certes plus polie, par l'emploi de répliques au caractère moins menaçant, mais ne change pas pour autant sa ligne de conduite. Elle sauve d'une certaine manière la relation sans toutefois répondre aux demandes de Michèle qui se confond en excuses. Cette façon de réagir par l'excuse est caractéristique des comportements de Michèle : elle tente ainsi de réparer l'offense et de préserver une bonne image d'elle-même devant sa sœur.

La différence entre la réaction de Janine et celle de Chloé face aux comportements de Michèle s'explique par les trois facteurs déterminants dans le choix des stratégies de politesse. La distance sociale entre Michèle et sa sœur révèle une proximité plus grande que celle qu'elle a avec Janine. De ce fait, la franchise de Chloé explicite l'histoire de leur relation tandis que les réponses sans inquisition de Janine sont le signe d'une relation peu intime. La relation de pouvoir est aussi différente puisque, au contraire de Chloé qui refuse de l'héberger, Janine offre le gîte à Michèle. Cette situation force en quelque sorte Janine à faire preuve de politesse pour préserver l'harmonie dans sa demeure. Par ailleurs, le degré de gravité des FTAs est différent puisque Michèle doit déjà de l'argent à sa sœur tandis que sa dette envers Janine est peu élevée et récente.

Prétextant avoir de la difficulté à trouver un emploi en saison estivale, Michèle demande à nouveau de l'argent à Janine chez qui elle habite depuis quelques jours déjà. Mais contrairement à la demande advenue au début de leur rencontre, Janine doute de la capacité de Michèle à tenir ses promesses et réalise que leur rapport à l'argent et à l'engagement n'est pas partagé :

MICHÈLE : Je sais pas trop comment te dire ça, là... Pourrais-tu m'avancer encore un peu d'argent ?

*Janine détourne le regard sans dire un mot. Après un bref instant où elle constate que Janine ne parlera pas, Michèle poursuit :*

MICHÈLE : Bon, regarde, j'ai rien dit. Oublie ça, Janine, oublie tout. On est dans votre chemin, ici. Tu sais, je suis pas parfaite mais j'ai une qualité : je le sais quand je suis de trop quelque part. On voulait pas vous déranger, hein, je m'excuse. (*en se levant*) On s'en va, là. On s'en va.

JANINE : Attends.

MICHÈLE : Non, inquiète-toi pas, Janine. Je comprends.

*Michèle quitte la pièce.*

Devant la demande de Michèle, Janine préfère ne rien dire. Rester silencieux serait tout aussi impoli que prononcer des actes de paroles dépourvus de marques de politesse ainsi que le formulent Brown et Levinson : « nous devons communiquer la politesse et l'absence de la communiquer peut, *ceteris paribus*, être interprétée comme une absence d'attitude polie <sup>22</sup> » (nous traduisons). Ici, Janine démontre des comportements qui peuvent être vus comme étant dépourvus de politesse. Face à ce mutisme, Michèle réagit par l'excuse et l'auto-critique qui d'une part menace sa face positive (le fait qu'elle dérange) et d'autre part met Janine mal à l'aise quand elle lui dit : « je suis pas parfaite mais j'ai une qualité : je le sais quand je suis de trop quelque part ». Incapable de répondre à Michèle en lui prêtant encore une fois de l'argent ou en lui disant qu'elle ne dérange pas, Janine va la rejoindre à l'extérieur pour lui faire une proposition :

22. « politeness has to be communicated, and the absence of communicated politeness may, *ceteris paribus*, be taken as absence of the polite attitude » (Brown et Levinson, 1987, p. 5).

JANINE : Si je t'offrais un emploi ? Rien de compliqué, là. Tu fais des trucs pour moi, des courses, des téléphones. Comme ça tu gagnerais un peu d'argent.

*Michèle, soulagée, affiche un grand sourire.*

MICHÈLE : Hey, Janine. Ça, je vais te remettre ça au centuple.

JANINE : O.K. Ben, écoute... Mets ce que t'as de plus beau, là. On commence tout de suite.

MICHÈLE : (*hésitante*) Ben, euh... (*soudainement confiante, en pointant son veston*) Écoute, ça, c'est pas mal mon kit *winner* d'habitude, là.

*Janine regarde la tenue vestimentaire de Michèle : visiblement, elle n'aime pas le look de sa nouvelle recrue. Mais, avec un sourire un peu forcé, elle se contente de dire simplement :*

JANINE : O.K.

Janine répond à la demande de Michèle en lui offrant un emploi. Cette offre, qui pour l'instant permet de conserver le caractère harmonieux de la relation, mettra toutefois en péril l'identité de Janine puisque, incapable d'effectuer les responsabilités qui lui sont confiées, Michèle lui fera perdre la face. Janine met encore une fois en application des stratégies pour éviter de faire perdre la face à sa nouvelle employée : elle s'abstient de commenter la tenue vestimentaire de Michèle, qui prétend que ce qu'elle porte est son « kit *winner* », même si dans son visage on peut lire une désapprobation.

Pour la remercier de lui avoir offert un emploi, Michèle offre un vase à Janine, signe de politesse positive qui produit, pour qui le reçoit, un *Face Flattering Act* :

MICHÈLE : Cadeau !

*On peut lire la surprise et le malaise sur le visage de Janine.*

MICHÈLE : Merci pour la job.

JANINE : Non, vraiment c'est pas nécessaire.

MICHÈLE : Oh, oh ! Hé, j'insiste. Je te le dis. Ça me fait plaisir. Ouvre-le.

*Janine ouvre la boîte et en sort un vase.*

JANINE : Wow ! C'est joli.

MICHÈLE : Pas pire, hein ?

Janine, qui connaît les problèmes financiers de Michèle, est surprise de voir qu'elle lui offre un cadeau. Habituellement, les cadeaux ont un effet positif autant pour celui qui le reçoit (marque de reconnaissance) que pour celui qui le donne (marque de générosité). Mais ici, ce cadeau jugé non nécessaire par Janine en vertu des problèmes financiers de Michèle se retournera contre cette dernière puisqu'elle se fera implicitement critiquer cette dépense par un conseil de Janine qui constitue un acte menaçant :

MICHÈLE : J'avais comme un feeling que t'aimerais ça.

JANINE : C'est très gentil, Michèle. Merci. Mais là, plus de cadeau. O.K. ?  
Il faut économiser si tu veux partir bientôt... en Californie.

MICHÈLE : Ah ! Mais on est pas pressé, là. Pis, on est tellement bien ici.  
Une semaine de plus ou de moins.

Janine évite de dire directement à Michèle qu'elle estime préférable qu'elle ne dépense pas son argent de la sorte. Elle prononce par le fait même un acte menaçant pour la face négative, le territoire, de Michèle en lui conseillant d'économiser. Nous avons ici un bel exemple qui appuie le principe selon lequel les formulations indirectes démontrent un souci de politesse en étant un des moyens que « la langue met à la disposition des locuteurs pour édulcorer la réalisation des FTAs qu'ils sont amenés à produire durant l'interaction » (1996 : 58). Implicitement, elle dit aussi à Michèle qu'il serait temps qu'elle quitte sa maison, mais son interlocutrice ne semble pas comprendre le sens de son commentaire ni voir la menace qui y loge puisqu'elle réplique dans un angle tout à fait différent de celui que Janine venait de donner à l'échange. Ainsi, Michèle évite de faire face aux actes menaçants et ne se met aucunement sur la défensive.

Les efforts faits jusqu'ici par Janine au moyen de diverses stratégies pour minimiser les risques de perdre ou faire perdre la face ne sont maintenant plus possibles : elle vient d'apprendre que Michèle n'a pas acheté, avec l'argent qu'elle lui avait donné, le meuble pour sa cliente. Janine ne peut plus être polie, elle ne ménage plus les faces en jeu et menace explicitement la face positive de Michèle en dévalorisant son image par la formulation d'un reproche et d'une réfutation :

JANINE : Il paraît que Madame Pépin a payé comptant pis qu'elle a pas reçu son banc.

*Michèle est mal à l'aise, mais ne dit rien.*

JANINE : C'est un gros montant pour oublier de me le donner.

*Michèle s'assoit lentement sur le fauteuil, mais avant qu'elle n'ait le temps de compléter son mouvement, Janine intervient :*

JANINE : Je ne t'ai pas invitée à t'asseoir.

MICHÈLE : J'en ai eu besoin.

JANINE : Quoi ?

MICHÈLE : C'est temporaire, c'est un emprunt. Je vais te le remettre dans quelques jours. Promis.

JANINE : Tu peux mentir à qui tu veux Michèle, mais pas à moi.

Janine ne fait plus d'efforts pour ménager Michèle et le lien qui les unit. Elle connaît les comportements de son amie, n'a plus confiance en sa parole et en ses gestes. Ayant elle-même perdu la face devant sa cliente à cause de Michèle, Janine ne peut éviter de lui faire perdre à son tour la face et met un point final à leur relation. Elle ne l'invite pas à s'asseoir et n'accepte plus ses mensonges. La vraie nature de Michèle est dévoilée au grand jour et aucune stratégie de politesse n'est mise en œuvre pour éviter les menaces identitaires inhérentes à cette situation sans retour.

Ce qui est frappant dans la pratique dialogale de ce film, c'est qu'elle est traversée d'un bout à l'autre par un aménagement tout à fait particulier des moyens mis au service de la politesse. Le rapport que les personnages entretiennent avec la politesse linguistique pointe des enjeux identitaires surtout dans les actes menaçants pour celui qui les subit. Dans les diverses demandes d'argent faites par Michèle, on sent que les destinataires tentent de ménager, à leur façon, la relation et les faces en jeu. Le côté manipulateur et charmeur de Michèle explique sans doute les réactions de Janine qui sont remarquables par un évitement des actes menaçants et des menaces potentielles. Mais comme la parole est le lieu où se construit et se négocie l'identité, Michèle est confrontée à un échec puisqu'elle est incapable de tenir ses promesses et d'être à la hauteur de ses engagements. Si, au départ, Janine et Michèle semblent avoir une volonté commune pour préserver l'harmonie de leur relation, les événements n'ont pas permis, de part et d'autre, de maintenir cet équilibre.

Les principes reliés aux notions de face et de politesse représentent un schéma de comportements des plus pertinents pour étudier les répercussions identitaires liées aux échanges de paroles. Leur fonctionnement dans les interactions et les pressions qu'ils exercent sont des notions précieuses pour l'élaboration de notre modèle sémiotique.

#### **1.4 Conclusion de l'axe identitaire**

Par la dimension identitaire, il est possible d'observer les échanges de paroles et de constater que l'identité de celui qui parle et de celui qui écoute est en jeu dans l'interaction. Par ses répliques, le sujet parlant construit son identité, et participe à celle de l'autre, mais risque aussi de la mettre en péril. De ce fait, les paroles sont engageantes et participent à la formation sociale des individus. En envisageant l'interaction comme un lieu de rencontre des identités, les échanges de paroles deviennent un des éléments majeurs dans l'équilibre (et le déséquilibre) de l'organisation sociale. En regardant de près les rapports de places qui s'inscrivent dans la relation, la négociation du sentiment d'exister faite par les interlocuteurs, la gestion des faces et de la politesse, nous constatons que les participants à l'échange, qu'ils en soient conscients ou non, sont toujours confrontés à des questions de nature identitaire.

## **CHAPITRE II**

### **L'AXE CONVENTIONNEL**

## CHAPITRE II

### L'AXE CONVENTIONNEL

Par la dimension conventionnelle de la parole échangée, nous allons nous intéresser aux pratiques conversationnelles en regardant de près la progression des échanges de paroles, le mode d'enchaînement des répliques et, par le fait même, la manière de gérer l'implicite dialogal. Ainsi, nous tenterons de cerner divers aspects de la parole échangée qui permettent de décrire les enjeux d'ordre conventionnel présents dans les rencontres dialogales au cinéma. Par l'étude de diverses notions théoriques et l'analyse d'extraits filmiques, nous verrons que le dialogue est une pratique langagière réglée qui participe à la mise sur pied de véritables univers de discours que chaque film organise à sa façon.

Pour montrer ce qui fait l'objet de notre intérêt, nous proposons d'emblée la lecture d'un extrait du film *Gaz Bar Blues* (2003) réalisé par Louis Bélanger. Avec ce film, le cinéaste raconte l'histoire de François Brochu, surnommé Le Boss, propriétaire d'une petite station d'essence qui, à la fin des années 80, peine à survivre face à l'émergence des libres-services. L'homme est veuf et père de quatre enfants : Réjean, Guy et Alain, qui habitent et travaillent avec lui, et Nathalie, qui vit en appartement. Le Boss traverse une période difficile alors qu'il s'aperçoit que ses fils d'âge adulte, Réjean et Guy, ont d'autres intérêts et qu'ils n'assureront pas sa relève. Le film met en scène les derniers jours de la station-service tout en présentant les habitués de la place, dont Monsieur Savard, qui ont une routine bien ancrée aux alentours du commerce de quartier. L'extrait suivant met en scène une interaction entre Monsieur Savard et Nathalie, qui vient au garage pour l'entretien de sa voiture :

*Monsieur Savard est à l'intérieur de la station-service. Voyant que Nathalie est aux pompes avec sa voiture, il s'avance vers la porte et interpelle la jeune femme :*

MONSIEUR SAVARD : Tu roules encore dans ta petite auto pour enfant !

NATHALIE : (*calme et enthousiaste*) Bonjour, monsieur Savard.  
Voulez-vous faire un tour ?

MONSIEUR SAVARD : Jamais de la vie, Saint-Crème. Je veux rien savoir de vos petites autos importées. C'est petit pis tu peux même pas faire d'accident. Même avec un *gun* sur la tempe, j'embarquerais pas dans ces cercueils-là.

NATHALIE : Ça pollue moins que votre gros paquebot.

MONSIEUR SAVARD : Tu crois ça, toi ? Maudit que t'es naïve, la jeune. Voyons donc, c'est des histoires pour nous fourrer, ça. C'est comme quand y ont changé pour les litres, là. Je comprends plus rien là-dedans, c'est rendu qu'il faut faire des divisions du verat pour savoir combien ça fait en gallon. Fais-toi en pas qu'y ont pas enlevé le système impérial pour rien. Hein ? Ça fait leur affaire qu'on comprenne rien. Hey, ils s'en câlissent-tu de la pollution, entre toi pis moi ? Vous autres, les enfants du Boss, vous avez ben de l'éducation, mais pas de jugement pantoute.

NATHALIE : Allez-vous me faire mon changement d'huile pareil ?

MONSIEUR SAVARD : Jamais dans cent ans.

NATHALIE : J'ai apporté toutes les affaires que vous m'aviez demandées.

MONSIEUR SAVARD : Montre-moi donc ça.

*Nathalie se penche vers le siège de sa voiture par la vitre qui est ouverte. Elle prend une boîte et en sort des bougies en disant :*

NATHALIE : Des bougies, un filtre à l'huile, (*elle sort une bouteille d'alcool de la boîte*) pis votre paye.<sup>1</sup>

Le décalage qui se remarque entre ce qui se dit dans les répliques et ce qui se joue dans l'interaction exprime bien les préoccupations qui motivent le présent chapitre. À première vue, on pourrait penser qu'il y a un esprit polémique derrière ce dialogue. Par sa façon de parler et d'échanger, Monsieur Savard juge Nathalie et l'insulte à propos de sa voiture et de sa façon de penser. Face aux invectives de son interlocuteur, la jeune femme reste pourtant calme, souriante même, et ses répliques n'alimentent d'aucune façon les intentions conflictuelles que l'on pourrait attribuer à Monsieur Savard. L'attitude de Nathalie est bien sûr conditionnée par sa connaissance du

---

1. Notons que la scène suivante met en scène Monsieur Savard qui fait le changement d'huile demandé par Nathalie, en critiquant vivement la mécanique de la voiture.

personnage qui se tient devant elle ; elle sait très bien que Monsieur Savard n'a pas de réelles intentions mesquines et que sa façon de parler requiert l'adoption d'une posture interprétative bien particulière. D'un point de vue moral et psychologique, Monsieur Savard apparaît comme un homme d'une autre époque. Par les répliques qu'il adresse à la jeune femme, il révèle son incapacité à s'adapter aux changements et le fait qu'il critique abondamment les transformations plus ou moins récentes de l'ère moderne marque le fossé qui le sépare de son interlocutrice. Mais cet écart idéologique qui se repère sur le plan de l'énonciation, Nathalie le connaît bien et c'est par rapport à lui, à ces façons de pensées divergentes mais qui sont non menaçantes pour la relation, qu'elle se positionne dans la conversation. Les répliques de la jeune femme ne sont donc pas directement en lien avec les énoncés de Monsieur Savard mais bien avec ce qu'ils laissent entendre, implicitement.

Les enchaînements de ce dialogue montrent que les insultes peuvent recevoir des réponses gentilles et que les refus ne menacent pas forcément la poursuite de l'échange. En restant polie et en ne répondant pas au sens primaire des répliques de son interlocuteur, Nathalie participe à une conversation qui possède ses propres règles, celles qui semblent être dictées par la conduite de Monsieur Savard mais qui, nécessairement, concernent les deux joueurs. Ainsi, c'est par une interprétation juste des répliques de l'autre, et de la charge implicite qui y est rattachée, que les personnages arrivent à mener une conversation qui a du sens. Nathalie n'a aucunement l'intention de défendre la valeur de sa voiture ni celle de son jugement ; elle sait qu'elle doit entretenir ce type d'échange avec Monsieur Savard, qui implique de recevoir des commentaires qui semblent être désobligeants mais qui au fond sont dépourvus de méchanceté, pour arriver à ses fins. Ce qu'elle veut, c'est qu'il fasse le changement d'huile de sa voiture et pour y parvenir, elle doit entretenir une conversation qui, au premier regard, a l'air d'être conflictuelle, mais doit être lue comme un dialogue de convivialité. De son côté, Monsieur Savard n'entretient pas une réelle animosité envers Nathalie ; en posant des jugements négatifs sur la jeune femme, il ne veut pas créer de conflit mais espère plutôt s'en rapprocher. C'est sa façon à lui d'entretenir une relation avec Nathalie qu'il connaît depuis de nombreuses années et avec qui, on peut facilement le supposer, il a toujours échangé sous ce mode bien personnel. Les indices qui nous permettent

d'arriver à ces conclusions se repèrent dans la façon dont s'enchaînent les répliques puisque c'est en quelque sorte toujours la deuxième réplique qui donne la valeur de l'échange. Par exemple, Nathalie reste polie alors qu'elle reçoit des insultes. De son côté, il accepte finalement de répondre à la demande de la jeune femme même s'il a refusé catégoriquement en cours de dialogue. Par ses réponses aux répliques de Monsieur Savard, Nathalie montre qu'elle donne le sens juste aux paroles de son interlocuteur et qu'il y a entre eux, implicitement, une solidarité dans l'interaction. Tout au long de l'échange, Nathalie opère les calculs inférentiels adéquats pour récupérer les contenus implicites dans les paroles de son interlocuteur et être en mesure de comprendre le sens des énoncés qu'il prononce. Cela veut donc dire que la compréhension de l'implicite dialogal demande un travail inférentiel qui s'effectue sur la base de connaissance de principes conversationnels que nous rassemblerons ici sous l'appellation *dimension conventionnelle du langage*.

Cet extrait de *Gaz Bar Blues* montre l'importance d'intégrer à notre modèle exploratoire une dimension qui s'intéresse à la progression du dialogue, aux enchaînements des répliques et aux pratiques conversationnelles. En nous demandant ce que signifie *avoir une conversation*, nous chercherons à expliciter l'hypothèse suivante : le langage est un lieu d'échange où l'enchaînement des répliques exprime une manière de gérer l'implicite dialogal. La dimension conventionnelle de la parole échangée nous permet de mettre de l'avant les règles d'emploi liées au cadre et à la progression de la conversation. Ces règles conversationnelles sont utiles pour l'étude des interactions verbales puisqu'elles permettent, d'une part, d'établir la pensée derrière la production des répliques et, d'autre part, de voir la manière d'interpréter les répliques reçues. Tout comme pour la dimension identitaire, nous ferons état ici de diverses conventions, inhérentes au langage et au comportement social des interlocuteurs, qui régissent la conversation pour éviter de dire *n'importe quoi à n'importe qui et n'importe quand*. Au-delà des règles, ce sont les moyens d'interprétation liés à ces règles qui nous intéressent puisque ce sont eux qui permettent de saisir le rapport qu'entretiennent les interlocuteurs avec l'implicite dialogal. Ainsi, nous ferons l'étude de divers principes conversationnels non pas pour leur valeur propre, mais pour leur contribution à l'interprétation de l'implicite

dialogal. La conventionnalité des échanges de paroles nous permet d'envisager le dialogue au cinéma comme une pratique réglée tel que nous le montrerons dans ce chapitre.

L'aspect pragmatique du langage sera essentiel dans ce chapitre pour nommer les caractéristiques d'utilisation du langage en interaction, les conventions qui s'y rattachent et la manière dont son utilisation peut modifier les états de choses. Dans cet esprit, nous partagerons la définition<sup>2</sup> du dialogue que propose Catherine Kerbrat-Orecchioni :

parler, c'est sans doute échanger des informations ; mais c'est aussi effectuer un acte, régi par des règles précises [...], qui prétend transformer la situation du récepteur, et modifier son système de croyances et/ou son attitude comportementale ; corrélativement, comprendre un énoncé c'est identifier, outre son contenu informationnel, sa visée pragmatique, c'est-à-dire sa valeur et sa force illocutoires.<sup>3</sup>

L'interprétation des énoncés, produits selon les règles dont nous ferons un inventaire dans ce chapitre, demande un travail coopératif de la part des interlocuteurs, et ce tout particulièrement lorsqu'il est question de formes dérivées exigeant des systèmes de production et d'interprétation précis (qui, au demeurant, ne sont pas sans risque). Nous ferons naturellement référence à la compétence *rhétorico-pragmatique*<sup>4</sup>, utile pour comprendre les processus d'inférence inhérents à la compréhension des énoncés, puisqu'elle constitue

l'ensemble des savoirs qu'un sujet parlant possède sur le fonctionnement de ces "principes" discursifs qui sans être impératifs au même titre que les règles de bonne formation syntactico-sémantique, doivent être observés par qui veut jouer honnêtement le jeu de l'échange verbal.<sup>5</sup>

2. Kerbrat-Orecchioni propose cette définition à partir des idées d'Austin et de Searle dont nous ferons une étude approfondie plus loin dans ce chapitre.

3. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 205-206.

4. Cette compétence sera principalement considérée tout en tenant compte des autres compétences – linguistique, encyclopédique et logique – décrites par Kerbrat-Orecchioni dans *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1998, p.161-298.

5. *Ibid.*, p. 194.

Ces principes à observer dans les échanges verbaux constituent l'un des fondements de notre modèle de compréhension des pratiques dialogales au cinéma. Ce chapitre, par l'étude de la parole échangée et des principes qui la sous-tendent, cherchera à comprendre la posture des sujets impliqués dans des situations où le langage obéit, ou non, à certaines conventions. La pragmatique, qui permet d'envisager « l'échange de paroles comme activité intersubjective, comme pratique sociale<sup>6</sup> », sera donc au cœur de ce chapitre. La dimension conventionnelle du langage, par les multiples principes qui la définissent, nous invite à baser nos recherches sur l'étude des rapports qui unissent les systèmes de signes en considérant le contexte de leur utilisation. Puisque l'implicite est au centre de nos préoccupations pour l'étude du dialogue au cinéma, les notions sous-jacentes à la pragmatique s'avèrent nécessaires ainsi que le note Daniel Vanderveken dans *Les actes de discours* (1988) :

La pragmatique, conçue comme théorie de la signification du locuteur, doit décrire et expliquer la capacité qu'ont les locuteurs d'accomplir et de comprendre les actes illocutoires non littéraux et les implications conversationnelles. [...] La pragmatique, conçue comme la théorie de la signification du locuteur, doit répondre aux deux questions fondamentales suivantes : 1) Comment le locuteur réussit-il à faire comprendre à l'allocutaire que ce qu'il signifie n'est pas identique à ce qu'il dit dans le contexte d'une énonciation ? 2) Une fois que l'allocutaire a compris cela, comment réussit-il à identifier l'acte de discours principal non littéral et les implications conversationnelles de l'énonciation ? (1988 : 74-75)

En tentant notamment de répondre à ces questions, nous nous intéresserons au fonctionnement des échanges communicatifs et aux comportements des participants qui s'y engagent à partir des travaux de Grice, Sperber et Wilson, Kerbrat-Orecchioni, Austin, Searle, Vanderveken, ainsi que Récanati. Guidés par ces recherches variées relevant pour une bonne part de la pragmatique conversationnelle, nous serons en mesure de soutenir l'hypothèse selon laquelle le dialogue filmique est régi par des conventions qui, inévitablement, se jouent en arrière-plan des échanges de paroles et influencent la manière de lire l'implicite dialogal.

---

6. François Récanati, *Les énoncés performatifs*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 12.

Afin de voir comment ces nombreux principes conversationnels peuvent servir notre étude du dialogue au cinéma, nous segmenterons ce chapitre théorique avec des extraits dont nous ferons une brève analyse. Pour les interactions qu'ils mettent en scène où la parole échangée est réglée de façon singulière, les films suivants sont pour nous des références de choix pour illustrer les aspects de l'axe conventionnel : *L'ange de goudron* (2001) de Denis Chouinard, *La loi du cochon*<sup>7</sup> (2001) d'Érik Canuel, *La turbulence des fluides* (2002) de Manon Briand, *Gaz Bar Blues* (2003) de Louis Bélanger et *L'Audition* (2005) de Luc Picard.

## 2.1 Le principe de coopération et les maximes conversationnelles de Grice

Pour montrer à la fois que toutes les manœuvres ne sont pas possibles dans une conversation, et que l'interprétation des énoncés prend appui sur certains principes, H. Paul Grice a élaboré le principe de coopération et les maximes conversationnelles qui y correspondent. Avant de les définir et de voir en quoi ils sont éclairants pour l'étude de la parole partagée au cinéma, notons quelques éléments spécifiques de l'approche du philosophe britannique.

Tel que nous l'avons mentionné en introduction, tout participant à un échange inscrit ses paroles dans un système défini par un ensemble de principes conversationnels. C'est ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni nomme la *compétence rhétorico-pragmatique* des sujets parlants. À cet effet, Grice souligne deux éléments qui interviennent systématiquement dans le processus : l'*état mental* et l'*inférence*. Par *état mental*, on entend les intentions des interlocuteurs au moment de l'échange et par *inférence*, le raisonnement déductif fait par le destinataire. Le langage est utilisé ici *en situation* et doit être mis en relation avec certains éléments périphériques, selon certains principes propres à chaque rencontre dialogale.

---

7. Scénario de Joanne Arseneau.

Grice définit le principe de coopération (CP) par la formulation suivante : « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé<sup>8</sup> ». Il s'agit d'un principe général que les interlocuteurs doivent respecter sachant que les

échanges de paroles ne se réduisent pas en temps normal à une suite de remarques décousues, et ne seraient pas rationnels si tel était le cas. Ils sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de coopération ; et chaque participant reconnaît dans ces échanges (toujours jusqu'à un certain point) un but commun ou un ensemble de buts, ou au moins une direction acceptée par tous. Ce but ou cette direction peuvent être fixés dès le départ (par exemple par la proposition initiale de soumettre une question à la discussion), ou bien peuvent apparaître au cours de l'échange ; ils peuvent être relativement bien définis, ou assez vagues pour laisser une latitude considérable aux participants (comme c'est le cas dans les conversations ordinaires et fortuites). Mais à chaque stade *certaines* manœuvres conversationnelles possibles seraient en fait rejetées comme inappropriées du point de vue conversationnel. (1979 : 60-61)

Il est donc entendu que les interlocuteurs doivent mener l'échange, selon une entente explicite ou implicite, pour arriver à un but commun : selon le principe de coopération, les interlocuteurs doivent minimalement s'entendre sur le genre de leur conversation (négociation, menace, dispute, etc.). Cette attitude de coopération linguistique<sup>9</sup> mutuelle et immédiate fait dire à Grice que

1. Dans les échanges parlés typiques, il y a un but commun même si, lorsque deux voisins bavardent, ce but commun est de second ordre : chacune des parties en présence doit momentanément s'identifier avec les intérêts passagers de la conversation de l'autre.
2. Les contributions des participants doivent s'imbriquer et dépendre l'une de l'autre.

---

8. H. Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, Seuil, 1979, p. 61.

9. Grice admet la présence du principe de coopération et des maximes conversationnelles dans des transactions coopératives autres que linguistiques pourvu que les participants partagent un but commun, s'impliquent en respectant les règles et ce jusqu'à la fin de l'action. Évidemment, pour l'étude du dialogue filmique, une telle application des règles s'impose. Nous allons appliquer cette notion plus en profondeur lors de l'analyse du corpus filmique en deuxième partie de la thèse.

3. Il est plus ou moins sous-entendu (explicitement parfois, mais souvent tacitement) que, toutes choses égales par ailleurs, la transaction doit continuer dans le style qui lui convient, à moins que les deux parties ne tombent d'accord pour y mettre fin. On ne peut pas prendre le large ou se mettre à faire autre chose comme ça. (63)

À partir du principe de coopération, Grice propose quatre règles sous-jacentes – *quantité, qualité, relation, modalité* – regroupées sous l'appellation *maximes conversationnelles*. De ces règles générales se détaillent des sous-règles plus spécifiques ; il s'agit de règles d'enchaînement qui ont comme dénominateur commun de s'accorder avec le principe de coopération :

La catégorie de *Quantité* concerne la quantité d'information qui doit être fournie, et on peut y rattacher les règles suivantes :

1. Que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis (pour les visées conjoncturelles de l'échange).
2. Que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis. [...]

À la catégorie de *Qualité* on peut rattacher la règle primordiale : "Que votre contribution soit véridique", et deux règles plus spécifiques :

- "N'affirmez pas ce que vous croyez être faux."
- "N'affirmez pas ce pour quoi vous manquez de preuves."

À la qualité *Relation* je rattache donc une seule règle : "Parlez à propos" (*be relevant*). [...]

Enfin, à la catégorie de *Modalité*, qui ne concerne pas, contrairement aux précédentes, ce qui est dit, mais plutôt comment on doit dire ce que l'on dit, je rattache la règle essentielle : "Soyez clair" (*perspicuous*) :

- "Évitez de vous exprimer avec obscurité."
- "Évitez d'être ambigu."
- "Soyez bref" (ne soyez pas plus prolix que ce qui est nécessaire).
- "Soyez méthodique." (61-62)

De façon évidente, le respect de certaines maximes semble plus important que d'autres : « un homme qui a parlé trop longtemps sans raison serait en général moins critiqué que celui qui a affirmé quelque chose qu'il savait être faux » (62). Aux règles

établies par Grice, Catherine Kerbrat-Orecchioni suggère d'en ajouter d'autres qui sont complémentaires et nous paraissent pertinentes dans l'esprit de nos recherches :

1. Une règle d'*économie*, qui veut que l'on choisisse de préférence, pour un contenu donné, la formulation la plus simple et directe ; règle qui explique par exemple que lorsque le mot correspondant existe, on évite d'utiliser une périphrase plus "coûteuse", à moins d'une intention argumentative particulière [...].
2. Une exigence d'*honnêteté*, qui veut par exemple que l'on mentionne ses sources, dans les travaux scientifiques bien sûr, mais aussi dans la parole quotidienne [...].
3. Une exigence de *neutralité*, qui veut que dans bien des situations discursives, on évite les expressions trop évidemment orientées argumentativement, et que pour influencer l'opinion d'autrui, on ait recours à des procédés plus discrets [...].
4. Une règle plus spécifique qui veut que si l'on est soi-même en mesure, parce que l'on en a eu l'expérience directe, de porter un jugement sur un objet quelconque, on peut demander à autrui son avis sous la forme "Comment as-tu trouvé ce film ?" mais non point sous la forme "Il est bien ce film ?", car un tel énoncé sous-entend automatiquement "je ne l'ai personnellement pas vu". [...]
5. Une règle beaucoup plus générale qui veut que soient respectées toutes celles qui *régissent les interactions conversationnelles*, et déterminent le fonctionnement des tours de parole, des paires adjacentes et autres "échanges", des séquences d'ouverture et de clôture, etc. ; règles qui lorsqu'on les estime transgressées peuvent faire l'objet d'un commentaire méta-communicatif. (1998 : 225-227)

La connaissance et la présomption du respect de ces règles constituent un moyen fiable par lequel le destinataire peut enclencher le processus d'inférence qui va permettre d'identifier le réel sens des énoncés. Juxtaposées au principe de coopération, ces règles sont des outils précieux pour l'interprétation des énoncés et des modes d'enchaînements des répliques. Ces nombreuses règles, qui peuvent paraître difficiles à jumeler, se retrouvent simultanément et conjointement au cœur des interactions verbales et, pour cette raison peut-être, nombreux sont les échanges de paroles qui les transgressent.

### 2.1.1 Transgression et exploitation du principe de coopération

À propos de ces règles auxquelles obéissent généralement les interlocuteurs, Grice nous dit qu'il n'est pas possible de les respecter continuellement. Selon ses intentions, la situation et la relation qui le lie à l'autre, le locuteur peut transgresser une ou plusieurs maximes en mentant, en parlant trop longuement, en ayant l'intention d'arnaquer, en ne donnant pas assez d'informations de façon volontaire ou en avançant des choses sans preuves suffisantes. Il demeure que les interlocuteurs sont tenus de faire comme si ces principes étaient respectés : c'est la base des règles conversationnelles émises par Grice.

Engagés dans une interaction verbale, les participants peuvent adopter deux attitudes face au principe de coopération et aux maximes conversationnelles : soit ils les respectent, soit ils les transgressent. Ce qui nous intéresse dans le cas des transgressions ce sont les raisons pour lesquelles un ou des participants décident de ne pas respecter les règles et l'impact de ce comportement sur la conversation. À propos des transgressions, Grice écrit :

1. On peut en toute quiétude et sans se faire remarquer *violier* la règle ; et dans certains cas, devenir ainsi susceptible d'induire les autres en erreur.
2. On peut *refuser de jouer le jeu*, en ne tenant compte ni de la règle, ni du CP ; on peut dire, indiquer ou laisser entendre qu'on a pas l'intention de coopérer de la manière dont la règle le voudrait. [...]
3. Il se peut que deux règles entrent en *contradiction* : et ainsi, que pour satisfaire à la première règle de Quantité (soyez aussi informatif qu'il est requis), on soit obligé de violer la seconde règle de Qualité (n'avancez que ce que vous pouvez prouver).
4. On peut *bafouer* une règle, c'est-à-dire la transgresser *ouvertement* ; si l'on suppose que le locuteur pourrait se conformer à cette règle, [...], qu'il joue le jeu et qu'il n'est pas en train d'essayer [...] d'induire les autres en erreur, l'auditeur se voit confronté à un problème de deuxième ordre : comment le fait de dire ce qui a été (effectivement) dit peut-il être concilié avec la présupposition selon quoi le CP a été respecté ? C'est ce type de situation qui donne naissance à l'implicite conversationnelle ; et quand une implicite est ainsi produite, je dirais qu'il y a, véritablement, *exploitation* de la règle. (64)

La transgression d'une ou de plusieurs maximes conversationnelles n'entraîne pas systématiquement l'échec de la communication. Si elles ne sont pas respectées, les maximes peuvent être soit *violées* (réellement transgressées) soit *exploitées* (faussement transgressées). À ce sujet, Récanati nous dit que

Le fait que le locuteur enfreint les principes conversationnels de façon apparemment inexplicable est un signal que ces principes sont respectés à un autre niveau que celui de la communication littérale : l'infraction des maximes conversationnelles indique que le locuteur fait un sous-entendu, elle joue un rôle d'embrayeur en permettant de passer du registre de la communication littérale à celui de la communication implicite. C'est par le moyen de ce signal qu'on peut reconnaître qu'une intention illocutionnaire est "déguisée", et la présomption selon laquelle le locuteur respecte les principes conversationnels nous fournit un critère permettant de reconnaître cette intention sous son déguisement : l'acte illocutionnaire indirect dont l'auditeur suppose que le locuteur a l'intention de l'accomplir est l'acte dont l'accomplissement, conjoint à celui de l'acte littéral, aurait pour effet de réconcilier l'énonciation avec les maximes conversationnelles. (1981 : 152)

Voyons comment se négocient ces infractions des principes conversationnels dans un dialogue de *La turbulence des fluides*. Ce film de Manon Briand raconte l'histoire d'Alice Bradley, une sismologue dans la trentaine en poste à Tokyo à qui est confiée une mission de recherche au Québec. Afin de faire la lumière sur un rare phénomène de perturbation des marées, Alice revient à Baie-Comeau, sa ville natale. Elle y fait la rencontre de plusieurs citoyens qui l'aideront, au meilleur de leurs connaissances, dans ses recherches. Vu la complexité du problème lié au phénomène des marées, Alice tarde à donner une explication rationnelle de la situation. Cela sème un léger vent de panique dans la communauté et elle tente de faire abstraction des pressions exercées pour se concentrer sur son travail. Un soir où elle revient à sa roulotte, Alice est accueillie par le maire et quelques citoyens en quête d'informations :

LE MAIRE : Les autorités de la place commencent à s'impatienter. Apparemment, la population est de plus en plus énervée, hein ?

ALICE : C'est pas mon problème.

LE MAIRE : C'est que le bruit court qu'il y aurait peut-être un danger. J'ai eu beau leur dire que c'était probablement juste une blague, que vous avez dit ça comme ça, en arrivant. Maintenant, avec les tests que vous avez faits, ils attendent un verdict.

ALICE : J'ai pas de verdict.

LE MAIRE : Ah non ?

ALICE : Non.

LE MAIRE : Dans combien de temps ?

ALICE : Je sais pas.

LE MAIRE : D'accord, mais vous devez bien avoir une idée en ce qui concerne le risque réel. Vous devez bien avoir un sentiment.

ALICE : Non. Justement, je n'ai pas de sentiment.

*Alice entre dans la roulotte et claque la porte, laissant le maire et les citoyens pantois à l'extérieur.*

Cet échange de paroles est un lieu de rencontre entre deux systèmes de valeurs où Alice parle du point de vue de la scientifique et le maire comme porte-parole des citoyens. Par son aplomb à répondre aux questions du maire, Alice, jusqu'ici perçue comme un *sauveur*, tente de signifier qu'elle n'a pas les réponses attendues en disant « C'est pas mon problème », « J'ai pas de verdict », « Non », « Je sais pas » et finalement « Justement, je n'ai pas de sentiment ». Par ces énoncés explicites, elle marque deux choses : une impossibilité à coopérer à la situation (et à la conversation) et une précision de son rôle. Elle est réticente à participer à la conversation, mais elle obéit, d'une certaine façon, à certains principes de Grice en interprétant les maximes conversationnelles de son point de vue. Selon la place de laquelle elle parle, celle qui lui demande de respecter une rigueur scientifique, elle affirme que ce qu'elle croit être vrai et ne se prononce pas à propos de faits pour lesquels elle manque de preuve. De son point de vue, elle reste pertinente malgré les réponses brèves et elle s'exprime clairement, sans ambiguïté. Elle respecte la règle d'économie en donnant des réponses simples et directes, elle est honnête, neutre et respecte les tours de paroles. Toutefois, le maire est insatisfait de cette attitude conversationnelle par laquelle Alice ne reconnaît pas ses intentions, lui qui est en quête de réponses pour expliquer le phénomène des marées qui préoccupe les citoyens.

Ici, le but, donc le sens, que chacun attribue à l'action dialogale n'est pas partagé : les requêtes que le maire tente de faire reconnaître à Alice ne semblent pas réussir dans l'immédiateté du dialogue. Mais l'échange, régularisé par les questions du maire et les réponses d'Alice, respecte à sa façon les maximes conversationnelles. Si, selon

le principe de coopération, les interlocuteurs doivent s'efforcer de contribuer à la conversation afin de faciliter l'interprétation des énoncés, nous avons affaire à une interlocutrice qui, selon les savoirs qu'elle possède, ne peut (veut) en faire plus pour faciliter l'échange. Prise dans un contexte où elle gère mal la pression, Alice viole la règle de quantité par souci de satisfaire celle de qualité : elle claque même la porte de la roulotte pour clore l'échange et signifier que le dialogue ne peut se poursuivre. Si ses réponses sont perçues comme une fin de non-recevoir par le maire, c'est qu'elle respecte scrupuleusement le devoir de réserve qu'implique la parole scientifique. Mais vu le contexte d'inquiétude généralisée de la petite communauté que tente d'exprimer le maire, Alice transgresse le principe de coopération par son refus de répondre à ce qu'il manifeste attendre d'elle.

Alice adopte un comportement dialogal similaire lors d'une rencontre avec Marc Vandal, un homme rencontré précédemment et qui semble l'intéresser, mais envers qui elle ne laisse paraître aucun sentiment. Par hasard, lors d'une soirée de canicule, ils se rencontrent à la piscine municipale. L'accès à la piscine étant restreint par une clôture, ils discutent côte à côte sur le terrain gazonné :

MARC : On dirait que le destin veut qu'on se rencontre.

ALICE : *(sans enthousiasme)* Hum.

*Voyant l'attitude froide d'Alice, Marc feint une réponse sur un ton amusé :*

MARC : Ah, très bien, merci. Et vous ? *(un temps)* Pardon ? C'est gentil de le demander, je vous remercie, mais euh... Je finis de travailler vers six heures...

*Alice ne bronche pas et répond sans enthousiasme :*

ALICE : Je t'ai rien demandé.

*Marc cesse ses bouffonneries et reprend sur un ton plus calme :*

MARC : Tu m'as pas téléphoné.

ALICE : J'ai pas eu le temps.

MARC : Veux-tu que je t'aide ?

ALICE : À quoi ?

MARC : À sauter la clôture.

ALICE : Si j'ai envie de le faire, j'ai pas besoin d'aide.

MARC : Parle-moi de ça, une femme indépendante.

*Alice agrippe la clôture puis s'élançe pour sauter par-dessus. Elle atterrit de l'autre côté avec aplomb puis se retourne et regarde Marc dans les yeux.*

MARC : (étonné) C'est ce que je voulais dire.

*À son tour, Marc traverse de l'autre côté de la clôture.*

À première vue, les interlocuteurs ne semblent pas partager de but commun et leurs répliques laissent croire qu'ils ne s'entendent pas sur le genre de conversation auquel ils participent. Cette pratique semble par ailleurs rendre impossible la coopération conversationnelle. Pour Marc, ce dialogue est une occasion de se rapprocher d'Alice, tandis que pour elle c'est plutôt l'occasion de lui montrer qu'elle est indépendante et presque indifférente à sa présence. Alice, qui répond par des réponses brèves aux questions pourtant polies et ouvertes de Marc, exploite la maxime de quantité selon laquelle les sujets parlants doivent fournir *autant d'information qu'il est requis* pour la poursuite harmonieuse du dialogue. Les intentions de Marc sont pourtant claires – il souhaite établir un contact convivial avec elle – mais Alice semble volontairement faire des inférences selon un raisonnement déductif qui ne trouve pas de correspondance avec l'état mental de son interlocuteur. Elle rejette systématiquement les manœuvres de Marc, qui pourraient avoir les allures d'une stratégie de séduction, tandis que lui voit dans ce refus de coopérer une résistance qui semble le motiver à poursuivre. En répondant à Alice « Parle-moi de ça, une femme indépendante » suite à son refus d'aide, il marque son intérêt à poursuivre la conversation et le fait qu'il accepte les transgressions verbales faites par son interlocutrice. Puis Alice, en sautant la clôture et en attendant Marc de l'autre côté comme pour lui lancer un défi, exprime un désir de voir leur échange se poursuivre même si, jusque-là, elle n'avait envoyé que très peu de signes qui allaient en ce sens. Cet extrait montre de façon convaincante que la transgression et l'exploitation des règles conversationnelles ne mènent pas nécessairement le dialogue, et la relation interpersonnelle, vers un échec. Ces comportements dialogaux permettent plutôt l'adoption d'un mode d'échange qui opère selon une logique qui lui est propre. Ici, le principe de coopération est respecté puisque, au cœur même de l'échange, se joue implicitement un enjeu de séduction où les interlocuteurs laissent progressivement transparaître leur envie de poursuivre la conversation.

### 2.1.2 Implication conventionnelle et implication conversationnelle

Aux règles que nous venons de décrire se rattachent des implications. Grice élabore sa théorie selon deux types d'implications : *conventionnelle* et *conversationnelle*. Pour les implications conventionnelles, la forme de la phrase et le sens conventionnel des mots servent de repères pour déterminer la signification ; ici, le contexte et la situation de communication n'influencent pas l'interprétation. Les implications conventionnelles sont des implications lexicales, au contraire des implications conversationnelles qui sont discursives et pragmatiques. Faisant appel aux mécanismes de la communication indirecte, ces dernières permettent de communiquer au-delà de ce qui est dit par un moyen non conventionnel. Devant une implication conversationnelle, le destinataire doit récupérer les contenus dérivés en démontrant, par son raisonnement, sa connaissance des règles sous-jacentes. Grice donne, pour la notion d'implication conversationnelle, la définition suivante :

Un individu qui, parce que (en même temps que) il déclarait (ou faisait semblant de déclarer) la proposition P, a implicite Q, peut être considéré comme ayant émis délibérément dans la conversation l'implication Q *aux conditions suivantes* :

1. Il faut d'abord qu'il n'y ait pas lieu de supposer qu'il n'observe pas les règles de la conversation, ou au moins le principe de coopération.
2. Il faut ensuite supposer que l'individu en question sait ou pense que Q est nécessaire pour que le fait qu'il dise (ou fasse semblant de dire) P (ou le dise précisément en ces termes) ne soit pas contradictoire avec la supposition 1.
3. Le locuteur pense (et s'attend que l'interlocuteur pense que lui pense) que l'interlocuteur est capable de déduire ou de saisir intuitivement qu'il est absolument nécessaire de faire la supposition évoquée en 2. (1979 : 64)

Devant une implication conversationnelle, il est possible que le destinataire reçoive la réplique sans savoir à quoi la connecter. Pour éviter ce problème, il lui faut procéder au repérage des contenus implicites par un raisonnement qui permet de saisir le sens d'une réplique en contexte :

Pour détecter une implicite conversationnelle, il doit être possible de suivre la démarche générale suivante : "Il a dit P, il n'y a pas lieu de supposer qu'il n'observe pas les règles, ou du moins le principe de coopération (CP). Mais pour cela il fallait qu'il pense Q ; il sait (et sait que je sais qu'il sait) que je comprends qu'il est nécessaire de supposer qu'il pense Q ; il n'a rien fait pour m'empêcher de penser Q ; il veut donc que je pense ou du moins me laisse penser Q ; donc il a implicite Q." (65)

Cette démarche inférentielle s'applique pour les deux types d'implicite conversationnelle que distingue Grice : le premier type nommé *implicite conversationnelle généralisée* concerne les formules institutionnelles et est indépendant du contexte ; le deuxième type nommé *implicite conversationnelle particulière* renvoie à une relation établie entre l'énoncé, les éléments signifiants du contexte et la situation de communication. Du point de vue du destinataire, les implicites conversationnelles induisent une série d'hypothèses pour l'interprétation du sens et l'identification des intentions du locuteur en présumant de son engagement à respecter les principes conversationnels :

Pour établir qu'une implicite conversationnelle particulière est bien présente, l'interlocuteur devra tenir compte des données suivantes :

1. Le sens conventionnel des mots utilisés, de même que l'identité des référents ;
2. Le principe de coopération et les règles ;
3. Le contexte linguistique (et autre) de l'énoncé ;
4. Autres éléments de connaissance préalable ;
5. Le fait (ou le fait supposé) que tous les éléments pertinents énumérés ci-dessus (de 1 à 4) sont connus des deux participants et que ceux-ci le savent ou le supposent. (65)

Ces principes sont essentiels pour l'interprétation de certaines répliques qui peuvent à première vue sembler hors jeu ou incomplètes mais qui, grâce à la maîtrise des données citées plus haut, trouvent leur sens et invitent le destinataire à enchaîner. Ces enchaînements, qui peuvent s'évaluer sur la base de ces principes, sont par ailleurs le centre de notre intérêt.

Le principe de coopération, les maximes conversationnelles et les règles qui y sont rattachés sont pour nous d'une importance capitale dans l'élaboration de notre modèle de compréhension du dialogue au cinéma. Elles constituent un moyen riche pour saisir les implications dialogales et cerner les comportements langagiers des interlocuteurs. La théorie de Grice, où sont inscrites des normes qui régissent les échanges de paroles, nous permet également d'enrichir notre réflexion par les liens qu'elle tisse avec les autres composantes de l'axe conventionnel, plus précisément le principe de pertinence de Sperber et Wilson et les actes de langage de Searle que nous présenterons subséquemment.

## 2.2 Le principe de pertinence de Sperber et Wilson

Dans un échange de paroles, le principal but recherché par les participants serait la pertinence. C'est ce que soutiennent l'anthropologue français Dan Sperber et la linguiste britannique Deirdre Wilson dans l'ouvrage *Relevance. Communication and Cognition* (1986)<sup>10</sup> qui propose une conception de la communication présentée dans l'esprit de la pragmatique cognitive, selon laquelle les interlocuteurs parlent dans le but d'enrichir leur représentation du monde. De leurs recherches, nous retiendrons essentiellement le *principe de pertinence*<sup>11</sup> que nous jugeons utile pour nourrir notre réflexion sur l'interprétation et l'enchaînement des énoncés. Si Grice soutient que le principe de coopération subsume les maximes conversationnelles, Sperber et Wilson répliquent par ce principe de pertinence (qui aurait la capacité d'englober la logique des maximes gricéennes). La notion de pertinence, d'abord reconnue comme une notion « dont la signification est floue et variable » (1989 : 183), est considérée ici comme un principe d'interprétation des contenus implicites qui logent dans les échanges de paroles. Les auteurs s'intéressent à la pertinence en terme de *propriété psychologique* :

---

10. Nous utiliserons la traduction française *La pertinence : communication et cognition* par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

11. Le principe de pertinence de Sperber et Wilson est développé à partir de la maxime de relation de Grice énoncée par la formule « Parlez à propos ».

Il nous semble que les êtres humains ont des intuitions de pertinence, c'est-à-dire qu'ils sont capables de faire, de manière cohérente, la différence entre des informations pertinentes et des informations non-pertinentes et de distinguer, au moins dans certains cas, des informations plus pertinentes d'informations moins pertinentes. (182-183)

L'axiome de pertinence est ici posé comme un principe d'interprétation fondamental puisqu'il est entendu que, devant un acte de communication qui lui est adressé, le destinataire s'attend à la pertinence de cet acte. Par le principe de pertinence, Sperber et Wilson ramènent en un point central les règles qui dictent le fonctionnement rhétorico-pragmatique du langage. Toutefois, ce n'est pas uniquement à leurs connaissances que se réfèrent les sujets pour faire les inférences, mais également à un univers de croyances qui forment des hypothèses nécessaires au traitement de l'information. Pour façonner un modèle qui explicite le principe de pertinence, les auteurs ont d'abord démontré la manière dont l'information est représentée mentalement par le destinataire et le traitement inférentiel qui doit y être appliqué. Pour notre étude, nous nous intéressons aux implications liées au principe de pertinence dans les interactions pour deux raisons : *a) la réalisation* de la pertinence dépend essentiellement des inférences faites par le destinataire, *b) la pertinence* des énoncés est liée à un certain nombre de conventions qui guident les échanges et peuvent avoir des influences sur le contexte d'interlocution.

### 2.2.1 Intention, inférence et hypothèse

Selon Sperber et Wilson, la communication humaine est généralement intentionnelle, et ce pour les deux raisons suivantes :

1. En présentant des indices directs d'une intention informative, on peut véhiculer des informations beaucoup plus variées qu'en présentant des indices directs de ces informations elles-mêmes.
2. Les humains communiquent [...] pour modifier et élargir l'environnement cognitif mutuel qu'ils partagent entre eux. (101)

Pour communiquer, les sujets ont recours à deux modes de communication, soit le langage verbal, qui est une communication codée, et la communication *ostensive-inférentielle* qui se définit comme étant une forme d'échange où « l'auditoire infère les intentions du communicateur à partir d'indices que celui-ci fournit précisément à cette fin » (42) et où « [l]e communicateur produit un stimulus qui rend mutuellement manifeste au communicateur et au destinataire que le communicateur veut, au moyen de ce stimulus, rendre manifeste ou plus manifeste au destinataire un ensemble d'hypothèses *x* » (101). En d'autres mots, par la communication ostensive-référentielle, le locuteur fait connaître au destinataire son intention de lui transmettre une information par le biais d'indices (cette logique n'exclut en aucun cas les situations où la communication serait non intentionnelle). L'échange de paroles doit être considéré comme un processus intentionnel qui implique mutuellement les sujets.

Par *inférence*, Sperber et Wilson entendent « le processus au terme duquel une hypothèse est admise comme vraie ou probablement vraie sur la base d'autres hypothèses dont la vérité certaine ou probable était admise au départ » (107). Le principe de pertinence est une théorie vériconditionnelle : pour que l'inférence soit réussie, le destinataire doit reconnaître d'emblée l'intention informative du communicateur et la valeur de vérité des informations. Ainsi, l'inférence est une forme de fixation de croyances (hypothèses) et engendre des règles tributaires d'un ensemble de prémisses de départ. Ces prémisses se retrouvent dans les éléments extérieurs, notamment le contexte, que Sperber et Wilson définissent comme étant « [l']ensemble des prémisses utilisées pour l'interprétation d'un énoncé (hormis la prémisse de base selon laquelle l'énoncé en question a été produit) » (31). Il s'agit du contexte pris en tant que « construction psychologique, un sous-ensemble des hypothèses de l'auditeur sur le monde » (31) et à partir duquel sont possibles les inférences. Pour cette raison, la pertinence d'un énoncé peut s'exprimer en termes d'*effet contextuel* :

La notion d'effet contextuel a un rôle essentiel à jouer dans la description du processus de compréhension verbale. À mesure que le discours se déroule, l'auditeur se remémore ou construit un certain nombre d'hypothèses qui participeront au traitement de l'information. Ces hypothèses forment un arrière-plan qui se modifie graduellement et en fonction duquel l'information nouvelle est traitée. L'interprétation d'un énoncé

ne se réduit pas à reconnaître l'hypothèse que cet énoncé exprime explicitement : il est essentiel, en outre, de découvrir les conséquences qu'entraîne l'adjonction de cette nouvelle hypothèse à un ensemble d'hypothèses antérieurement traitées. Autrement dit, il faut percevoir les effets contextuels de l'hypothèse nouvelle dans un contexte qui est, au moins en partie, déterminé par des actes de compréhension antérieurs. (181)

Sperber et Wilson développent, à partir de la notion de communication ostensive-référentielle, leur *principe de pertinence* et le formulent ainsi : « [t]out acte de communication ostensive communique la présomption de sa propre pertinence optimale » (237). Ainsi, tout acte de communication (acte d'ostension) « comporte une garantie de pertinence, et [...] rend manifeste l'intention qui sous-tend l'ostension » (82). La communication ostensive-inférentielle sous-entend donc que chaque énoncé : a) marque une intention du locuteur, b) est pertinent, c) répond aux attentes de pertinence du destinataire. Envisager la communication dans cette optique permet de mettre de l'avant les notions d'intention et d'inférence :

En tant que locuteurs, notre intention est que nos auditeurs reconnaissent notre intention de les informer d'un certain état de choses. En tant qu'auditeurs, nous essayons de reconnaître ce dont le locuteur a l'intention de nous informer. Les auditeurs ne s'intéressent au sens de la phrase énoncée que pour en inférer ce que le locuteur veut dire. La communication est réussie non pas lorsque les auditeurs reconnaissent le sens linguistique de l'énoncé mais lorsqu'ils infèrent le "vouloir-dire" du locuteur. (42)

Le principe de pertinence est un outil fondamental du processus inférentiel pour l'interprétation des énoncés. Pour comprendre un énoncé et choisir la réplique par laquelle il enchaînera, le destinataire doit tenir compte du contexte et des éléments inférables susceptibles de rendre son intervention pertinente. En parlant, le locuteur ne tente pas d'agir sur l'autre mais plutôt de modifier son environnement cognitif, soit l'ensemble des faits qui sont manifestes et idéalement partagés, à partir duquel il fera ses inférences.

Pour transmettre son intention tout en communiquant, le sujet parlant a notamment comme recours l'utilisation juste d'un code. Ce code, régi par la linguistique, n'est toutefois pas garant de la réussite de la transmission au locuteur :

Même si un communicateur s'est engagé avec la plus grande détermination à respecter les règles ou les conventions d'un code, cela ne suffit jamais à garantir que les signaux qu'il emploie représentent à coup sûr ce qu'il a l'intention de communiquer. Le signal codé, même s'il n'est pas ambigu, n'est jamais qu'un indice des intentions du communicateur ; ce signal est à traiter de manière inférentielle, et dans un contexte. Il faut tester la cohérence avec le principe de pertinence de l'interprétation que le signal suggère et, si cette interprétation ne satisfait pas à ce critère, elle doit être rejetée. (255-256)

C'est donc par inférence et selon le contexte que le destinataire doit identifier les réelles intentions du locuteur et le principe de pertinence devient ici la référence fondamentale pour mener à bien ce processus interprétatif. Si, en confrontant ses intuitions au principe de pertinence, le destinataire trouve une réponse satisfaisante, il sera en mesure d'évaluer pleinement les intentions et le contenu informationnel de celui qui lui parle. Par le critère de pertinence, il devient possible d'expliquer « comment la communication ostensive peut réussir, et aussi comment elle peut échouer » (256).

Les voyant comme des systèmes non pas distincts mais plutôt hiérarchisés, Sperber et Wilson apportent certaines précisions sur les deux types de processus de la communication, l'un basé sur le code, l'autre sur l'ostension et l'inférence. La communication verbale doit être considérée comme un système où coexistent le modèle du code, qui renvoie à la notion de codage et décodage des messages, et le modèle inférentiel, selon lequel communiquer revient à produire des indices que le destinataire interprète afin d'en saisir les intentions qui y sont rattachées. Envisagé dans cette perspective, le processus de codage (relevant de la linguistique) n'est pas autonome mais subordonné à l'inférence qui elle, par contre, est autonome :

Les représentations sémantiques reconstituées au moyen du décodage des signaux acoustiques ou graphiques ne sont utiles que parce qu'elles fournissent des hypothèses et des indices au second processus de communication, le processus inférentiel. La communication inférentielle fait non pas appel à des règles de décodage spécialisées mais à des règles d'inférence générales, qui s'appliquent aussi bien à toute information conceptuellement représentée. (262)

Il ne s'agit pas d'opposer les deux mécanismes de communication (codée et inférentielle) mais bien de les considérer comme étant complémentaires. Une question se pose alors : comment le locuteur peut-il s'assurer d'avoir correctement effectué le processus de décodage ? L'analyse des éléments relatifs au code ne semble pas suffisante et c'est pour cette raison que les procédés d'inférence, donc des éléments extérieurs au code, doivent entrer en jeu :

la communication humaine intentionnelle n'est jamais une simple affaire de codage et de décodage. En fait, les langages externes des humains ne leur permettent pas de coder vraiment les informations qu'ils veulent communiquer. Les représentations sémantiques linguistiquement codées sont des structures mentales abstraites qui doivent être enrichies au moyen de processus inférentiels avant de pouvoir représenter une information tant soit peu intéressante. (260)

Voyons le fonctionnement de ces principes par l'étude d'un dialogue de *L'ange de goudron* réalisé par Denis Chouinard. Ce film raconte l'histoire d'Ahmed Kasmi, un Algérien qui a quitté son pays avec sa famille pour immigrer au Canada. À quelques jours d'être reçu comme citoyen canadien, Ahmed apprend que son fils Hafid est impliqué dans un groupe d'activistes, le Crisco, qui se porte à la défense des immigrants. Hafid y a fait la rencontre d'Huguette, une jeune révolutionnaire qui est éperdument amoureuse de lui. Voyant Hafid impliqué dans un complot aux conséquences graves, Ahmed et Huguette feront équipe pour tenter d'éviter le pire pour Hafid et sa famille.

Hafid est disparu depuis quelques jours et, au terme d'une recherche laborieuse, Ahmed et Huguette le trouvent enfin. Le jeune homme et sa bande étaient cachés dans un repère situé au milieu d'une forêt. C'est la nuit et l'agitation du groupe laisse présager l'exécution imminente d'un complot. En retrait, Huguette discute avec Sylvain, le chef du groupe :

HUGUETTE : Sylvain, c'est quoi tous les bidons d'essence qui traînent de l'autre côté ?

SYLVAIN : C'est pour les passeports. On va les faire disparaître. Ils peuvent pas rien faire s'ils les ont pas.

HUGUETTE : Attends, là. Tu vas m'expliquer ça en français.

SYLVAIN : Les sans-papiers, en fait, ils en ont des papiers, hein ? Soit un passeport nigérien, soit un permis temporaire canadien. Si on leur pique ça, ils peuvent pas les expulser. Y a pas un pays qui va vouloir d'eux autres s'ils peuvent pas prouver qui ils sont.

HUGUETTE : Attends, là. Ce monde-là, ils doivent ben en avoir des dossiers.

SYLVAIN : Oui, à Immigration Canada.

*Sylvain termine sa phrase en jouant des sourcils comme pour insister sur ce qu'il vient de dire.*

HUGUETTE : O.K. O.K. C'est gros en christ, là.

Cet exemple démontre de façon convaincante l'importance des effets cognitifs dans les interactions verbales. Par un comportement ostensif, « qui rend manifeste une intention de rendre quelque chose manifeste » (80), Sylvain demande à Huguette de déterminer le sens et la pertinence des énoncés selon un processus inférentiel précis. Sylvain connaît Huguette et sait que ses paroles seront interprétées selon des prémisses identiques à celles qu'il utilise pour parler : par ses énonciations, il fait appel aux capacités d'inférence de son interlocutrice. Les indices qu'il place dans ses répliques formulent implicitement ses intentions : il fait consciemment un choix parmi les hypothèses sur le monde qu'Huguette et lui ont en commun. Ces hypothèses sont « des pensées que l'individu traite comme des représentations du monde réel (par opposition à des fictions, des désirs ou des représentations de représentations) » (12) et elles fonctionnent parce que les deux interlocuteurs ont un environnement cognitif mutuel.

Par le choix de ses répliques, Sylvain marque son intention de faire connaître le plan du groupe à Huguette. Cette dernière arrive à comprendre ce qu'il lui dit par l'application du principe de pertinence. Huguette saisit rapidement que les répliques de son interlocuteur sont empreintes d'une intention communicationnelle, mais elle doit, pour attribuer du sens à ses énoncés ambigus, opérer un processus inférentiel d'interprétation. Pour ce faire, elle possède les informations nécessaires pour la construction du raisonnement inférentiel réalisé selon le principe de pertinence. Elle est en mesure de former une hypothèse sur la base des indices qu'elle reçoit et qu'elle confronte à son environnement cognitif : « [L]orsque des informations anciennes et nouvelles en rapport entre elles sont utilisées conjointement en tant que prémisses dans un processus d'inférence, elles engendrent d'autres informations nouvelles » (79). Les

informations anciennes que possède Huguette sont les suivantes : elle sait que le camp de base du groupe est situé près d'un aéroport, elle connaît les façons de faire d'Immigration Canada, elle est en mesure de juger des intentions du groupe d'activistes puisqu'elle l'a côtoyé de près. Pour comprendre ce que Sylvain tente de lui dire, elle fait le tri parmi toutes les informations qu'elle possède, à partir de son environnement cognitif qui comporte « un ensemble d'hypothèses à sa disposition » (76). Elle est aussi apte à écarter les prémisses qui l'éloigneraient de la pertinence dans ses déductions. Par exemple, elle ne pense pas que l'essence va servir à fournir le combustible nécessaire aux motoneiges pour une balade en forêt. Elle en vient aisément à la conclusion que l'essence servira à un geste lourd de conséquences. Et à partir de cette hypothèse, elle comprend que le groupe d'activistes va utiliser l'essence pour créer une explosion dans le but de détruire les passeports.

### 2.2.2 La notion de rendement : une question d'effort et d'effet

Les énoncés explicites demandent plus de décodage et moins d'inférence, tandis que les énoncés implicites demandent plus d'inférence et moins de décodage. Dans cette optique, le principe de pertinence est indissociable de la notion de rendement : plus un énoncé est pertinent, moins il demande d'efforts au destinataire qui tente de l'interpréter ; plus il provoque d'effets, plus il est pertinent. Cette évidence nous conduit à parler des notions de coût, d'effort et d'effet. Nommé *coût*, l'effort nécessaire pour faire des inférences est jumelé à un *effet cognitif* qui est le résultat de l'*effort mental* nécessaire pour l'interprétation des données. De ce fait, il est possible de conclure que, d'une part, la pertinence s'évalue en terme d'effet contextuel puisque « [u]ne hypothèse est pertinente dans un contexte si et seulement si elle a un effet contextuel dans ce contexte » (187) et que, d'autre part, pour être pertinent il faut créer un effet contextuel.

L'interprétation de tout stimulus ostensif obéirait au critère général suivant : est juste l'interprétation qui est cohérente avec le principe de pertinence. À ce critère général s'ajoute un critère particulier : « la juste forme propositionnelle d'un énoncé est celle que conduit à une interprétation globale de l'énoncé qui soit cohérente avec le principe de pertinence » (275). Par ce critère, il est donc possible de reconnaître la forme

propositionnelle juste de l'énoncé. Placé devant un énoncé sous une forme propositionnelle qu'il souhaite reconstituer selon le principe de pertinence, l'auditeur doit faire des choix puisque :

À chaque étape de la désambiguation [*sic*], de la détermination des référents et de l'enrichissement, l'auditeur devra choisir l'interprétation demandant le moins d'effort, et il ne devra revenir sur ce choix que si celui-ci empêche d'aboutir à une interprétation globale cohérente avec le principe de pertinence. (275)

Prenons un autre extrait du film *L'ange de goudron* pour étudier le fonctionnement de la notion de rendement. Avant de prendre la fuite avec sa bande, Hafid rend visite à Huguette durant la nuit. Après avoir fait l'amour, Hafid se lève et amorce son départ :

HUGUETTE : Viens, là. Tu vas pas partir à 3h15 du matin.

HAFID : C'est la nuit. Il y a du monde qui me cherche. C'est parfait pour moi. Il faut que j'aille rejoindre Sylvain. Lui et moi, on a des affaires à régler.

HUGUETTE : Non, non, non, non. Là, il faut que tu te calmes, Hafid. Hein ? Le temps que le monde, comme tu dis, oublie ta gueule. Il faut que tu retournes au cégep, que tu retournes chez vous.

HAFID : Non, Huguette. C'est fini, le cégep. Avec ce qu'on vient de faire, là, je peux pas reculer. Il faut que j'aille de l'avant.

HUGUETTE : Ça veut dire quoi, ça, aller de l'avant ?

HAFID : Là, on va frapper fort. Ça va leur péter dans la gueule et, crois-moi, ils auront même pas le temps de nous voir venir.

HUGUETTE : Hé ! C'est-tu Roberto qui t'a crinqué de même ? Tu t'entends pas parler là, hein ? Là, t'es devenu fou, pis raide à part de ça. C'est pas comme ça que ça marche, Hafid. Là, t'es en train de faire le contraire de ce qu'on a bâti. Le Crisco, c'est pas l'I.R.A. C'est les compagnons de la crise. C'est quoi qui va être si gros ?

HAFID : *Just watch me.* O.K. ?

HUGUETTE : Si tu te mets à parler comme Trudeau en plus, là, ben c'est moi qui vas te mettre la police au cul.

*Hafid prend son sac et amorce sa sortie. Huguette le retient.*

HUGUETTE : Tu t'en vas où, là ?

*Hafid demeure silencieux. Huguette enchaîne sur un ton plus calme et insistant :*

HUGUETTE : Hafid, Hafid. On va bientôt faire une autre action pis on a besoin de toi. Reste, s'il te plaît. Reste.

HAFID : Si tout se passe bien, on se voit dans dix jours. O.K. ?  
(il embrasse Huguette sur la tête) Allez, bye. (il quitte)

Puisqu'elle connaît bien son interlocuteur, Huguette est en mesure d'identifier les informations pertinentes et de déceler les intentions implicites contenues dans les énoncés en tenant compte du contexte d'énonciation. Elle sait que ce qu'Hafid lui dit, même si cela reste flou, mérite son attention. Selon Sperber et Wilson, un interlocuteur ne devrait donner de l'importance à un énoncé que s'il répond au critère de pertinence puisque la saisie des contenus implicites demande des efforts : « il existe une propriété unique – la pertinence – qui détermine quelle information particulière retiendra l'attention d'un individu à un moment donné » (76). Ici, Huguette ne peut identifier avec précision les actes terroristes qu'Hafid s'apprête à commettre, mais elle sait qu'elle doit porter intérêt à ses paroles. Elle perçoit son intention et les effets que son discours a sur elle confirment l'intérêt qui doit y être porté. Les efforts d'Huguette, motivés par l'effet cognitif que les paroles d'Hafid provoquent chez elle, ont comme résultat d'évaluer la pertinence des énoncés. En donnant de l'importance à ce qu'Hafid lui dit, Huguette sait qu'elle doit enclencher un processus pour le retrouver et tenter de l'empêcher de commettre le délit prévu. Ce sont par ailleurs ces informations, bien qu'elles soient ambiguës, qui lui ont fait réaliser l'ampleur de l'acte terroriste quand elle voit les bidons d'essence dans l'extrait précédemment cité. Cela confirme que les efforts qu'elle a fournis pour faire les inférences dans un cadre de pertinence et de rendement se sont avérés justifiés.

Le principe de pertinence de Sperber et Wilson, selon lequel les énoncés s'interprètent au moyen d'un processus inférentiel de nature déductive, constitue un modèle important pour envisager de façon éclairée les échanges de paroles dans leur dimension conventionnelle. Cette extension de la théorie de Grice nous permet de voir la complexité, et la richesse, des études pragmatiques du langage et nous montre à quel point, d'une part, le fait de parler sous-entend des intentions et, d'autre part, le fait d'interpréter les énoncés demande au destinataire de mettre en œuvre des stratégies d'interprétation qui mettent en scène une logique basée sur la pertinence et ses effets.

### 2.3 Les travaux d'Austin et de Searle

Le philosophe anglais J.L. Austin a posé les fondements de la théorie des actes de langage<sup>12</sup> en étant le premier à identifier et analyser les divers types d'actes de discours. La publication de l'ouvrage *How to do Things with Words*<sup>13</sup> en 1962<sup>14</sup> consolide l'idée selon laquelle *dire, c'est faire*, concept qui permet à Austin de considérer le langage comme un moyen d'accomplir des actes et non seulement comme un outil pour décrire la réalité. Pour répondre aux questions « en quel sens dire une chose, est-ce la faire ? en quel sens faisons-nous quelque chose en disant quelque chose ? (Et peut-être aussi, ce qui est un autre cas : en quel sens faisons-nous quelque chose *par* le fait de dire quelque chose ?) » (1970 : 107), Austin a distingué les énoncés performatifs des énoncés constatatifs, fait état des trois composantes de l'acte de parole, soit le locutoire, l'illocutoire et le perlocutoire, puis a proposé une classification des énoncés performatifs.

Dans l'ouvrage *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language*, paru en 1969<sup>15</sup>, le philosophe américain John R. Searle poursuit les travaux d'Austin sur les actes de langage. Ses postulats de recherche se trouvent résumés dans cet extrait :

premièrement, parler une langue, c'est réaliser des actes de langage, des actes comme : poser des affirmations, donner des ordres, poser des questions, faire des promesses, et ainsi de suite, et, dans un domaine plus abstrait, des actes comme : référer, prédiquer ; deuxièmement : ces actes sont en général rendus possibles par l'évidence de certaines règles régissant l'emploi des éléments linguistiques, et c'est conformément à ces règles qu'ils se réalisent. (1972 : 52)

---

12. Comme nous l'exposerons plus loin dans ce chapitre, la théorie des actes de langage a été développée par de nombreux chercheurs après Austin, notamment Searle, Vanderveken et Kerbrat-Orecchioni.

13. Cet ouvrage regroupe douze conférences prononcées par Austin en 1955 à l'Université Harvard dans le cadre des Conférences William James.

14. Nous utiliserons la traduction française par Gilles Lane, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

15. Nous utiliserons la traduction française par Hélène Pauchard, *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.

Ainsi, Searle soutient l'hypothèse selon laquelle « parler une langue c'est adopter une forme de comportement régie par des règles » (52). Moyen efficace pour décrire ce que le locuteur fait ou cherche à faire en parlant, les actes de langage (ordre, demande, obligation à adopter une attitude, etc.) transforment, par leur caractère agissant, la relation entre les interlocuteurs puisque « la valeur d'acte d'un énoncé fonde et se fonde sur la relation interpersonnelle existant entre les actants de l'énonciation » (Kerbrat-Orecchioni, 1999 : 224). En respectant la visée générale de notre étude qui est dirigée vers les liens qu'entretient la parole avec l'implicite, nous concentrerons notre attention sur les actes de langage indirects et leurs manifestations conventionnelles.

Les travaux d'Austin et de Searle permettent de montrer l'importance et le rôle des multiples moyens, tous liés à la dimension illocutoire des énoncés, mis en œuvre pour réaliser les inférences nécessaires à l'interprétation des contenus implicites.

### 2.3.1 Énoncés performatifs et actes illocutoires : réagir face à l'implicite

Nous allons faire l'étude des énoncés performatifs et des actes illocutoires tels que définis par Austin, pour voir en quoi, lorsqu'ils se retrouvent au cœur des interactions verbales, ils peuvent nous faire comprendre certains comportements des interlocuteurs confrontés à l'implicite dialogal. En dénonçant *l'illusion descriptive*, selon laquelle le but du langage est de décrire la réalité, Austin soutient l'idée que tout usage du langage a valeur d'acte de discours :

On en est venu à penser communément qu'un grand nombre d'énonciations [*utterances*] qui ressemblent à des affirmations, ne sont pas du tout destinées à rapporter ou à communiquer quelque information pure et simple sur les faits ; ou encore ne le sont que partiellement.[...] On en est venu à voir que bon nombre de mots fort embarrassants, insérés dans des affirmations apparemment descriptives, ne servent pas à indiquer un caractère supplémentaire et particulièrement étrange de la réalité qui est rapportée, mais à indiquer (je ne dis pas à rapporter) les circonstances dans lesquelles l'affirmation est faite, ou les réserves auxquelles elle est sujette, ou la façon dont il faut la prendre, et autres choses de ce genre. Négliger ces possibilités – comme il est arrivé le plus souvent dans le passé –, c'est céder à ce que l'on appelle l'illusion "descriptive". (1970 : 38-39)

C'est cette réflexion qui a amené Austin à distinguer deux catégories d'énoncés : les *constatatifs* et les *performatifs*<sup>16</sup>. Si les constatatifs ont comme caractéristique de se limiter à décrire la réalité, les performatifs<sup>17</sup> répondent à la logique suivante : « produire l'énonciation est exécuter une action » (42). Cette action est un acte précis que le locuteur a l'intention d'effectuer par le simple fait de l'énonciation : donner un ordre, faire une promesse, déclarer une séance ouverte. Ainsi, un énoncé tel « Je te promets de venir à la rencontre » ne rend pas compte d'un fait, mais tend à agir sur l'état du monde, voire à le modifier. Un énoncé performatif accompli, sous réserve de répondre à certaines conditions de réussite, l'acte qu'il dénomme : *exiger*, *menacer*, *féliciter*, *démissionner* (au contraire de *bâtir*, *peindre* ou *courir* qui, pour être réalisés, demandent un comportement autre que langagier). Les performatifs sont *institutionnels* et *intersubjectifs* : prononcer la formule conventionnelle correspond à accomplir l'acte et exige des rapports sociaux qui autorisent le locuteur à accomplir cet acte dans la mesure où le destinataire reconnaît cette intention et s'y contraint. Ces principes, que l'on suppose connus et partagés par les participants de l'échange, permettent d'attribuer une signification juste aux phrases qualifiées de performatives. Par exemple, dire « Je promets » signifie conventionnellement un engagement du locuteur à accomplir une promesse. Par l'énonciation d'une phrase performative, le locuteur ne se limite donc pas à dire quelque chose : en la prononçant, il fait ou s'engage à faire. En désignant certains énoncés performatifs, Austin défend l'idée selon laquelle des énoncés ont un comportement spécifique et ont la capacité d'instaurer une réalité nouvelle.

Au contraire des énoncés constatatifs, les performatifs « ne sont manifestement pas des énonciations susceptibles d'être vraies ou fausses » (47) mais bien *heureuses* (accomplies) ou *malheureuses* (non accomplies). Plutôt que de parler des performatifs en termes vériconditionnels, nous utiliserons des valeurs de *succès* ou d'*échec* de l'acte. Austin note que, pour le fonctionnement *heureux* et *sans heurts* d'un performatif, six contraintes nécessaires doivent être respectées dans l'échange de paroles sans

---

16. Au fil de ses recherches, Austin abandonnera l'opposition *performatif-constatatif*. Mais Récanati (1981, p. 29) fait remarquer qu'il s'agit plutôt d'un changement de sens : *performatif* est remplacé par *illocutoire* et *constatatif* par *locutoire*.

17. Au plan syntaxique, Austin soutient que les énoncés performatifs se composent d'un verbe au présent et d'un sujet à la première personne.

quoi l'acte aboutit à un échec. Ces contraintes, nommées *conditions de félicité*, sont les suivantes :

Il doit exister une procédure, reconnue par convention, dotée par convention d'un certain effet, et comprenant l'énoncé de certains mots par de certaines personnes dans de certaines circonstances. De plus,

il faut que, dans chaque cas, les personnes et circonstances particulières soient celles qui conviennent pour qu'on puisse invoquer la procédure en question.

La procédure doit être exécutée par tous les participants, à la fois correctement et

intégralement.

Lorsque la procédure – comme il arrive souvent – suppose chez ceux qui recourent à elle certaines pensées ou certains sentiments, lorsqu'elle doit provoquer par la suite un certain comportement de la part de l'un ou de l'autre des participants, il faut que la personne qui prend part à la procédure (et par là l'invoque) ait, en fait, ces pensées ou sentiments, et que les participants aient l'intention d'adopter le comportement impliqué. De plus,

ils doivent se comporter ainsi, en fait, par la suite<sup>18</sup>. (49)

Par les formulations performatives, la parole est forcément engageante : si *dire*, *c'est faire*, il ne suffit donc pas d'avoir dit pour faire. Il est, d'une part, impératif que le destinataire reconnaisse l'intention du locuteur et agisse en ce sens, et d'autre part, que le locuteur adopte le ou les comportements auxquels il s'est engagé.

Les performatifs implicites, nommés *performatifs primaires* par Austin, nous intéressent puisqu'ils sont caractérisés par une force illocutoire<sup>19</sup> et demandent, de la part du destinataire, une interprétation faite sur la base de compétences liées à sa connaissance des principes conversationnels, ces derniers permettant de déterminer l'acte inscrit dans l'énonciation. Ainsi, les performatifs primaires, qui sont d'une certaine manière

---

18. Austin termine en précisant que si un interlocuteur transgresse « une (ou plusieurs) de ces six règles, [l'] énonciation performative sera (d'une manière ou d'une autre) malheureuse. Mais il y a, bien sûr, pour une énonciation, de considérables différences entre les "manières" d'être malheureuse » (1970, p. 49). De ce fait, nous pourrions qualifier, selon le cas, tel acte de *nul* ou *non avenue*, d'*accompli de mauvaise foi*, de *non exécuté* ou encore d'*infraction*.

19. Nous verrons plus loin comment le concept de *force illocutoire* vient préciser l'ampleur de la portée des performatifs primaires et guider le destinataire dans son processus d'interprétation.

paraphrasables par leur référent explicite, se décodent en tenant compte du contexte d'énonciation. La formulation performative implicite « Je vais t'appeler ce soir » se traduit effectivement par la formulation explicite « Je te promets de t'appeler ce soir », ce qui permet de qualifier l'énoncé initial comme étant une promesse. Sont aussi considérés comme performatifs primaires les énoncés ambigus sur le plan illocutoire tels « Vas-y donc » ou « Je ne partirai pas tard ». La recherche du performatif explicite par le destinataire vise à mettre au jour la nature de l'action accomplie par le locuteur en empruntant une formulation implicite. Mais encore faut-il que l'intention du locuteur soit repérée de façon adéquate par l'autre. Si la valeur d'une énonciation diffère entre ce que le sujet parlant souhaite y inscrire en creux et ce que le destinataire en perçoit, il risque d'y avoir des répercussions sur la suite de l'échange et possiblement sur la relation interpersonnelle.

Les performatifs et les actes illocutoires, qui ont en commun d'être pourvus d'intentionnalité et de répondre à des principes institutionnels et intersubjectifs, demandent un travail coopératif de la part des participants selon une entente mutuelle des règles qui définissent le mode de l'échange. L'acte illocutoire, tel que le conçoit Austin, désigne « des énonciations ayant une valeur conventionnelle » (119), (informer, commander, avertir, etc.) et doit être considéré comme un acte social qui se caractérise par la production d'effets. Ainsi, pour être réussi, un acte illocutoire doit produire un effet et cela implique, pour le locuteur : 1) de s'assurer d'avoir été bien compris, 2) de ne pas confondre *effet* et *conséquence normale* de l'acte, 3) de solliciter une réponse, un *deuxième* acte de la part du destinataire.

Ces trois sens, selon lesquels des effets peuvent être produits par les actes illocutoires, se conforment à certaines conventions qui sont autant de règles qui régissent la production des énoncés. Leur intérêt pour notre étude tient au fait qu'ils sont également des moyens utiles à l'interprétation des paroles échangées. C'est par ces moyens que celui qui reçoit un énoncé à valeur illocutoire fait son interprétation, gère l'implicite dialogal et construit sa réplique. C'est par ailleurs cette dernière qui déterminera la valeur de l'échange ; en répondant ceci ou cela, le sujet parlant marque sa façon de gérer le lien entre son discours et celui de son interlocuteur et influence, du même coup, l'orientation de l'interaction en implicitant son rapport aux règles conversationnelles.

Retournons au film *Gaz Bar Blues* pour voir comment les recherches d'Austin peuvent éclairer notre interprétation des pratiques dialogales. Guy, le fils aîné du Boss, travaille de façon plus ou moins régulière à la station-service, occupé à développer sa carrière d'harmoniciste dans les petits bars du coin. Il s'ennuie et, plutôt que de s'occuper du garage, il préfère jouer de l'harmonica pour passer le temps. Assis derrière le comptoir, Guy joue de l'harmonica sans se soucier des clients. Monsieur Savard entre dans la station-service et s'accote sur le comptoir, face au jeune homme :

MONSIEUR SAVARD : Wo, wo, wo, wo, la ruine-babines.

GUY : Harmonica, Monsieur Savard.

MONSIEUR SAVARD : Penses-tu que ça change de nom parce que c'est toi qui joues ? Enfant malade dans la lune. Y a ta sœur qui attend aux pompes.

*Guy se redresse et aperçoit sa sœur à l'extérieur. Aussitôt, il sort pour la rejoindre et faire le plein de sa voiture.*

Monsieur Savard emploie ici deux formulations implicites – « Wo, wo, wo, wo, la ruine-babines » et « Y a ta sœur qui attend aux pompes » – pour communiquer des énoncés de valeur performative. La première est une formulation dérivée qui cache en fait presque un ordre de Monsieur Savard adressé à Guy pour qu'il cesse de jouer de l'harmonica ; Guy démontre qu'il comprend la requête en arrêtant immédiatement de jouer. La deuxième est paraphrasable sous la forme explicite « Je t'ordonne d'aller faire le plein d'essence de la voiture de ta sœur » et trouve son réel sens lorsque les éléments du contexte sont pris en compte. Ces éléments – le lieu, l'heure du jour qui confirme l'ouverture de la station, la présence de sa sœur à l'extérieur et le poste de pompiste qu'occupe Guy – entrent en ligne de compte dans le processus d'interprétation pour trouver le sens juste de l'énoncé de Monsieur Savard.

L'analyse pragmatique de ce court échange nous permet d'affirmer que l'acte a été réussi par la reconnaissance de l'intention de Monsieur Savard par Guy, à savoir l'avertir qu'il devrait aller à l'extérieur rejoindre sa sœur et faire le plein de sa voiture. Le succès du performatif n'est donc pas jugé sur sa valeur de vérité mais sur la réussite de l'acte qu'il accomplit. Mais ce qui importe surtout est la façon dont Guy a réagi à l'énonciation faite par Monsieur Savard : il ne s'est pas offusqué de se faire dire quoi faire par cet habitué de la place qui n'est pas son patron, il n'a pas non plus rechigné à

son devoir de faire son travail même si c'est sa sœur qui est la cliente. En réagissant ainsi, Guy permet à Monsieur Savard de réaliser ses intentions, mais il marque aussi son désir de collaborer à la situation. Cet échange montre que « le langage est une sorte de vaste institution, comportant une panoplie de rôles conventionnels correspondant à la gamme des actes de discours socialement reconnus » (1981 : 19).

Pour mener avec succès l'interprétation des énoncés, il convient de faire preuve d'une logique d'inférence pragmatique : le sens des formulations implicites peut varier selon le contexte au contraire des performatifs explicites qui ont, par définition, un sens fixé et déterminé. Comme le note Austin, il ne faut pas traiter les phrases telles qu'elles se présentent puisque les formulations qui contiennent des performatifs primaires peuvent être peu ou prou ambiguës. Les échanges de paroles aux contenus implicites demandent le respect de certaines procédures de la part des deux participants, soit un encodage calculé de la part du locuteur et un travail interprétatif adéquat de la part du destinataire. Par quels moyens alors le destinataire peut-il s'assurer de bien comprendre ce que l'autre veut lui dire ? Devant une énonciation contenant un performatif primaire, donc une formulation implicite, Austin note deux types de réaction chez le destinataire, qui doit répondre à l'une ou l'autre des questions suivantes :

il se peut que rien dans les circonstances ne nous permette de décider même si oui ou non l'énonciation est performative. De toute façon, une situation donnée peut me laisser libre de choisir entre *deux* interprétations. *Peut-être* s'agissait-il d'une formule performative, mais la procédure en question n'était pas invoquée assez explicitement. Peut-être ne l'ai-je pas *interprétée* comme un ordre ou n'étais-je, en tout cas, pas *tenu* de l'interpréter ainsi. (1970 : 63)

Nous constatons à quel point les contenus performatifs implicites demandent une procédure appropriée afin que l'interprétation soit conduite avec succès en fonction de cette même procédure que le destinataire aura identifiée correctement en tenant compte des divers éléments contextuels.

Certains éléments périphériques peuvent devenir complémentaires à la parole et doivent être pris en compte dans le processus d'interprétation. Il s'agit de *gestes conventionnels* qui ont une valeur signifiante par rapport à l'acte que tente d'accomplir

le locuteur. Certaines situations allient systématiquement un geste conventionnel à l'énonciation, comme lorsqu'un juge frappe la table de son marteau en disant « Adjugé ! ». Mais qu'arrive-t-il lorsque le geste qui accompagne l'énoncé performatif ne convient pas à la situation ou est mal interprété par le destinataire ? L'échange communicatif est-il voué entièrement à l'échec ? Le destinataire doit-il réajuster son mode d'interprétation selon la situation ? Sans nécessairement mettre la conversation en échec, un malentendu peut survenir à cause d'un geste mal interprété. Toutefois, tout dépend des réactions qui vont suivre : il est tout à fait possible de rectifier la situation en corrigeant une mauvaise interprétation d'un geste par une intervention verbale. Autrement dit, les gestes conventionnels répondent aux mêmes conditions de réussite que les actes verbaux. Pour élaborer un modèle d'analyse précis de la parole échangée au cinéma, il est important de prendre en compte les éléments filmiques<sup>20</sup>, notamment la mise en scène, qui l'accompagnent. S'il est vrai que les énoncés de valeur performative ont un pouvoir agissant, il faut également prendre en compte le fait que la signification d'un énoncé peut être dans le *faire* en même temps que le *dire*.

Ce que nous retenons essentiellement des recherches d'Austin sur la notion des performatifs, c'est qu'ils permettent à celui qui les énonce d'accomplir un acte social qui définit ou modifie la relation qu'il a avec l'auditeur. Ce dernier, qui est tout aussi engagé puisqu'il se retrouve dans une position interprétative, est finalement celui qui réellement définit la suite de l'échange par sa réaction. Ces actes sociaux, réalisés par l'énonciation, s'accomplissent par le biais des actes illocutoires (insulter, défier, autoriser, etc.) et sont à la base des liens interpersonnels. Envisagé selon ces considérations, le langage est à prendre comme étant une institution qui permet d'accomplir des actes qui n'existeraient pas en dehors de certaines conventions. Ces dernières sont autant de moyens qui servent à définir les pratiques dialogales qui, nous l'avons vu dans les extraits analysés, prennent diverses formes selon ce que les interlocuteurs font de ces règles d'enchaînement.

---

20. Cette question sera développée dans le chapitre IV où seront exposées les composantes cinématographiques qui participent à l'énonciation filmique et qui sont à considérer pour l'étude du dialogue au cinéma.

### 2.3.2 Les actes de langage indirects

Les actes de langage ont pour définition de décrire ce que le locuteur fait ou cherche à faire en parlant. En utilisant le langage, le locuteur cherche à exercer une certaine influence, modifier un comportement ou changer la conception du monde de l'autre. Les actes de langage indirects nous intéressent puisqu'ils jouent un rôle important dans la relation interpersonnelle qui se construit par le langage entre deux interlocuteurs, ainsi que l'écrit Kerbrat-Orecchioni :

le langage est-il considéré moins comme un moyen d'action que d'*interaction* entre des individus qui, lorsqu'ils se trouvent engagés dans un processus communicatif quelconque, exercent tout au long de ce processus un réseau d'influences mutuelles : parler, c'est échanger, et c'est changer en échangeant.<sup>21</sup>

Par l'alliance entre un contenu propositionnel et une force illocutoire, il est possible de formuler indirectement un acte de langage sous le couvert d'un autre. Ainsi, les implications liées à l'usage de l'implicite sont à considérer dans le large domaine du langage en acte qui nous intéresse pour son impact dans la situation de parole, tel que nous le dit Patrick Charaudeau :

L'enjeu de l'acte de langage (aussi bien pour le sujet énonçant que pour le sujet interprétant) n'est donc pas à chercher dans sa configuration verbale mais dans le jeu qui s'établit, pour un sujet déterminé, entre cette configuration et son sens implicite, qui dépend de la relation des protagonistes entre eux et de la relation de ceux-ci aux circonstances de parole qui les réunissent.<sup>22</sup>

La notion des actes de langage indirects, où X vaut pour Y, représente pour nos recherches un champ d'exploration spécialement foisonnant où se rencontrent l'illocutoire et l'implicite. Ce principe implique par exemple qu'une question peut en réalité cacher une requête, comme dans le modèle canonique « Peux-tu me passer le sel ? » où le locuteur demande à l'auditeur d'accomplir un acte et non de le renseigner sur sa capacité à l'accomplir. Par un acte indirect, il est possible de sous-entendre un

---

21. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 2.

22. Patrick Charaudeau, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, 1983, p. 16.

*but primaire*, qui n'est pas l'objet réel de l'énonciation. Face à un acte de langage indirect, le destinataire doit identifier ce que le locuteur tente de réellement lui dire. Le locuteur, par des moyens implicites, communique une information ou un fait et laisse au destinataire la responsabilité de juger de son sens et conséquemment du comportement à adopter.

Pour s'assurer de comprendre le sens exact de l'énonciation d'un acte de langage indirect, l'auditeur doit faire un certain nombre de calculs interprétatifs qui font appel à des capacités spécifiques. Ce procédé est fondamental, car « *il n'y a pas de correspondance biunivoque entre tel signifiant (forme déclarative, interrogative ou impérative de la phrase) et tel signifié (valeur d'assertion, de question ou d'ordre)* » (2005 : 33-34). Selon la situation, un acte de langage peut être réalisé de multiples façons, et « *inversement, une même structure peut exprimer des valeurs illocutoires diverses*, la phrase "Il y a des courants d'air" pouvant ainsi exprimer un constat, une plainte, une requête, et même tout cela à la fois » (34). Ce qui nous intéresse dans les actes de langage indirects, ce sont précisément les moyens mis à la disposition du destinataire pour accomplir les inférences nécessaires à l'interprétation des valeurs dérivées.

Dans le film *L'ange de goudron*, Hafid commet un premier délit : il pénètre durant la nuit dans les bureaux du gouvernement pour trafiquer le système informatique. Malheureusement, il ne prend pas les précautions nécessaires et se fait filmer par la caméra de sécurité. Son visage ayant été dévoilé au journal télévisé, Hafid est forcé de fuir. Mais il revient voir Huguette, en cachette, durant la nuit :

HAFID : Tu crois que, pendant tout ce temps, je pensais pas à toi ?

HUGUETTE : C'est ça, oui. As-tu déjà entendu parler de ça, toi, une invention qui s'appelle le téléphone ?

*Moment de silence. Hafid se redresse dans le lit.*

HAFID : On a été obligés de se cacher. Pis on n'avait pas prévu qu'il y aurait des caméras.

Il semble évident qu'Huguette ne s'attend pas à recevoir une réponse exprimée par un « oui » ou un « non » sur les connaissances d'Hafid à propos d'une invention qui se nomme le téléphone. Par cette réplique, elle lui communique implicitement un

reproche sur le fait qu'il est parti durant plusieurs jours sans lui donner de nouvelles. Hafid comprend la valeur dérivée de l'énoncé d'Huguette et, en enchaînant avec une explication sur les raisons de son silence, il se justifie face à ses reproches. Hafid aurait pu, pour éviter de donner une réponse claire à Huguette, trahir certains principes langagiers : l'absence de répartie ou une répartie sur le sens littéral de l'énoncé n'aurait pas forcément porté l'échange vers un échec. Cela aurait eu pour conséquence de faire comprendre à Huguette qu'il ne voulait pas se faire questionner à ce sujet.

La notion d'acte de langage indirect implique que les participants de l'échange connaissent les règles et tenants des divers actes illocutoires pour que l'acte soit réussi et que la relation perdure sur un mode que tous acceptent de respecter. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les risques de malentendus sont importants lorsque les interlocuteurs sont en présence de contenus implicites. Pour expliquer les raisons et aboutissants de ces malentendus, nous estimons essentiel de décrire les implications de nature conventionnelle liées à la production et l'interprétation de ce type d'énoncé. Pour ce faire, nous allons préciser certaines notions fondamentales<sup>23</sup> liées aux conditions de réussite des actes de langage, mais posons tout d'abord un regard sur les enjeux et les possibles malentendus liés aux valeurs illocutoires des interactions verbales.

### 2.3.3 Enjeux et risques du langage en actes : une affaire de capacités

La réussite des actes de langage indirects demande de la part des interlocuteurs un travail de production et d'interprétation qui respecte certaines conventions. Toutefois, nombreux sont les cas où les formulations indirectes risquent de mener à un malentendu entre les sujets impliqués et cela s'explique par « *un décalage entre le sens encodé par le locuteur (sens intentionnel, que l'émetteur souhaite transmettre à son destinataire) et le sens décodé par le récepteur* » (49). Ces malentendus sont dus à une faille interprétative qui se distingue en trois catégories : *a*) la sous-interprétation (faire la sourde oreille à un sens dérivé évident), *b*) la surinterprétation (en rajouter au

---

23. Les précisions à propos des composantes des actes de langage nous semblent essentielles et sont motivées par deux raisons : *a*) leur importance pour la compréhension de certaines théories qui constituent le modèle sémiotique, dont celle de Brown et Levinson sur la politesse linguistique présentée dans le chapitre I, *b*) leur forte présence dans les dialogues au cinéma.

travail interprétatif requis), c) l'interprétation erronée (effectuer une erreur de calcul interprétatif). Pour éviter le malentendu et la confusion, les inférences doivent être faites en tenant compte du contexte d'énonciation puisqu' « un même acte peut être construit par plusieurs locuteurs, et qu'un même énoncé, lorsqu'il s'adresse simultanément à plusieurs destinataires, peut recevoir des valeurs différentes pour ces différents destinataires » (80).

Pour éviter le malentendu, les interlocuteurs doivent se parler sur la base du postulat suivant qui met en évidence trois compétences :

un locuteur qui entend accomplir non littéralement des actes de discours dans un contexte d'énonciation a l'intention de se faire comprendre par l'allocutaire en se fiant à divers états mentaux et capacités de ce dernier. En gros, le locuteur se fie (1) à la connaissance qu'a l'allocutaire de la *signification de l'énoncé utilisé* et en particulier à sa capacité de comprendre la nature de l'acte de discours littéral ; (2) à leur connaissance mutuelle de *certaines faits de l'arrière-fond conversationnel* sur lesquels il entend attirer l'attention de l'allocutaire et (3) à la capacité qu'a cet allocutaire de *faire des inférences sur la base de l'hypothèse que le locuteur respecte les maximes conversationnelles* dans le contexte de l'énonciation.<sup>24</sup>

L'énonciation des actes indirects implique un arrière-plan<sup>25</sup> d'informations factuelles (l'arrière-fond) partagé par le locuteur et l'auditeur. Les données de l'arrière-plan sont indispensables dans l'identification du sens réel d'un acte dérivé. Elles interviennent dans le processus inférentiel, concernent le contexte de l'énonciation et se définissent comme étant « des faits que le locuteur et l'allocutaire connaissent mutuellement en vertu des *formes de vie* qu'ils partagent et des *activités* qu'ils pratiquent dans leur communauté sociale<sup>26</sup> ». Les notions d'arrière-plan, présupposées communes par le locuteur entre lui et son vis-à-vis pour se faire comprendre, sont donc déterminantes dans la conduite des échanges où se repèrent des contenus implicites puisque

---

24. Daniel Vanderveken, « La théorie des actes de discours et l'analyse de la conversation », *Cahiers de linguistique française* 13, Université de Genève, 1992, p. 37-38.

25. Puisque nous estimons avoir suffisamment explicité la première compétence au point 2.3.1, lors de la présentation des performatifs d'Austin, et que nous avons étudié dans le détail les maximes conversationnelles liées à la troisième compétence au point 2.1, nous allons développer ici la notion d'arrière-fond conversationnel en n'excluant aucunement l'importance des deux autres.

26. Vanderveken, *op.cit.*, 1988, p. 76.

dans les actes de langage indirects, le locuteur communique à l'auditeur davantage qu'il ne dit effectivement en prenant appui sur l'information d'arrière-plan, à la fois linguistique et non linguistique, qu'ils ont en commun, ainsi que sur les capacités générales de rationalité et d'inférence de l'auditeur.<sup>27</sup>

Sans faire de la conversation un échec, ces situations sont plutôt l'occasion de décalages riches de sens et de création d'univers dialogaux imprévus, tel que nous l'a montré l'analyse du dialogue entre Monsieur Savard et Nathalie, du film *Gaz Bar Blues*, en début de chapitre.

Ce système alliant théorie des actes de langage, principes généraux de la conversation, arrière-plan d'information factuelle fondamentale et capacité de l'auditeur à faire des inférences explique la complexité des actes de langage indirects. Puisqu' « un même acte de langage (une même valeur illocutoire) peut recevoir un grand nombre de réalisations différentes » et qu' « inversement, *une même structure peut exprimer des valeurs illocutoires diverses* » (2005 : 34), le destinataire doit accomplir avec soin les calculs interprétatifs pour éviter les malentendus ou les conflits. Nous tenons pour acquis que l'auditeur connaît les règles sémantiques du langage et, de ce fait, sait que le locuteur prononce une phrase dotée d'un potentiel d'acte illocutionnaire. Pour reconnaître les réelles intentions du locuteur, le destinataire ne peut se restreindre à ses connaissances sémantiques et doit faire un raisonnement qui s'induit à partir de trois types d'informations : a) le potentiel d'acte illocutionnaire reconnu dans la phrase, b) le respect présumé du principe de littéralité, c) certains éléments pertinents du contexte.

Ce procédé interprétatif est fondamental pour tout locuteur placé devant un acte de langage indirect qui veut éviter la confusion et le malentendu. Cela étant précisé, nous allons maintenant décrire les composantes des actes de langage pour être en mesure de comprendre le fonctionnement de ces phénomènes langagiers fortement présents au cinéma.

---

27. John R. Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage* (version française de *Expression and Meaning*, 1979, trad. par Joëlle Proust), Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 73.

### 2.3.4 Valeur illocutoire et marqueur de force

Selon Searle, toute phrase se compose de deux éléments : un acte propositionnel, qui est l'expression d'un contenu propositionnel, et un acte illocutoire, qui est l'acte accompli en disant quelque chose. Cette distinction faite, il est possible de nommer les composantes de l'acte illocutoire et d'en définir les rôles. La notion de valeur illocutoire<sup>28</sup> est primordiale pour comprendre le fonctionnement des actes de langage. Par l'expression *valeur illocutoire*<sup>29</sup>, nous désignons la composante de l'énoncé qui lui donne sa valeur d'acte. Il s'agit d'une valeur qui s'applique au contenu propositionnel de l'énoncé selon la logique *force illocutoire + contenu propositionnel = F (p)* où « la variable *F* prend ses valeurs parmi les procédés marqueurs de force illocutionnaire, *p* représentant des expressions qui expriment des propositions » (1972 : 70). La force illocutoire manifeste l'intention que souhaite accomplir le locuteur en énonçant un acte de langage et demande un travail inférentiel de la part du destinataire : « c'est l'image de la force qui fait partie du sens de l'énoncé, non la force elle-même, qui doit être inférée par l'auditeur sur la base des intentions prêtées au locuteur » (1981 : 37).

Pour Searle, une phrase contient, dans sa structure syntaxique, deux types de marqueurs : le marqueur de contenu propositionnel, qui relève du contenu, et le marqueur de force illocutionnaire, qui relève de l'acte illocutoire. Un marqueur de force illocutoire « indique la façon dont il faut considérer la proposition, c'est-à-dire, quelle sera la force illocutionnaire à attribuer à l'énonciation ; ou encore quel est l'acte illocutionnaire accompli par le locuteur lorsqu'il énonce la phrase » (1972 : 68). Il s'agit d'un indicateur inclus dans la phrase et qui, selon les règles sémantiques, se trouve associé à une force précise. Mais les indices ne relèvent pas uniquement du fait linguistique puisque le contexte participe souvent à l'identification de la force de l'énoncé, signe de l'intention du locuteur. Le destinataire, à partir du contenu propositionnel et de l'identification correcte de la force illocutoire, sera en mesure de cibler l'intention du locuteur (requête, menace, suggestion, etc.). Les marqueurs de force peuvent

---

28. Le concept de valeur illocutoire développé par Searle découle de la classification des énoncés performatifs d'Austin.

29. Certains auteurs utilisent également le mot *force illocutoire* pour désigner ce que Searle nomme *valeur illocutoire*.

évidemment être implicites. Ainsi, pour réduire l'ambiguïté, d'autres éléments permettent d'identifier l'intention véritable du locuteur. Ces indices se trouvent dissimulés notamment dans le choix des mots, l'accent tonique, l'intonation, la ponctuation, le mode des verbes et le contexte. Ces éléments périphériques sont essentiels dans la détermination du sens et de l'intention puisque

l'énoncé d'une seule et même phrase peut représenter la réalisation de plusieurs actes illocutionnaires différents, et ceci pour deux raisons : d'abord parce qu'il y a différentes sortes de force illocutionnaire, et ensuite, qu'un même acte d'énonciation peut être accompli avec toute une variété d'intentions différentes. (113)

Il convient donc de distinguer la force illocutoire et le sens. Il est possible de modifier le sens de ce qu'on l'on souhaite dire en modifiant la force illocutoire, notamment par la manipulation des contenus propositionnels. La valeur de l'intensité avec laquelle le locuteur souhaite accomplir le but illocutoire devient l'élément qui permet d'avoir certains effets sur la situation conversationnelle. En schématisant les énoncés selon la formule  $F(p)$ , Searle est en mesure de distinguer l'acte illocutoire et son contenu propositionnel. Pour assurer la réussite d'un acte illocutoire, le locuteur doit respecter certaines règles conventionnelles et recevoir, de la part du destinataire, la reconnaissance de l'intention et de l'effet qu'il souhaite réaliser. La distinction entre contenu propositionnel et force illocutoire permet à Searle de poser que le locuteur a, dans toute situation, deux intentions : accomplir un acte illocutionnaire et faire reconnaître cette intention par la production d'un énoncé qui respecte des règles partagées par les interlocuteurs.

Regardons comment cela se joue dans un extrait tiré de *La loi du cochon* réalisé par Érik Canuel. Ce film met en scène l'histoire des sœurs Brousseau, Stéphane et Bettie, qui ont pris en main les opérations de la ferme familiale à la mort de leur père. Bettie, mère porteuse pour un couple du village, va accoucher bientôt tandis que Stéphane est aux prises avec des problèmes financiers dus à sa dépendance au jeu. Pour tenter de se sortir du pétrin, Stéphane loue un bout de sa terre à des voyous, Paquette et Chose, qui y cultivent du cannabis.

En début d'histoire, Paquette et Chose donnent rendez-vous à Stéphane au milieu du champ pour clarifier certaines clauses de leur entente. Paquette, le chef, souhaite que Stéphane collabore pour les aider à faire une surveillance accrue de leurs plants de cannabis en hébergeant Chose chez elle :

PAQUETTE : Organise-toi donc pour lui trouver une place pour dormir.

STÉPHANE : Il dormira dans la porcherie.

CHOSE : Hé ! Je suis pas un cochon.

STÉPHANE : O.K. Il ira dans la cave, mais il laisse ma sœur tranquille.

*Stéphane amorce son départ, en remettant sa casquette comme si la conversation était terminée. D'un geste mécanique, Chose place son fusil à l'horizontale devant elle pour lui bloquer le chemin.*

PAQUETTE : Hé ! Tu donnes pas d'ordre à personne. C'est-tu clair ?

*Sans répliquer, Stéphane part finalement en se frayant un chemin à travers le maïs et les plants de cannabis.*

Par la dernière réplique de l'échange, Paquette a réajusté le rapport qu'il a avec Stéphane ; c'est lui qui donne les ordres. En ayant le dernier mot, il s'assure de lui faire comprendre qu'elle n'est pas dans la position de celle qui dicte les conduites, mais plutôt du côté de ceux qui obéissent. L'acte illocutoire de Paquette est un ordre ; cette valeur vient non seulement des mots mais également d'un geste. Ainsi, les gestes doivent être pris en compte dans l'interprétation des contenus propositionnels et dans l'identification des valeurs illocutoires : ici, l'arme placée devant Stéphane agit comme marqueur de force.

La prise de parole de Paquette, qui finalement lui permet de remporter le duel, est destinée à faire pression sur son interlocutrice : en reprenant le contrôle de la situation par la force intrinsèque du langage, il prouve que les actes de langage sont un moyen d'agir sur autrui et qu'il a la force nécessaire pour mettre son plan à exécution. Cela montre aussi que la réussite d'un acte demande nécessairement la reconnaissance de l'intention sous-jacente de la part du destinataire. Cette reconnaissance se fait ici de la part de Stéphane par l'adoption de comportements qui montrent son acceptation des désirs de Paquette : en quittant les lieux sans répliquer, elle confirme qu'elle hébergera

Chose et qu'elle se soumet, d'une certaine manière, au rapport de force qui s'installe par le biais des effets illocutoires entre les voyous et elle.

Pour comprendre le sens d'un énoncé, le destinataire doit être en mesure d'identifier et d'évaluer sa valeur illocutoire et cela en fonction de sa connaissance du fonctionnement des actes illocutoires. En élaborant la théorie des actes de langage, Searle nous dit que la signification est une affaire d'intentions et de conventions auxquelles se rattachent des règles qui doivent être partagées par tous les participants à l'échange. Selon lui, le *passage* entre l'intention du locuteur de produire certains effets et la reconnaissance de ces intentions par son interlocuteur implique ces quatre principes :

1. Comprendre une phrase c'est connaître sa signification.
2. La signification d'une phrase est déterminée par des règles, et ces règles spécifient à la fois les conditions d'utilisation de la phrase et aussi à quoi revient son emploi.
3. Prononcer une phrase en voulant la signifier concerne : (a) l'intention *i-I* d'amener l'auditeur à savoir (reconnaître, se rendre compte) que certaines situations spécifiées par quelques-unes des règles sont réalisées ; (b) l'intention d'amener l'auditeur à savoir (à reconnaître, à se rendre compte de) ce fait en l'amenant à reconnaître *i-I* ; et (c) l'intention de l'amener à reconnaître *i-I* en vertu de la connaissance qu'il a des règles s'appliquant à la phrase prononcée.
4. La phrase fournit alors un moyen conventionnel de réaliser l'intention de produire chez l'auditeur un certain effet illocutionnaire. Si le locuteur prononce une phrase en voulant signifier ce qu'il dit, il le fait avec les intentions (a), (b) et (c). Dire que le locuteur s'est fait comprendre, c'est simplement dire que ces intentions sont réalisées. Et ces intentions seront en général réalisées si l'auditeur comprend la phrase en question, c'est-à-dire, s'il connaît les règles auxquelles obéissent les éléments de cette phrase. (1972 : 89)

En établissant la corrélation entre les notions d'intention, de reconnaissance, d'effet, de convention, de règle et de signification, Searle met en place les fondements de la structure des actes illocutoires et nous donne des moyens de réfléchir à l'implicite dialogal présent dans de nombreux échanges au cinéma. Des notions que nous

venons d'exposer, nous retiendrons qu'à chaque force illocutoire correspondent diverses règles utiles pour déterminer les conditions de succès et de satisfaction de l'acte.

### 2.3.5 Étude de cas : la promesse

Pour expliciter ses recherches, Searle a travaillé à partir d'un acte spécifique, la promesse, pour identifier les conditions nécessaires et suffisantes pour son accomplissement. Nous suivrons ses traces pour expliciter certaines conditions de réussite des actes illocutoires.

Au titre des conditions plus générales se trouvent notamment des conditions préliminaires telles que les *conditions de départ et d'arrivées*, qui concernent toute forme de communication linguistique et selon lesquelles il est possible, d'une part, de produire des discours intelligibles, et d'autre part, de les comprendre. Searle note comme condition essentielle de réussite de la promesse le principe suivant : « *[I]l'intention de L est que l'énoncé de T le mette dans l'obligation d'effectuer C* » (102). Il s'agit d'une condition essentielle puisque le locuteur s'engage à accomplir un acte précis et contenu dans son énoncé. La condition de contenu propositionnel renvoie au fait que l'objet de la promesse n'a pas été réalisé au moment de l'énonciation : c'est l'engagement à réaliser une action non encore accomplie qui rend effectif l'acte de promettre.

Searle désigne à cet effet deux conditions : la première est une règle centrée sur l'acte illocutoire, « *L exprime la proposition que p, en employant T* » (99), et la deuxième marque l'engagement du locuteur « *[d]ans l'expression de p, L prédique à propos de L un acte futur C* » (99). Deux conditions préliminaires viennent s'ajouter aux conditions de réussite de l'acte de la promesse. La première condition implique le destinataire et doit convenir à la situation – « *A préférerait l'accomplissement de C par L à son non-accomplissement, et L pense que c'est le cas* » (99) – dans le cas spécifique de la promesse, « l'auditeur désire qu'elle soit réalisée, il considère qu'il a intérêt à sa réalisation, ou bien il préfère sa réalisation à sa non réalisation [*sic*], etc. et le locuteur doit se rendre compte, doit penser ou doit savoir, etc. que c'est le cas » (100-101). La seconde condition, nommée *condition de sincérité*, s'exprime par la formule

« *L a l'intention d'effectuer C* » (102) et doit également être réalisée pour l'accomplissement heureux de la promesse. À cela s'ajoute un principe selon lequel « *[i]l n'est pas évident, ni pour L, ni pour A, que L serait conduit de toute façon à effectuer C* » (101) et qui répond à une logique de pertinence :

Il est pour moi hors de propos de promettre de faire quelque chose s'il est évident aux yeux de tous ceux que concerne cette promesse, que cette chose, je vais la faire de toute façon. Si je fais une telle promesse, mes interlocuteurs ne pourront interpréter mes paroles que dans un seul sens : ils devront supposer que, pour moi, il n'allait pas de soi que j'accomplisse la chose promise. (101)

Notons que le fait qu'une condition fasse défaut ne mène pas forcément l'acte à l'échec. Kerbrat-Orecchioni fait par ailleurs remarquer l'importance de distinguer « les conditions véritablement nécessaires pour que l'on puisse parler de promesse, et celles qui font partie de la définition de cet acte » et « les conditions dont dépend la réussite de l'acte, mais non point le fait que cet acte soit advenu » (2005 :19). Voyons maintenant de quelle façon les conditions de réussite de la valeur illocutoire de la promesse peuvent s'appliquer dans l'analyse de deux dialogues filmiques.

Dans le film *L'Audition* de Luc Picard, Louis est engagé pour régler les comptes des autres en brutalisant des gens qui lui sont inconnus. Il habite avec sa petite amie, Suzie, qui est serveuse dans un restaurant. Un matin, alors que Louis dort toujours, Suzie va à la salle de bain et découvre un doigt au fond de sa toilette. Sans tarder, elle va rejoindre Louis dans la chambre et le réveille brusquement :

SUZIE : Y a quelque chose qui ressemble à un bout de doigt dans ma toilette, Louis.

LOUIS : Quoi ?

*Suzie répète, mais cette fois sur un ton nettement plus insistant :*

SUZIE : Y a quelque chose qui ressemble à un bout de doigt dans ma toilette.

*Louis reste muet un instant et, soudainement, il comprend ce dont Suzie lui parle :*

LOUIS : Ah, *shit* ! Ah, je m'excuse bébé. Je suis désolé, t'étais pas supposée de voir ça.

SUZIE : Dans ma toilette.

LOUIS : Je le sais, je le sais. Je sais pas quoi dire.

SUZIE : Un doigt.

LOUIS : Je le sais, je le sais. Je sais pas quoi te dire. On est arrivés tard hier, pis c'est Marco qui devait se débarrasser de ça...

SUZIE : Je veux pas le savoir. Je veux pas savoir les détails. Ciboire de sacrement, comment tu fais ?

LOUIS : Mais c'était pas mon idée bébé, c'est le gars qui voulait ça. Tu sais c'est un mannequin, un modèle, une patente de même, pis il voulait pas se faire tapocher la face, il voulait pas se faire casser un bras. Fait que nous autres...

SUZIE : Arrête ! Arrête ! Je sais que je t'ai toujours promis de jamais te demander de changer. Mais je t'avertis, moi, c'est la dernière fois. Je veux pas que tes saloperies rentrent dans ma maison. Je t'aime de tout mon cœur, mais si je retrouve un doigt dans ma toilette, ou une tache de sang dans ma cuisine, ou une fenêtre cassée que je sais pas pourquoi elle est cassée, ou un divan déchiré, je réponds plus de moi. O.K. ?

LOUIS : O.K.

*Louis s'approche pour prendre Suzie dans ses bras, mais elle reste braquée.*

SUZIE : Hum... Correct ?

LOUIS : Correct.

De toute évidence, nous avons affaire, de la part de Louis, à une promesse faite sous la contrainte. Devant les avertissements de Suzie, l'homme, qui admet que ses comportements sont inadéquats, n'a d'autres choix que de s'engager à ne plus laisser de traces de son travail dans l'appartement. Accompli avec peu de mots – « O.K. » et « Correct » – l'acte illocutoire de la promesse peut tout de même être considéré comme accompli. Louis respecte la condition essentielle de réussite parce qu'il a l'intention, par les énoncés « O.K. » et « Correct », de se mettre dans l'obligation de changer ses comportements, tel que le lui demande Suzie. La condition de contenu propositionnel est remplie puisque, de toute évidence, l'objet de la promesse n'a pas été réalisé au moment de la promesse : l'engagement à réaliser l'acte peut donc être effectif. Suzie, la destinataire, préfère sans aucun doute l'accomplissement de la promesse à son non-accomplissement et désire qu'elle soit réalisée ; ces données sont connues de Louis qui en rend compte en s'engageant sincèrement par la promesse. Enfin, si Suzie insiste pour forcer l'engagement de Louis, c'est sans doute parce qu'il ne semble pas évident pour elle qu'il aurait, sans cela, changé ses comportements. Cette demande exprime

aussi le fait qu'elle est absolument incapable de supporter la répétition d'une scène semblable. Les actions qui suivront confirmeront que la promesse, d'abord réalisée de façon satisfaisante en tant qu'acte illocutoire, sera effectivement accomplie par Louis qui deviendra vigilant dans l'exercice de ses fonctions. En prononçant un acte engageant, Louis devient responsable du succès de l'ajustement<sup>30</sup> futur des choses aux mots<sup>31</sup>. Dans l'immédiat, cela ne peut que plaire partiellement à Suzie puisque, dans ce court échange, Louis énonce non seulement une promesse mais plusieurs types d'acte (excuse, explication, justification) qui eux sont tous tournés vers le passé alors qu'elle exige une implication de sa part qui soit orientée vers le futur.

Les promesses peuvent aussi être non sincères, comme dans les cas où l'acte illocutoire est accompli mais où le sujet parlant n'a pas l'intention de réaliser l'objet de son engagement. À titre d'exemple, analysons un extrait du film *La loi du cochon*, où Stéphane a une conversation téléphonique avec son gérant de banque qui lui réclame le paiement de ses dettes :

GÉRANT DE BANQUE : Vos histoires, on les connaît. Votre dernier chèque d'hypothèque devait entrer il y a six mois ; on n'a pas eu de nouvelles. On vous avait donné un délai jusqu'à la fin juillet pis vous nous avez encore fait faux bond, là.

STÉPHANE : Vous allez l'avoir vendredi votre chèque, calmez-vous.

GÉRANT DE BANQUE : Me prenez-vous pour un imbécile ? C'est fini, Madame Brousseau. Hein ? Vous pouvez vous fâcher tant que vous voudrez là, si les 117 000 dollars, plus le montant des comptes en souffrance, plus le montant de la marge sont pas payés vendredi matin, on va être obligés de demander à votre sœur de nous ouvrir vos classeurs.

STÉPHANE : Non, non, non, non, non... Les dernières volontés de mon père, vous en faites quoi ? Ma sœur a rien à voir là-dedans, O.K. ?

---

30. Sans entrer dans les détails, mentionnons qu'il existe diverses façons par lesquelles peut s'arrimer l'ajustement entre le langage et le monde. À ce sujet, nous recommandons la lecture des pages 108 à 112 de l'ouvrage *Les actes de discours* (1988) de Vanderveken.

31. Par leur valeur engageante, les paroles de Louis font « en sorte que le monde soit transformé par l'action future du locuteur (dans le cas des forces engageantes) ou de l'allocutaire (dans le cas des forces directives) de façon à ce qu'il corresponde au contenu propositionnel de l'énonciation » (*ibid.*, p. 109-110).

GÉRANT DE BANQUE : Quand votre père est mort, votre sœur était mineure, mais c'est plus le cas. Bonjour madame Brousseau.

En disant « Vous allez l'avoir vendredi votre chèque », Stéphane promet de payer ses dettes à son gérant de banque. Toutefois, bien qu'il soit prononcé sous la contrainte comme celui de l'extrait du film *L'Audition*, l'acte de la promesse ne remplit pas toutes les conditions pour être qualifié de réussi. Stéphane s'engage à rembourser sa dette sans être sincère, sachant qu'elle n'a pas, du moins à ce moment, l'argent nécessaire pour tenir parole. Son interlocuteur ne reconnaît pas ses intentions, lui faisant part explicitement et spontanément de ses doutes en disant : « Me prenez-vous pour un imbécile ? ». Par ailleurs, c'est tout le contexte passé qui permet au gérant de déterminer que l'acte n'est pas sincère. En d'autres mots, son refus de considérer l'acte comme réussi est une façon de dire quelque chose du passé de son interlocutrice et de son attitude. Il la connaît et sait qu'elle ne pourra pas tenir sa promesse ; il ne lui accorde plus de crédibilité et ne lui suppose plus d'intentions véritables. En effet, Stéphane ne pourra remplir ses engagements tels que promis, mais l'acte illocutoire de menace, émis par le gérant de banque, aura de l'effet : la jeune femme tentera quelques manœuvres pour trouver de l'argent, mais les événements tourneront à la catastrophe.

Les actes de langage indirects sont des manifestations verbales qui, par leur valeur intentionnelle, ont un statut particulier. La place importante que nous leur avons accordée dans ce chapitre est motivée, d'une part, par leur complexité, et d'autre part, par le fait qu'ils demandent une posture interprétative qui exige la connaissance de diverses règles et composantes conventionnelles. Nous souhaitons avoir montré que l'étude du fonctionnement de l'implicite dialogal qui se repère dans les actes de langage indirects apporte un élément riche pour la composition de notre modèle sémiotique.

## 2.4 Conclusion de l'axe conventionnel

L'intention à l'origine de ce chapitre était de montrer que les échanges de paroles sont régis par des principes qui permettent d'interpréter le mode d'enchaînement des répliques qui, dans la plupart des cas, laisse entrevoir une manière d'exprimer ce qu'est *avoir une conversation*. Ces principes, nombreux et variés, renvoient à des conventions sous-jacentes à l'emploi du langage et font appel à un travail inférentiel, plus ou moins complexe selon la situation, dans l'interprétation des énoncés. Les diverses règles présentées dans ce chapitre sont à envisager comme une garantie pour estimer la validité des logiques d'interprétation qu'elles régissent.

Ces règles de production auxquelles sont associés divers moyens d'interprétation sont à envisager comme des catégories conceptuelles à partir desquelles il est possible de réfléchir au dialogue filmique en tant que pratique langagière réglée selon des consignes précises. Les comportements des interlocuteurs, qui parfois obéissent, transgressent ou jouent avec les normes, peuvent ainsi s'étudier pour leur dimension conventionnelle.

Ce chapitre aura permis de tracer l'inventaire des principes fondamentaux de la dimension conventionnelle pour observer le dialogue au cinéma. Nous verrons dans la deuxième partie de cette thèse comment ces dimensions deviennent de précieux outils pour identifier de véritables philosophies de la parole échangée au cinéma. Il s'agira pour nous de montrer que le dialogue filmique doit être lu comme une pratique réglée qui participe à la mise sur pied du récit et de sa compréhension.

## **CHAPITRE III**

### **L'AXE ÉPISTÉMIQUE**

## CHAPITRE III

### L'AXE ÉPISTÉMIQUE

Par la dimension épistémique de la parole partagée, nous tenterons de voir en quoi les notions de connaissances et de croyances, lorsqu'elles s'expriment par la parole, peuvent servir notre étude sur le dialogue au cinéma. Ces savoirs présupposés, qui fonctionnent comme des références implicites entre les interlocuteurs, sont pour nous la condition de possibilité du discours. Dans cette optique, le dialogue ne décrit plus la réalité, il la construit. Rencontre de divers points de vue sur un même objet discursif, le dialogue devient le lieu des rencontres harmonieuses mais aussi des débats, de la confrontation des subjectivités, voire de l'affrontement polémique : si la réalité n'est pas multiple, les points de vue le sont et permettent aux interlocuteurs de structurer leur pensée et d'agir sur les enjeux relationnels qui y sont liés. Par des répliques qui mettent l'accent sur des détails différents, qui laissent voir des façons divergentes d'organiser leurs vues sur le monde, les interlocuteurs partagent plus que de simples mots ; ils tiennent un discours à partir duquel se devine une position socio-idéologique déterminée. Encore une fois, c'est à la parole en tant qu'activité sociale que nous nous intéressons. Comme nous l'avons annoncé dans l'élaboration des dimensions identitaire et conventionnelle, nous poursuivons nos recherches dans le but de confirmer l'hypothèse suivante : chaque dialogue peut être vu comme une pratique qui possède un mode de fonctionnement qui lui est propre. Dans cet esprit, nous compléterons le modèle sémiotique avec des composantes de nature épistémique.

Pour dresser un portrait de la dimension épistémique de la parole échangée, nous prendrons comme point de départ les notions suivantes : l'arrière-plan et les états intentionnels de John R. Searle, les présupposés d'Oswald Ducrot et le plurilinguisme

de Mikhaïl Bakhtine. Les recherches de Searle nous guideront pour développer l'idée selon laquelle le discours des personnages filmiques doit être saisi en termes de capacités, d'aptitudes et d'intentions. Les recherches de Ducrot sur le langage et l'implicite seront utiles pour définir les enjeux propres au dialogue filmique vu en tant que parole sociale :

les relations intersubjectives inhérentes à la parole ne se réduisent pas à la communication, prise au sens étroit, c'est-à-dire à l'échange de connaissances : on introduit parmi elles, au contraire, une très grande variété de rapports interhumains, dont la langue fournit non seulement l'occasion et le moyen, mais le cadre institutionnel, la règle. La langue n'est plus alors seulement le lieu où les individus se rencontrent, mais elle impose à cette rencontre des formes bien déterminées. Elle n'est plus seulement une condition de la vie sociale, mais devient un mode de vie sociale.<sup>1</sup>

Enfin, les recherches de Bakhtine portant sur le discours romanesque sont inspirantes puisqu'elles permettent de voir, dans le langage littéraire, un phénomène que l'auteur qualifie d'original : « [e]n lui, la diversité intentionnelle des discours (qui existe en tout dialecte vivant et fermé), devient diversité des langages. Il ne s'agit pas d'un *langage*, mais d'un *dialogue de langages*<sup>2</sup> ». Ainsi, les langages du plurilinguisme deviennent des points de vue sur le monde, des formes de son interprétation verbale et des perspectives objectives, sémantiques et axiologiques.

Afin de démontrer comment le dialogue au cinéma met en scène des discours qui présupposent un partage de connaissances et de points de vue, nous analyserons quelques extraits puisés dans les films suivants : *Les Invasions barbares* (2003) de Denys Arcand, *La grande séduction*<sup>3</sup> (2003) de Jean-François Pouliot, *La vie avec mon père*<sup>4</sup> (2005) de Sébastien Rose et *Bluff*<sup>5</sup> (2007) de Simon Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie. Ces films ont en commun de révéler, par les paroles échangées, divers discours socio-idéologiques qui illustreront les notions théoriques de ce chapitre.

---

1. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980, p. 4.

2. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 115.

3. Scénario de Ken Scott.

4. Scénario de Stéphanie Lasnier et Sébastien Rose.

5. Scénario de Simon Olivier Fecteau, David Gauthier et Marc-André Lavoie.

### 3.1 L'arrière-plan et l'intentionnalité selon Searle

Nous nous intéresserons ici aux notions d'arrière-plan et d'intentionnalité en tant que composantes des phénomènes sociaux. Nous tenterons de voir comment ces manifestations de nature non représentative, que le langage a la capacité d'exprimer, orientent les échanges entre interlocuteurs dans une perspective épistémique. Dans l'ouvrage *Intentionality : An Essay in the Philosophy of Mind*<sup>6</sup>, Searle met en relation la notion d'arrière-plan avec celle des états intentionnels pour y développer les bases de sa théorie à partir du principe suivant :

Étant donné que les phrases – sons qui sortent d'une bouche ou marques faites sur du papier – ne sont, d'un certain point de vue, que des objets du monde comme n'importe quels autres, leur capacité à représenter quelque chose n'est pas intrinsèque, mais dérivée de l'Intentionnalité de l'esprit. (1985 : 9-10)

L'arrière-plan se définit comme « l'ensemble de capacités mentales non représentatives qui est la condition d'exercice de toute représentation » (174) et l'intentionnalité comme « la propriété en vertu de laquelle toutes sortes d'états et d'événements mentaux renvoient à ou concernent ou portent sur des objets et des états de choses du monde » (15). L'intentionnalité collective, principe fondamental dans la constitution des faits institutionnels et sociaux (nous verrons ce point dans le détail ultérieurement), implique des comportements coopératifs et des états intentionnels partagés par les interlocuteurs. Ces états renvoient à des croyances, des désirs et des intentions qui fonctionnent à la condition qu'un arrière-plan, qui permet leur formation, existe. Ainsi, la relation entre l'arrière-plan et l'intentionnalité peut se résumer de la façon suivante : « l'Intentionnalité sous toutes ses formes ne fonctionne que sur fond d'un arrière-plan (*background*) de capacités mentales non-représentatives [*sic*] » (10). L'arrière-plan est donc *préintentionnel* et c'est sur lui que reposent les états intentionnels : avoir une croyance implique de croire que les choses sont ceci ou cela. Ce lien permet à Searle de soutenir l'hypothèse suivante :

---

6. Nous utiliserons la traduction française par Claude Pichevin, *L'Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Pour que je puisse avoir les états Intentionnels que j'ai à cet instant, il faut que je possède certaines formes de savoir-faire (*know-how*) : je dois savoir comment sont les choses et comment faire quelque chose, mais les savoirs en question ne sont pas, en l'occurrence, des formes de "savoir que" (*know that*). (174-175)

On s'intéresse donc ici aux perceptions, aux croyances, aux craintes, aux désirs et aux intentions, dans leurs *traits de renvoi* ou *d'à-propos* de qui sont des formes de nature intentionnelle (et non pas dans leurs formes propres, qui sont non intentionnelles). Ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est le fait que les formes d'intentionnalité présupposent « l'existence de certaines façons fondamentales de faire les choses et de certaines sortes de savoir-faire (*know-how*) relatif au cours des choses » (37). Searle donne l'exemple d'un homme qui a l'intention de se présenter aux élections présidentielles américaines. Cette intention est mise en relation avec d'autres états intentionnels regroupés sous l'appellation de *réseau*. Ces autres états sont notamment des connaissances à propos du système électoral américain (fréquence des élections, mode de scrutin, etc.) et des désirs motivés par son intention première (recevoir l'investiture, être appuyé par les électeurs, etc.). C'est par l'existence de ce réseau d'états intentionnels que cet homme a pu former son intention de se présenter aux élections présidentielles parce que

son intention "fait référence" à ces autres états Intentionnels, dans la mesure où elle ne peut avoir les conditions de satisfaction qu'elle a, et ne peut, par conséquent, être l'intention qu'elle est, que parce qu'elle est située dans un Réseau incluant d'autres croyances et d'autres désirs. (172)

Les situations et les comportements des gens qui y interagissent ne sont jamais isolés. Tous les éléments qui participent à la construction de la réalité sociale ont des liens entre eux, mais aussi des liens qui les dépassent. Le phénomène est complexe ; par souci de clarté, Searle exprime les liens fonctionnels entre l'arrière-plan, les états intentionnels et le réseau de la façon suivante :

nous avons bien des états Intentionnels, les uns conscients, la plupart inconscients, et ils forment un Réseau complexe. Le Réseau se fonde dans un Arrière-plan de capacités (incluant différentes compétences, habiletés, assomptions et présuppositions préintentionnelles, positions et attitudes non représentatives). L'Arrière-plan ne se situe pas à *la périphérie* de l'Intentionnalité mais *pénètre* tout le Réseau des états Intentionnels. Car, sans l'Arrière-plan, les états ne pourraient fonctionner : ils ne pourraient déterminer leurs conditions de satisfaction. Sans l'Arrière-plan, il ne pourrait y avoir ni perception, ni action, ni mémoire, ce qui équivaut à dire qu'il ne pourrait y avoir d'états Intentionnels. (184)

C'est par l'acquisition d'habitudes, de compétences et des dispositions d'arrière-plan que, d'une part, l'individu se comporte d'une certaine manière et pas d'une autre, et d'autre part, qu'il peut formuler des états intentionnels. Ces comportements sont associés à l'apprentissage de règles qui se retrouvent souvent dissimulées dans les actions et réactions de l'individu et évidemment dans le langage. Nous envisagerons donc la notion de comportement comme un fait qui traduit des compétences acquises selon un système de règles préétabli et reconnu collectivement. Nous reviendrons plus loin à la relation entre les règles et la causalité de l'arrière-plan. Notons pour l'instant que les comportements sont directement liés aux compétences d'arrière-plan qui agissent en tant que *guide* et rendent l'individu apte pour « voir des choses comme certaines sortes de choses<sup>7</sup> ». Les formes d'intentionnalité se manifestent dans l'arrière-plan et ce sont les capacités d'arrière-plan qui permettent à l'individu de se rattacher aux institutions et aux faits collectivement admis. Pour Searle, il y a sept manières par lesquelles se manifestent les aptitudes d'arrière-plan dans des formes d'intentionnalité :

1. *L'Arrière-plan permet l'interprétation linguistique :*

La signification de n'importe quelle phrase sous-détermine radicalement ses conditions de vérité, parce que la signification littérale de la phrase fixe seulement un ensemble de conditions de vérité relativement à certaines capacités d'Arrière-plan. [...] Nous interprétons immédiatement et sans effort ces phrases de la manière stéréotypique qui convient. (1998 : 173)

---

7. John R. Searle, *La construction de la réalité sociale* (version française de *The Construction of Social Reality*, 1995, trad. par Claudine Tiercelin), Paris, Gallimard, 1998, p. 173.

2. *L'Arrière-plan permet l'interprétation perceptuelle :*

Ce qui vaut pour la sémantique vaut pour la perception. [...] n'importe quel cas normal de perception sera un cas de *percevoir comme*, dès lors que celui qui perçoit assimile l'objet perçu à telle ou telle catégorie plus ou moins familière. (173-174)

3. *L'Arrière-plan structure la conscience :*

Nos expériences conscientes se présentent toujours à nous avec ce qu'on pourrait appeler un aspect de familiarité. [...] Toute intentionnalité étant aspectuelle, toute intentionnalité consciente l'est aussi ; et la possibilité de percevoir, c'est-à-dire la possibilité de faire l'expérience de quelque chose sous tel ou tel aspect, nécessite une familiarité avec l'ensemble des catégories sous lesquelles on fait l'expérience de ces aspects. L'aptitude qui consiste à appliquer ces catégories est une aptitude d'Arrière-plan. (174)

4. *Des séquences d'expériences étendues dans le temps nous parviennent sous une forme narrative ou dramatique. Elles nous viennent sous ce que faute d'un meilleur terme j'appellerai des catégories "dramatiques" :*

L'Arrière-plan n'a pas seulement une application épisodique, [...] il a aussi ce que nous pourrions appeler une application dynamique sur une série d'événements successifs. [...] Je perçois non seulement les choses comme des maisons, des voitures, et des gens, mais je possède aussi certains scénarios d'attente qui me permettent de me débrouiller avec les gens et les objets de mon environnement [...] Aussi une autre manifestation de l'Arrière-plan se trouve-t-elle dans ce que j'appelle les catégories dramatiques qui s'étendent sur des séquences événementielles et structurent ces séquences en leur donnant des formes narratives. (175-176-177)

5. *Chacun d'entre nous a un ensemble de dispositions motivationnelles ; et celles-ci conditionnent la structure de nos expériences :*

[les] croyances et désirs [...] aident à structurer mes expériences. Mais la chose importante pour la discussion présente est que, en plus de ces croyances et désirs spécifiques, ce qui donne du sens à ces croyances et à ces désirs, c'est un ensemble de dispositions motivationnelles. (177)

6. *L'Arrière-plan fait qu'on s'attend plus facilement à certaines choses :*

À tel ou tel point, je m'attends à certaines choses et pas à d'autres. [...] Mes capacités d'Arrière-plan déterminent un ensemble d'attentes qui structure la nature de mon expérience. (177-178)

7. *L'Arrière-plan me prédispose à certaines sortes de comportements :*

Je suis disposé à parler à une certaine hauteur de voix et pas à une autre, je suis disposé à me tenir à une certaine distance des gens quand je leur parle et pas à d'autres. Tout cela, c'est ce que j'appelle des manifestations de l'Arrière-plan. (178)

L'arrière-plan doit donc se comprendre en termes de capacités et de pratiques. Il fournit un ensemble de conditions de possibilité qui permet aux formes d'intentionnalité d'être opérationnelles :

l'Arrière-plan est bien plutôt un ensemble de pratiques, de compétences, d'habitudes et de positions permettant aux contenus Intentionnels de fonctionner selon toutes les façons dont ils fonctionnent, et c'est en ce sens qu'il fonctionne causalement : en conférant aux états Intentionnels un ensemble de conditions de possibilité pour leur exercice. (1985 : 191-192)

Searle insiste sur l'importance de voir l'arrière-plan comme un élément qui fournit les conditions nécessaires et non les conditions suffisantes pour réaliser les formes d'intentionnalité : les croyances et les désirs n'agissent que pour fixer les conditions de satisfaction sur un fond de capacités d'arrière-plan.

Envisagés dans cette perspective, les échanges de paroles peuvent être vus non plus comme la rencontre entre des sujets parlants, mais comme la rencontre de capacités d'arrière-plan et d'états intentionnels tel que nous le montre un dialogue de *La grande séduction* réalisé par Jean-François Pouliot. Ce film raconte l'histoire des habitants d'un petit village isolé du nom de Sainte-Marie-La-Mauderne. La majorité des habitants vit aux crochets des allocations gouvernementales par manque de travail et un groupe de citoyens, avec à sa tête le maire nommé Germain, tente de convaincre les dirigeants d'une grande entreprise d'installer une usine sur leur territoire. Mais les exigences sont élevées : ils doivent convaincre un médecin de s'installer au village en permanence et déboursier la somme de cinquante mille dollars. Germain mène sa bataille en compagnie de deux amis : Yvon, un pêcheur au chômage, et Henri, le directeur de la Caisse populaire du village. Ce dernier fait face à une situation professionnelle précaire en raison des difficultés économiques des citoyens de son village. Pour cette

raison, il est filmé par une caméra de surveillance installée dans son bureau par les dirigeants de la Caisse qui évaluent la nécessité de son travail.

Voulant satisfaire les exigences du dirigeant de l'usine, Germain et Yvon se rendent à la Caisse pour convaincre Henri de leur accorder un prêt de cinquante mille dollars. Ils entrent dans le minuscule local où se situe la Caisse populaire. Henri les accueille et verrouille sans tarder la porte derrière eux : il saisit rapidement que la raison de leur venue doit rester secrète.

HENRI : 50 000 dollars !

GERMAIN : Ben oui, Henri. C'est comme ça que ça marche. Faut acheter du temps.

YVON : De toute façon, avec tout l'argent que l'usine va générer...

*Les trois hommes se dirigent vers le bureau d'Henri.*

HENRI : (*estomaqué*) Un pot-de-vin de 50 000 dollars.

GERMAIN : Non, non, mais Henri, Henri. C'est juste un prêt.

HENRI : (*réfractaire*) Germain, mes supérieurs...

YVON : Tes supérieurs, tes supérieurs. Toi, tu peux pas prendre des décisions des fois ?

HENRI : Pas pour 50 000 dollars.

*Germain et Yvon s'assoient en face du bureau d'Henri. Henri, toujours debout, regarde la caméra de surveillance accrochée au plafond de son bureau. Il souligne du même coup à Germain et Yvon qu'ils sont sous observation.*

HENRI : Je suis à deux doigts de me faire remplacer par un guichet automatique.

YVON : T'es déjà un guichet automatique.

GERMAIN : Yvon ...

HENRI : Qu'est-ce que tu veux insinuer ? (*il tente de se défendre mais, nerveux, il bafouille*) Je, je... je ne suis pas un guichet automatique. Je suis un directeur de banque depuis 18 ans. Je suis un des... euh... des rouages importants dans le...

*Henri ne termine pas sa phrase et s'assoit. Il jette à nouveau un regard à la caméra de surveillance.*

HENRI : Vous auriez pu vous habiller un petit peu. On est filmés.

YVON : Tu m'énerves !

*Henri dépose ses lunettes de lecture sur son nez, ouvre ses livres et prend un crayon. Il poursuit avec un ton plus sérieux :*

HENRI : Qu'est-ce que je peux faire pour vous ?

GERMAIN : Henri, s'il te plaît, hein ?

HENRI : Bon. Un prêt ? Bien.

*Henri roule sa chaise jusqu'au classeur derrière lui, prend un formulaire et revient à son bureau. Yvon et Germain échangent un regard de découragement.*

HENRI : Bien. Vous voulez un prêt de combien ?

*Yvon, exaspéré, se lève et amorce un mouvement pour frapper Henri, mais Germain l'en empêche.*

YVON : Je vais le tuer, moi.

GERMAIN : Yvon.

HENRI : Votre nom ?

*Yvon se lève et tend son bras pour agripper Henri. Germain le maîtrise juste à temps.*

GERMAIN : Yvon ! Yvon ! Yvon !

YVON : Laisse-moi le tuer !

GERMAIN : Yvon ! Assis-toi. Hey ! Hey ! Tranquille, tranquille.

*Furieux, Yvon se rassoit. Germain se rassoit aussi, s'approche du bureau d'Henri sur lequel il se croise les bras et poursuit sur un ton ferme :*

GERMAIN : Germain. G majuscule, E-R-M-A-I, avec un point, N.

Ce dialogue exprime un conflit épistémique qui s'explique par la rencontre d'états intentionnels qui fonctionnent sur la base d'arrière-plans différents. D'emblée, les réticences qu'exprime Henri à propos du prêt et sa façon de voir les choses marquent un écart épistémique : il voit le prêt comme un pot-de-vin alors que Germain et Yvon le voient comme un simple emprunt et surtout comme l'unique moyen pour arriver à leurs fins. En plus de reprocher à Henri son manque de coopération, Germain et Yvon expriment leur divergence par rapport à la définition du rôle d'un directeur de Caisse populaire et de ce qu'implique, selon l'accord collectif, le fait d'être mandaté pour ce poste. Germain et Yvon s'attendent, selon leurs capacités d'arrière-plan, à un certain comportement de la part d'Henri. Et ce, d'autant plus qu'il fait partie de la communauté et connaît très bien la nécessité d'avoir une usine pour le village. Mais Henri voit les choses différemment : menacé par ses patrons d'être remplacé par un guichet automatique, il voit dans cette demande de prêt une occasion de prouver son utilité. Motivé par cette chance de démontrer ses compétences, Henri change de comportement

subitement et adopte la façon de parler et la posture typique d'un directeur de banque malgré le fait qu'il soit assis en face de deux amis qui, visiblement, n'ont pas envie d'être freinés par le rituel de convenance qu'il impose soudainement. Yvon réagit fortement face au nouveau comportement d'Henri tandis que Germain, qui réalise que son interlocuteur est intraitable, accepte de jouer le jeu pour espérer arriver à ses fins. Cet extrait permet de voir de quelle façon la rencontre d'états intentionnels qui fonctionnent sur la base d'arrière-plans différents entraîne un enjeu relationnel de nature épistémique. D'une part, Germain et Yvon ne partagent pas avec Henri la même conception de leur demande, et d'autre part, il y a discordance sur les façons de faire d'Henri qui ouvre vers une mésentente sur la définition de son rôle. Au final, en acceptant de remplir le formulaire, Germain accepte d'endosser un comportement qui manifeste un arrière-plan qui n'est pas le sien mais qui, vu la situation, lui permettra de satisfaire ses désirs.

### 3.1.1 La notion de réalité sociale

C'est dans l'ouvrage *The Construction of Social Reality* que Searle poursuit sa réflexion sur la notion d'arrière-plan, en s'intéressant aux processus de création et de reconnaissance des faits institutionnels et sociaux. Parmi ces nombreux phénomènes « qui ne sont des faits que par l'accord des hommes » (1998 : 13), nommons en exemple l'argent, le mariage, les gouvernements, les élections, les soirées mondaines et les joutes de hockey. Il s'agit de faits qui, contrairement aux faits bruts, ont besoin d'institutions humaines pour exister : « il y a des choses qui n'existent que parce que nous le croyons » (13). Les faits bruts existent par leur réalité physique et n'ont pas besoin des institutions humaines pour exister, contrairement aux faits institutionnels qui dépendent de l'homme puisqu'ils sont institués par lui. Par accord collectif, par communion de croyances, l'homme transforme des entités physiques en entités sociales. En plus de l'arrière-plan, le processus de création des faits institutionnels implique quatre éléments majeurs : les *fonctions assignées*, l'*intentionnalité collective*, les *règles constitutives* et le *langage*. Ces composantes sont d'une importance capitale pour définir la dimension épistémique du dialogue au cinéma.

Le phénomène des *fonctions-statuts* sert de base pour démontrer comment il est possible, par accord collectif, de rattacher une fonction à un statut qui crée de nouveaux faits et inévitablement de nouveaux pouvoirs. Pour exprimer la structure des formes institutionnelles, Searle propose la formule *X est compté comme un Y dans C*. Le passage de X à Y exprime la fonction-statut : X est un moyen conventionnel de représenter la fonction maintenant attribuée à Y dans le contexte traduit par C. Par exemple, une rangée de pierres (X) est considérée comme une frontière (Y) entre deux villes (C). Le fait d'associer une fonction à un objet dans un certain contexte a pour conséquence que cet objet est dorénavant considéré selon le nouveau statut attribué ou, en d'autres mots, en tant que *fonctionnant comme*. Toute fonction-statut est attribuée par intentionnalité collective : les individus doivent croire au statut pour qu'il existe. Cette croyance est mise en œuvre par un système de règles constitutives qui devient le fondement des fonctions-statuts :

L'application de la règle constitutive introduit donc les caractéristiques suivantes : le terme Y doit assigner un nouveau *statut* que l'objet n'a pas déjà du seul fait qu'il satisfait le terme X ; et il doit y avoir accord collectif, ou du moins acceptation collective, à la fois dans l'imposition de ce statut à la chose désignée par le terme X, et sur la fonction qui va de pair avec ce statut. En outre, comme les caractéristiques physiques spécifiées par le terme X ne suffisent pas en elles-mêmes à garantir la bonne exécution de la fonction assignée spécifiée par le terme Y, le nouveau statut et ses fonctions concomitantes doivent être de nature à pouvoir être constitués par accord ou acceptation collective. Il faut aussi, puisque les caractéristiques physiques spécifiées par le terme X ne suffisent pas à garantir que la fonction assignée s'effectuera bien, qu'il y ait une reconnaissance ou un accord collectif *continu* concernant la validité de la fonction assignée ; sans quoi la fonction ne peut pas bien s'accomplir. (65-66)

L'élément X a besoin d'un marqueur, parfois de nature symbolique<sup>8</sup> mais la plupart du temps de nature linguistique, pour représenter et consolider son existence. Nous verrons plus loin comment le langage peut jouer ce rôle de marqueur et devenir constitutif du statut selon la logique suivante : « [e]xiger que les faits institutionnels comportent des marqueurs linguistiques, c'est exiger qu'il y ait une manière conventionnelle pour les participants à l'institution de marquer le fait que l'élément X a

---

8. Dans l'exemple de Searle où une rangée de pierres est considérée comme une frontière, les pierres sont un marqueur de nature symbolique, elles « symbolisent à présent quelque chose qui les dépasse ; elles fonctionnent comme des mots » (1998, p. 98).

maintenant le statut Y » (99). Ainsi, le nouveau statut, créé par un accord collectif, est rattaché à un moyen conventionnel qui le représente et sur lequel repose le fonctionnement du système.

En attribuant des fonctions à des statuts, l'accord collectif admet également la reconnaissance de certains pouvoirs. À la formule *X est compté comme un Y dans C* s'ajoute alors la suivante : « [n]ous acceptons collectivement, reconnaissons, sommes d'accord sur le fait, etc., que (S a le pouvoir (S fait A)) » (146). Ces pouvoirs, Searle nous dit qu'ils se distinguent en deux catégories : les pouvoirs positifs, qui doivent être vus comme des *habilitations*, et les pouvoirs négatifs, qui sont des *exigences*. Cette notion est schématisée comme suit :

Nous acceptons (S est habilité à (S fait A)).

Nous acceptons (On exige de S (S fait A)). (139)

Cette façon de schématiser le rapport à l'habilitation et à l'exigence par la nécessité de l'accord collectif nous invite à réfléchir aux incidences possibles de l'occurrence de ces phénomènes dans le cadre d'un échange de paroles où les savoirs présupposés sont la condition de possibilité du discours. Retournons au film *La grande séduction* pour voir de quelle façon la reconnaissance de certains pouvoirs par accord collectif peut avoir des résonances de nature épistémique dans le dialogue. Yvon et Germain se rendent à nouveau à la Caisse populaire où Henri leur annonce que le prêt de cinquante mille dollars, qu'il avait finalement accepté de demander à ses supérieurs, a été refusé. Henri est assis à son bureau, Germain et Yvon sont assis devant lui :

HENRI : C'est... euh... refusé.

YVON: Pourquoi ?

HENRI : Premièrement, parce que... euh... 50 000 dollars, c'est beaucoup d'argent. Pis deuxièmement, parce que dans nos formulaires, on n'a pas de section « pot-de-vin ».

YVON : C'est pas un pot-de-vin.

HENRI : Yvon, c'est un pot-de-vin.

GERMAIN : Es-tu vraiment un directeur de banque ?

*Germain se lève et va derrière le bureau où est assis Henri. Il manipule vigoureusement des papiers sur le bureau.*

GERMAIN : Tu vois, la job de directeur de banque...

*Henri devient nerveux et pointe la caméra de surveillance suspendue au plafond de son bureau.*

HENRI : Germain, t'as pas le droit.

GERMAIN : ... c'est plein d'affaires. Il faut estamper des tas de documents. Il faut aussi de la coordination pis de la comptabilité. Il faut peut-être aussi un petit... un petit moment pour rêvasser à comment on va abuser de nos pouvoirs de directeur de banque. Il faut peut-être aussi un petit quinze minutes d'Internet pour faire baisser le stress de la journée (*en feignant de se masturber*) en te dépoussiérant le petit bâton de cricket.

*Henri pointe à nouveau la caméra de surveillance.*

HENRI : Arrête, fais pas ça. Ils visionnent les cassettes.

*Germain redevient sérieux et parle à Henri en le fixant dans les yeux.*

GERMAIN : Il y a autre chose aussi. Une portion de la job, c'est qu'il faut que tu croies au projet. Il faut que tu fasses partie du projet. Un directeur de banque fait partie du projet. Il met ses couilles sur la table. Il regarde son supérieur direct dans les yeux pis il dit : pas besoin de formulaire parce que, moi, je crois que ce projet-là va marcher. Henri, il faut que tu sois capable de jouer ta réputation. Un directeur de banque fait toutes ces affaires-là. Alors, si toi, tu fais pas toutes ces affaires-là, ça veut dire que t'es rien qu'un simple...

HENRI : Non. Dis-le pas, dis-le pas, dis-le pas...

GERMAIN : Un simple, un simple, un simple...

HENRI : Dis-le pas...

GERMAIN : Un simple guichet automatique.

HENRI : Il l'a dit.

*Germain quitte le bureau puis sort à l'extérieur de la Caisse. Yvon est toujours assis dans la chaise face au bureau d'Henri.*

YVON : As-tu besoin qu'on signe quelque chose ?

HENRI : Je vais... je vais retéléphoner.

YVON : Merci.

HENRI : Je suis pas un guichet automatique.

*Yvon se lève et amorce sa sortie de la Caisse.*

YVON : Ben non, Germain te taquine, là. On le savait que t'allais retéléphoner.

HENRI : C'est vrai ?

YVON : Ben oui.

*Yvon prend le combiné du téléphone et le met de force à l'oreille d'Henri.*

HENRI : Ah ! O.K. O.K.

Cet extrait met en lumière une divergence épistémique qui découle d'un écart de perception par rapport au fait institutionnel *être un directeur de banque* ainsi qu'aux habilitations et exigences qui y sont attribuées par accord collectif. Germain impute le refus du prêt à l'incompétence et au manque de conviction d'Henri. Il critique son emploi du temps, remet en doute son leadership et lui reproche de ne pas vouloir prendre de risque pour le projet. Ce que Germain attend d'Henri est basé sur des exigences définies en vertu des habiletés attendues par l'acceptation collective, ici désignée par la communauté dont Germain est le porte-parole, de son rôle. En tant que citoyen, Henri croit certainement au projet, mais en tant que directeur de banque il a de grandes réserves. Par ses comportements, il priorise les pouvoirs reconnus par ses supérieurs à ceux que formulent ses confrères. En traitant Henri de « guichet automatique », Germain renforce l'idée que les pouvoirs d'Henri sont fragiles. Motivé par un désir de confirmer l'existence de ses pouvoirs, Henri s'engage à téléphoner à nouveau à ses supérieurs et adopte ainsi les comportements que Germain et Yvon attendent de lui. Ce dialogue est donc la mise en scène d'une pratique dialogale qui laisse entendre des écarts de nature épistémique : les répliques échangées sont le signe de positions socio-idéologiques déterminées et énoncent de multiples points de vue sur le monde.

Le phénomène de la réalité sociale et les faits institutionnels nous intéressent tout particulièrement parce qu'ils sont fondés sur un système d'intentionnalité collective qui fait appel à des comportements spécifiques. Ces comportements, marqués par le langage, sont pour nous le cœur de la dimension épistémique puisqu'ils représentent un des fondements des échanges dialogués. Ce n'est donc pas à la structure même des faits institutionnels que nous nous intéressons, mais à la manière dont les individus se comportent face aux institutions et aux pouvoirs qui en découlent sur la base de capacités d'arrière-plan à partir desquelles ils forment leurs objets discursifs. Voilà exactement la raison pour laquelle notre intérêt se situe principalement à la compréhension de l'arrière-plan : c'est lui qui permet aux états intentionnels de fonctionner, il agit comme un facteur causal dans la production des phénomènes institutionnels.

### 3.1.2 Le langage et les faits institutionnels et sociaux

Pour saisir l'architecture de la notion d'arrière-plan, nous estimons nécessaire de nous attarder sur la relation qu'entretient le langage avec les faits institutionnels. Searle considère le langage comme étant un élément essentiellement constitutif de la réalité institutionnelle. Nous l'avons dit, l'assignation des fonctions institutionnelles est possible puisque les individus conçoivent la réalité sociale comme un système. Fruits d'un accord collectif, les faits institutionnels et sociaux prescrits par le système sont des actes arbitraires qui ont besoin du langage pour exister. Le langage est essentiel dans le mouvement coopératif que demande la constitution des faits institutionnels parce qu'il offre des « dispositifs symboliques, tels que les mots, qui par convention *signifient* ou *représentent* ou *symbolisent* quelque chose qui les dépasse » (84). Ainsi, les faits institutionnels sont dépendants du langage. À cet effet, Searle nous dit qu'il y a deux conditions nécessaires pour qu'un fait soit considéré comme étant dépendant du langage : « [i]l faut, en premier lieu, que des représentations mentales, telles que des pensées, soient en partie constitutives du fait ; et il faut, en second lieu, que les représentations en question soient dépendantes du langage » (87). La première condition renvoie à la nécessité que des croyances et attitudes mentales soient partagées par les individus pour reconnaître l'existence des faits institutionnels. L'exemple de l'argent montre comment les représentations mentales sont en partie constitutives de l'existence du fait : la fonction-statut *argent* attribuée à un bout de papier ne peut s'accomplir que si elle a d'abord été reconnue et considérée collectivement, puis comme telle par l'individu qui pourra se prévaloir de son pouvoir d'acheter des objets, pouvoir rattaché au fait de posséder un bout de papier qui fonctionne comme de l'argent. En plus de la croyance qui admet que le bout de papier est de l'argent, le langage joue un rôle essentiel pour constituer cette notion en tant que fait institutionnel. La deuxième condition renvoie à la présence nécessaire d'un moyen linguistique dans le processus de constitution des faits institutionnels. Nous avons dit que, dans la formule *X est compté comme un Y dans C*, X est considéré comme ayant une fonction-statut désignée par Y. Ce mouvement de X à Y est qualifié par Searle comme étant « *ipso facto* un mouvement linguistique, même dans des cas qui n'ont apparemment rien à voir avec le langage » (88).

Les marqueurs sont donc des éléments constitutifs pour l'existence des faits institutionnels. Pour exister, le statut a besoin d'un marqueur :

Le mouvement de X à Y est déjà linguistique par nature parce qu'une fois que la fonction est imposée à l'élément X, il symbolise désormais quelque chose d'autre, la fonction Y. Ce mouvement ne peut exister que s'il est collectivement représenté comme existant. La représentation collective est publique et conventionnelle, et elle requiert un véhicule quelconque. Rien ne se fera si l'on se contente de scruter ou d'imaginer les caractéristiques de l'élément X. Nous avons donc besoin de mots, [...] ou bien nous avons besoin de symboles qui ressemblent à des mots, [...] ou bien, à la limite nous traitons les éléments X eux-mêmes comme des *représentations conventionnelles* de la fonction Y. Dans la mesure où nous pouvons faire cela, ils doivent être soit des mots, soit des symboles eux-mêmes, soit ressembler assez aux mots pour être à *la fois* des porteurs de la fonction Y et des représentations du mouvement de X à Y. (102)

En somme, le rôle du langage dans la création des faits sociaux et des faits institutionnels nous intéresse pour ces raisons, telles que les nomme Searle : a) « *le langage est épistémiquement indispensable* » (105), idée selon laquelle pour reconnaître une fonction-statut nous avons besoin d'appellations ; b) « *les faits en question, étant fondamentalement sociaux, doivent être communicables* » (105), ce qui désigne que le fait d'être marié, d'être enseignant ou encore le désir de signifier qu'une joute sportive peut commencer doit pouvoir se communiquer soit par le langage, soit par un autre moyen symbolique ; c) « *dans la vie réelle, les phénomènes en question sont extrêmement complexes, et le langage est absolument nécessaire pour représenter une information aussi complexe* » (106). À la lumière de ces considérations sur le rapport entre le langage et la réalité institutionnelle, la relation entre les aptitudes d'arrière-plan et l'implicite dialogal attire évidemment notre attention pour l'étude de la parole échangée. Parmi les manifestations de l'arrière-plan énumérées précédemment, nous avons nommé celle de l'interprétation linguistique : l'arrière-plan permet d'accéder à la signification littérale d'un énoncé. Par exemple, afin de déterminer ce que le locuteur veut réellement dire par l'énoncé « la boutique est ouverte », le destinataire base son interprétation sur un fond d'arrière-plan de capacités. L'interprétation des contenus implicites est donc dépendante des aptitudes d'arrière-plan. En disant « la boutique est ouverte », le locuteur veut communiquer à l'autre qu'il est possible, en ce moment, d'aller y faire des achats. Mais il ne veut pas signifier qu'elle est « ouverte » comme dans

l'expression « le livre est ouvert » ou « Marie a l'esprit ouvert ». En disant « la boutique est ouverte », le locuteur considère que le destinataire possède les aptitudes nécessaires pour repérer le sens littéral juste et adopter les comportements conséquents. L'arrière-plan constitue un élément fondamental pour l'interprétation des contenus implicites :

la signification littérale d'une phrase quelle qu'elle soit ne peut déterminer ses conditions de vérité ou autres conditions de satisfaction que sur fond d'un Arrière-plan de capacités, dispositions, savoir pratique, etc., qui ne font pas eux-mêmes partie du contenu sémantique de la phrase. (170)

Toutefois, rien ne semble empêcher la production ou l'interprétation d'un énoncé qui irait à l'encontre de l'accord collectif. Les répliques peuvent trouver leur propre logique même si, *a priori*, elles semblent déphasées par rapport au système en place. L'arrière-plan est l'affaire des individus qui se réfèrent à l'accord commun dans le but d'interagir avec la réalité sociale selon certaines normes : il permet de se comporter selon ce qui est attendu, ce qui est reconnu par la communauté. Il peut arriver malgré cela qu'un individu ne possède pas les mêmes capacités d'arrière-plan que son interlocuteur pour, notamment, déceler le sens littéral des énoncés, ou encore qu'il possède un arrière-plan qui diffère de celui reconnu collectivement. Dans de tels cas, quels éléments permettent de qualifier un énoncé comme étant hors jeu ? Et qu'advient-il lorsqu'une interprétation est erronée ? Si, devant un énoncé à interpréter, le destinataire doit faire appel à ses capacités d'arrière-plan pour agir (ou réagir) de façon satisfaisante, rien pourtant, dans la phrase qui lui est adressée, ne peut interdire une interprétation qui serait erronée :

Ce qu'il faut bien voir, c'est que la seule chose qui interdise ces interprétations ce n'est pas le contenu sémantique, c'est simplement le fait que vous avez une certaine connaissance de la manière dont le monde fonctionne, vous avez un certain ensemble d'aptitudes pour vous débrouiller avec le monde, et ces aptitudes n'entrent pas et ne sauraient entrer dans la signification littérale de la phrase. (172)

Cette façon d'aborder l'implicite nous invite à revenir à l'un des aspects essentiels pour l'élaboration de notre modèle d'observation du dialogue au cinéma et que nous formulons ainsi : un échange de paroles implique la rencontre de deux arrière-plans

socialement définis, au sens où, dans un même ensemble social, peuvent circuler plusieurs arrière-plans déterminés, par exemple selon le statut socio-économique, la profession ou l'âge des sujets parlants. Ainsi, un dialogue est une rencontre de deux points de vue basés sur deux arrière-plans distincts et « c'est en vertu d'un certain état mental qui est dans la tête du locuteur et de l'auditeur [...] que locuteur et auditeur peuvent comprendre des références linguistiques » (1985 : 237). Orientés sur un même objet discursif, les points de vue peuvent différencier. Il est donc possible que deux interlocuteurs ne partagent pas le même point de vue, ni le même arrière-plan pour déceler le sens littéral des contenus implicites, sans toutefois risquer de mettre la conversation en échec. L'important est que les deux individus partagent une certaine conception de la situation, du fait institutionnel ou social par rapport auquel ils interagissent : une soirée mondaine peut être vue par l'un comme étant un lieu où tous doivent revêtir des habits chics et par l'autre comme un lieu où la nourriture et l'alcool sont servis en abondance. Ces deux conceptions n'empêchent pas les deux individus de participer à une discussion qui aurait comme thème *qu'est-ce qu'une soirée mondaine ?* Ou même de participer à la même soirée mondaine avec chacun leur conception de ce fait social. Revenons donc à la question précédemment posée : quels éléments permettent de qualifier une interprétation comme étant erronée ? Nous répondrons simplement qu'il n'y a pas de comportements erronés puisqu'ils sont le reflet des aptitudes d'arrière-plan de chaque individu. Seulement, un dialogue étant un lieu de rencontre des sujets qui possèdent des arrière-plans définis et distincts, il est possible qu'un d'entre eux, consciemment ou non, se mette à jouer un autre *jeu* en n'acceptant pas la conception de son interlocuteur ou encore en démontrant un arrière-plan qui détonne avec la conception collective. Nous avons dit qu'il était nécessaire de *savoir comment sont les choses et comment faire les choses*, mais cela est évidemment l'affaire de chaque individu qui agit dans une sphère collective et qui pose les paramètres de ses conceptions selon certains principes. À ce sujet, il semble à propos de se demander sur quels critères se fondent les règles normatives liées à la notion d'arrière-plan : voilà la prochaine question à laquelle nous allons répondre.

### 3.1.3 Les règles et la causalité d'arrière-plan

Searle nous dit que, dans la réalité sociale, le comportement remplace la règle : « pour bon nombre d'institutions, notamment après être passé expert dans l'art de fonctionner au sein de l'institution, je sais tout simplement quoi faire. Je sais en quoi consiste le comportement approprié, sans faire appel aux règles » (1998 : 179). En donnant l'exemple de la fonction-statut qui associe un bout de papier considéré comme de l'argent à la fonction « le cours légal pour toutes les dettes publiques et privées » (67), Searle dégage six caractéristiques des faits sociaux et institutionnels :

Premièrement, l'intentionnalité collective assigne un nouveau statut à un phénomène, lorsque le statut a une fonction concomitante qui ne peut s'accomplir en vertu des seules caractéristiques physiques intrinsèques du phénomène en question. Cette assignation crée un nouveau fait, un fait institutionnel, un nouveau fait créé par accord humain. (67-68)

Deuxièmement, la *forme* de l'assignation de la nouvelle fonction-statut peut être représentée par la formule "X est compté comme un Y en C". Cette formule constitue un instrument puissant pour comprendre la forme de la création du nouveau fait institutionnel, parce que la forme de l'intentionnalité collective est d'imposer ce statut et sa fonction spécifiée par le terme Y à un phénomène désigné par le terme X : la locution "est compté comme" est cruciale dans cette formule parce que la fonction en question ne pouvant s'accomplir en vertu des seules caractéristiques physiques de l'élément X, son accomplissement doit passer par notre accord ou par notre acceptation. (68)

Troisièmement, le processus de création des faits institutionnels peut s'effectuer sans que les participants soient conscients qu'il se déroule sous cette forme. (68)

Quatrièmement, lorsque l'imposition d'une fonction-statut, conformément à la formule, relève désormais de la politique générale, la formule acquiert un statut normatif. Elle devient une règle constitutive. (69)

Cinquièmement, la relation entre la règle et la convention [...] est relativement claire. Que des objets puissent fonctionner comme moyen d'échange n'est pas affaire de convention mais de règle. En revanche, *quels sont les objets qui accomplissent cette fonction* est affaire de convention. (71)

Sixièmement, et finalement, il y a une relation particulière entre l'imposition de ces fonctions-statuts et le langage. Les appellations qui font partie de l'expression Y, telles que l'appellation "argent", sont désormais partiellement constitutives du fait créé. Si étrange que cela puisse paraître, dans la création de l'argent, les concepts exprimés de manière linguistique, tels que "argent", font désormais partie des faits mêmes que nous avons créés. (74)

Par l'énumération de ces caractéristiques, nous obtenons un portrait précis de l'articulation entre les cinq éléments que nous avons ciblés comme majeurs dans la construction de la réalité sociale, soit l'assignation de fonction, les capacités d'arrière-plan, l'intentionnalité collective, les règles constitutives et le langage.

Il existerait des relations causales entre les deux types de structures qui nous intéressent, soit celle de l'arrière-plan et celle des institutions sociales : « l'Arrière-plan peut être causalement sensible aux formes spécifiques des règles constitutives sans contenir réellement de croyances, de désirs ou de représentations de ces règles » (184). Ces règles, Searle nous invite à les envisager de la façon suivante :

1. Les règles ne s'interprètent jamais elles-mêmes  
et
2. Elles ne sont jamais exhaustives  
et
3. En fait, dans bien des situations, nous savons simplement quoi faire, nous savons juste comment nous adapter à la situation. Nous n'appliquons pas les règles consciemment ou inconsciemment. (186)

Il convient donc de spécifier que les règles ne sont pas toujours explicites et qu'elles doivent être envisagées comme un régulateur du système normatif. Il existe une « composante normative socialement créée dans la structure institutionnelle » (191), qui est elle-même liée à une structure de règles et qui permet d'évaluer les comportements. Nous l'avons dit, l'individu se comporte d'une certaine manière selon ses aptitudes d'arrière-plan et la configuration des faits institutionnels collectivement reconnue. Les aptitudes et les savoirs pratiques qui guident les comportements deviennent ainsi le reflet d'une compréhension, d'une intégration des règles constitutives. Les comportements d'un individu ne sont pas nécessairement conditionnés par des règles,

mais plutôt motivés par l'acquisition antérieure d'habitudes et de compétences qui permettent d'agir pour le bon fonctionnement de l'institution tel que reconnu par accord collectif. L'individu se comporte d'une certaine manière, et pas d'une autre, parce qu'il a les compétences et aptitudes nécessaires pour adopter ce comportement qu'il juge conforme aux règles de l'institution. Cette démarche, ces choix, ces actions s'opèrent la plupart du temps par réflexe puisqu'ils sont intériorisés :

Au lieu de dire que la personne se comporte comme elle le fait parce qu'elle suit les règles de l'institution, nous devrions simplement dire : premièrement (niveau causal), la personne se comporte comme elle le fait, parce qu'elle a une structure qui la dispose à se comporter de cette manière ; et deuxièmement (niveau fonctionnel), elle en est venue à être disposée à se comporter de cette manière, parce que c'est la manière qui se conforme aux règles de l'institution. (188)

La composante normative socialement créée dans la structure institutionnelle permet donc de juger du comportement à adopter devant tel fait institutionnel dans tel contexte :

souvent celui qui se comporte de manière compétente au sein d'une institution se comporte comme s'il suivait des règles, mais pas parce qu'il suit les règles inconsciemment, ni parce que son comportement est causé par un mécanisme indifférencié qui se trouve avoir l'air d'être structuré, mais plutôt parce que *le mécanisme a précisément évolué de telle sorte qu'il sera sensible aux règles*. Le mécanisme explique le comportement, et le mécanisme s'explique par le système de règles, mais le mécanisme n'a pas besoin lui-même d'être un système de règles. (190)

Sans connaître ni suivre les règles de l'institution, il est possible, par les capacités d'arrière-plan, de se débrouiller avec la réalité sociale. Les comportements sont, d'une part, conditionnés par des aptitudes d'arrière-plan, et d'autre part, assimilés sur la base des règles liées à l'institution :

en apprenant à se débrouiller avec la réalité sociale, nous acquérons un ensemble d'aptitudes cognitives qui sont partout sensibles à une structure intentionnelle, et en particulier aux structures régulatrices d'institutions complexes, sans nécessairement contenir partout de représentations des règles de ces institutions. (189)

En plus de l'arrière-plan et des états intentionnels, les composantes normatives sont un des éléments à considérer pour notre étude du dialogue au cinéma. Par leur statut non représentatif, ces éléments sont dépendants du langage qui devient un phénomène social aux formes déterminées :

Quelqu'un se sert d'une phrase pour faire une affirmation ou pour poser une question, mais il ne se sert pas, pareillement, de ses croyances et de ses désirs ; simplement, il les a. Une phrase est un objet syntaxique auquel sont imposées des capacités représentatives : croyances, désirs et autres états Intentionnels ne sont pas, en tant que tels, des objets syntaxiques (même s'ils peuvent être et sont d'ordinaire exprimés en phrases) ; leurs capacités représentatives ne sont pas imposées mais intrinsèques. Il n'y a là rien d'incompatible avec le fait que le langage soit essentiellement un phénomène social et que les formes d'Intentionnalité qui sous-tendent le langage soient des formes sociales. (1985 : 10)

Par l'analyse des dialogues d'un extrait filmique, nous proposons d'étudier le fonctionnement des formes d'intentionnalité dans une interaction entre deux personnages. Le film *Bluff* réalisé par Simon Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie raconte, par une série d'allers-retours dans le temps, l'histoire des nombreux locataires qui ont occupé le même appartement sur une période de quinze ans. En 2005-2006, c'est Patrice qui a occupé les lieux. Âgé d'une cinquantaine d'années, Patrice est un voleur professionnel qui semble vivre une fin de carrière difficile. On voit qu'il fait livrer à son appartement du matériel électronique neuf : un appareil photo, un ordinateur portable, un téléviseur à écran plasma. Il déballe le tout avec enthousiasme et remplace ses vieux appareils par les nouveaux. Puis, il range ses effets personnels et tout particulièrement les photos sur lesquelles il figure. Tout porte à croire qu'il se prépare pour recevoir une femme qu'il souhaite impressionner, mais là n'est pas son but : il prépare plutôt un coup. Le soir même, Patrice revient à son appartement avec son jeune coéquipier de vol prénommé Chuck. Il n'a qu'une chose en tête : redorer sa réputation de voleur. Évidemment, Patrice ne dit pas à Chuck qu'ils sont dans son appartement. La situation lui permet de l'épater sous prétexte d'avoir un rare instinct de voleur mais, au fond, il a bien peu de mérite puisqu'il a tout orchestré dans sa propre maison. Nous retranscrivons ci-dessous les dialogues de deux scènes pour ensuite en faire une analyse sur la base des notions présentées précédemment.

*C'est le soir. Patrice et Chuck sont dans le vestibule d'un appartement. On devine leurs silhouettes derrière une porte vitrée. Ils tiennent chacun une lampe de poche. Patrice essaie d'ouvrir la porte.*

CHUCK : Je la sens pas celle-là.

PATRICE : Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a ?

CHUCK : Ben, c'est un quartier de pauvres, là. On trouvera rien icitte.

PATRICE : Ben non, je te le dis, j'ai un feeling.

CHUCK : C'est une dompe, Pat. On perd notre temps.

PATRICE : T'as dit la même chose la semaine passée pis on a fait la passe.

CHUCK : On était à Westmount.

PATRICE : Hey ! Je suis passé icitte y a deux jours, y avait plein de boîtes dehors.

*Découragé par la lenteur de Patrice, Chuck prend sa place de force :*

CHUCK : Bon. Tasse-toi, là !

*Chuck frappe à coups de pied dans la porte pour tenter de l'ouvrir.*

PATRICE : Qu'est-ce que tu fais ?

CHUCK : (*impatient*) Tasse-toi !

PATRICE : Attends !

CHUCK : Tasse-toi !

PATRICE : (*choqué par les gestes de Chuck*) Fais pas ça !

*Chuck cesse de donner des coups de pied dans la porte. Patrice se penche et se relève aussitôt.*

PATRICE : (*calme*) Regarde ce que j'ai trouvé, en dessous du tapis.

*On devine que Patrice a une clé dans la main.*

CHUCK : (*étonné et ravi*) Ostie.

*Fier de son coup, Patrice laisse échapper un petit rire et ouvre la porte de l'appartement avec la clé. Toujours dans le noir, Patrice et Chuck entrent dans l'appartement. Patrice ouvre la lumière, ce qui étonne Chuck.*

CHUCK : Qu'est-ce que tu fais là ?

PATRICE : Hein ?

CHUCK : Qu'est-ce que tu fais là ? T'as ouvert la lumière ?

PATRICE : (*mal à l'aise, il marmonne*) Ben oui, mais... (*reprenant de l'assurance*) Ben, justement, je voulais t'en parler. Penses-tu que ça a du bon sens deux gars qui viennent voler avec des flashlights ?

*Étonné de la réplique de Patrice, Chuck se contente de froncer les sourcils. Sur le même souffle, Patrice poursuit :*

PATRICE : Tu restes dans le coin, tu promènes ton chien, tu passes devant la maison, tu vois deux gars avec des *flashlights* pis des tuques. Voyons donc ! Ben non, on ouvre la lumière, on a l'air ben moins louche pis tu risques moins d'oublier du stock.

CHUCK : Si tu le dis.

*Semblant croire les arguments de Patrice, Chuck éteint sa lampe de poche et marche vers le salon.*

PATRICE : Hey !

CHUCK : Quoi ?

PATRICE : Tes souliers.

CHUCK : Ben quoi, mes souliers ?

PATRICE : Ben, enlève-les.

CHUCK : Comment ça « enlève mes souliers » ?

PATRICE : Le gars qui se fait voler pour 30 000 piastres de stock, penses-tu qu'il a vraiment le goût de nettoyer le plancher après ?

CHUCK : Ça m'étonnerait en ostie qu'il y ait pour 30 000 dollars de stock ici.

PATRICE : J'ai un feeling. (*en pointant les souliers de Chuck*) Aweye, aweye.

*Patrice et Chuck enlèvent leurs souliers et entrent dans le salon. Chuck constate qu'il y a plusieurs objets de valeur à voler. Il a retrouvé son enthousiasme.*

CHUCK : Ostie. (*pointant un téléviseur à écran plasma*) Check ça !

*Patrice est fier de la réaction de Chuck : son coup semble fonctionner.*

PATRICE : Feeling.

*En prenant un lecteur numérique dans ses mains, Chuck lance volontairement sur le plancher une figurine aux traits d'un danseur exotique. Il n'y porte aucune attention, il est plutôt concentré sur le matériel électronique à voler. Patrice est choqué de voir Chuck qui ne se soucie pas de la figurine sur le plancher, mais il se retient de réagir pour ne pas dévoiler son stratagème. Chuck rit. Fier de sa découverte, il va montrer le lecteur numérique à Patrice en le tenant droit devant lui :*

CHUCK : Pis il est même pas plogué en plus.

PATRICE : (*feignant de partager l'enthousiasme de Chuck*) Ben, oui. Ben, oui.

*Chuck se dirige vers le téléviseur et le prend dans ses mains. Patrice est toujours immobile, il se contente de conseiller Chuck.*

PATRICE : La T.V. aussi ça m'a l'air neuf, ça. D'après moi, il doit y avoir une boîte quelque part. (*avec assurance, en pointant le placard*) On check-tu, là ? Hein ?

*Chuck dépose le téléviseur et va ouvrir le placard, sous les directives de Patrice qui agit comme un chef de chantier. Chuck y trouve la boîte originale du téléviseur. Il est étonné.*

CHUCK : Ostie !

PATRICE : (*fier*) Feeling.

*Dans la scène suivante, Chuck vient rejoindre Patrice au salon ; il tient dans ses mains la boîte du lecteur numérique. Par inadvertance, il fait tomber un trophée, ce qui fait réagir Patrice :*

PATRICE : Chuck, fais attention. Je veux dire, on est des voleurs, on n'est pas des sauvages.

*Patrice se penche et ramasse le trophée : il est brisé.*

CHUCK : (*plus ou moins sincère*) Ben oui, ben oui, je vais faire attention... Mais c'est un petit peu la faute du gars, hein ?

PATRICE : Qu'est-ce que tu veux dire ?

CHUCK : Ben, c'était à lui de pas placer son trophée là. Il était ben trop sur le bord.

PATRICE : Ben non, c'est toi qui regardais pas où t'allais. C'est de ta faute.

CHUCK : Ben non, son trophée de ballon-balai. (*il rit et délaisse son ton défensif pour un plus ironique*) Ostie ! Ballon-balai, ostie que c'est B.S.

*Patrice, qui tient toujours le trophée dans ses mains, regarde Chuck et se retient de réagir. Chuck poursuit dans l'idée de se défendre :*

CHUCK : Non mais, le gars il l'a mal placé son trophée. Il cherche juste le trouble là, hein ?

PATRICE : Ça fait que là t'es en train de me dire que le fait que le trophée est tombé à terre ça a rien à voir avec le gars qui l'a jeté à terre.

CHUCK : Ben, non. Non. Je te dis juste que si quelqu'un m'invite chez eux, hein, pis qu'il est pas capable de placer ses affaires comme du monde, ben il s'expose à ce que je peux faire des accidents.

PATRICE : (*sur un ton plus sec*) Ben oui, mais t'es responsable pareil.

CHUCK : Pis si c'est le chat qui le sacre à terre ?

PATRICE : Ben, c'est le chat qui est responsable.

Regardons comment les notions d'arrière-plan et d'intentionnalité interviennent dans ces scènes en fonction de la question suivante : selon quels paramètres le langage construit-il la réalité dont il veut parler ? Pour y répondre, nous devons d'abord faire l'examen de l'organisation des éléments constitutifs des faits institutionnels, des

états intentionnels et des capacités d'arrière-plan propres à ces scènes. Chuck et Patrice sont impliqués dans une situation qui les place face à un fait institutionnel : un vol. Tous deux voleurs expérimentés, leur comportement (physique et verbal) invite à croire qu'ils ne partagent pas le même point de vue sur la situation. Pour Chuck, faire un vol implique les actes et les attitudes suivants : défoncer une porte à coups de pied, ne pas se soucier de la propreté des lieux, voler le matériel rapidement à la noirceur. Voilà les compétences d'arrière-plan qui conditionnent ses comportements. Il n'en va pas de même pour Patrice : on constate par ses comportements qu'il réagit selon un autre schème face à l'institution du vol. Il ne veut pas défoncer la porte, il est soucieux de la propreté des lieux, il ouvre la lumière, il prend le temps de donner des conseils plutôt que de se dépêcher. Évidemment, l'arrière-plan et les états intentionnels qui conditionnent les attitudes de Patrice sont fortement basés sur le fait qu'il est face à un vol qui n'a rien d'un vol ordinaire : d'une part, il est maître d'œuvre de ce stratagème, donc en plein contrôle de la situation, et d'autre part, il souhaite protéger son appartement des dégâts habituels.

Les comportements discursifs des interlocuteurs sont guidés par des capacités d'arrière-plan et des intentions. Searle nous dit que l'intentionnalité individuelle, envisagée dans un contexte plus général, découle de l'accord collectif : « [l']élément décisif dans l'intentionnalité collective est le sentiment que l'on a de faire (vouloir, croire, etc.) quelque chose ensemble, et l'intentionnalité individuelle que chacun peut avoir est dérivée de l'intentionnalité collective que l'on partage » (1998 : 42). Ici, les deux voleurs ont des intentions et des implications totalement différentes dans la même situation. Patrice, voleur en fin de carrière, souhaite redorer sa réputation mais pas à n'importe quel prix, tandis que Chuck fait ce vol comme il a l'habitude de le faire. Leurs différences d'états intentionnels se révèlent par le langage. Alors que Patrice multiplie les avertissements tels que « Fais pas ça » face à Chuck qui défonce sa porte à coups de pied, ou « Chuck, fais attention. Je veux dire, on est des voleurs, on n'est pas des sauvages », son interlocuteur remet progressivement en question les intentions sous-jacentes à son discours. Ils partagent initialement une intention qui se résume par la formule *nous avons l'intention de voler*, mais le sentiment de faire une action commune selon les mêmes paramètres s'effrite au fil du dialogue. Patrice réorganise volontaire-

ment sa conception d'un vol selon des principes nouveaux qu'il tente de faire partager à Chuck par le langage. Aussi, compte tenu de la situation particulière, Patrice doit négocier avec le fait que se superpose au vol la pratique qui consiste à être invité chez quelqu'un et qui exige des façons d'être et de faire différentes de l'acte de commettre un vol. Patrice modifie ses perceptions et, pour arriver à son but, influence les perceptions de l'autre. Ces aptitudes cognitives, Searle nous dit qu'elles sont précieuses pour se débrouiller avec la réalité sociale :

nous acquérons un ensemble d'aptitudes cognitives qui sont partout sensibles à une structure intentionnelle, et en particulier aux structures régulatrices d'institutions complexes, sans nécessairement contenir partout de représentations des règles de ces institutions. (189)

Nous pourrions en ce sens comparer les aptitudes aux règles d'un jeu : telle la règle qui permet de déplacer un pion pour marquer un point, l'arrière-plan permet l'existence des formes d'intentionnalité. Mais la différence entre les règles et l'arrière-plan est que ce dernier n'est pas un ensemble de représentation : « il possibilise sans déterminer » (1985 : 191), il constitue un ensemble de conditions de possibilité. Ainsi, les faits sociaux fonctionnent parce que les individus y croient, parce qu'ils partagent une vision commune de *comment sont les choses, comment faire les choses*. Selon les aptitudes d'arrière-plan et l'intentionnalité collective, les individus sont en mesure de prévoir et d'agir, dans un mouvement de comportements coopératifs, pour que les choses se déroulent de la façon attendue. Par le langage, Patrice tente d'opérer un changement sur les dispositions et les structures normatives qui ont toujours guidé les actions des deux voleurs. Si la norme est d'agir selon ce qui est approprié, pour redorer sa réputation, Patrice se fait prendre à son jeu : en organisant un vol chez lui, il se permet de revoir l'attitude habituelle à adopter à l'égard du phénomène *vol*. Son coéquipier, moins expérimenté, se fera tout de même berner par ses paroles malgré le fait qu'elles soient fragiles.

Nous retiendrons des études de Searle l'importance de prendre en compte le contexte pour attribuer du sens aux énoncés et aux événements qui y sont rattachés en vertu d'aptitudes d'arrière-plan qui deviennent des pratiques préintentionnelles. Envisagé dans cette perspective, le dialogue filmique devient un lieu d'expression où,

implicitement, chacun des participants montre une manière de penser par la façon dont il structure son rapport à la parole. Les échanges verbaux sont donc des lieux où s'expriment des univers de croyances et des façons de voir le monde.

### 3.2 La présupposition selon Ducrot

Dialoguer, c'est échanger des répliques qui construisent leurs objets en fonction de présupposés possédant un effet structurant de nature implicite. Voilà l'idée que nous proposons d'approfondir maintenant par le biais de la notion de présupposition telle que l'a développée le linguiste français Oswald Ducrot. De toute évidence, les notions de présupposition de Ducrot et d'arrière-plan de Searle partagent plusieurs caractéristiques qui les rendent convergentes. En consacrant une partie de ce chapitre spécifiquement à l'examen des contenus présupposés, nous souhaitons en faire un élément central dans l'élaboration de la dimension épistémique. Nous démontrerons, à l'aide des études de Ducrot et d'extraits de dialogues filmiques, comment la présupposition permet de confirmer l'hypothèse selon laquelle un échange de paroles est un lieu de partage ou de divergence des savoirs qui marque des enjeux relationnels de nature épistémique.

Dire quelque chose, c'est avoir des présupposés. Cette formule résume en quelque sorte la pensée de Ducrot selon laquelle il faut prendre la présupposition comme un phénomène qui « fait apparaître, à l'intérieur de la langue, tout un dispositif de conventions et de lois, qui doit se comprendre comme un cadre institutionnel réglant le débat des individus<sup>9</sup> ». C'est sur l'étude de ce dispositif que se concentrera notre attention dans les pages suivantes, en tentant de montrer comment le fait de parler de quelque chose implique des présupposés qui deviennent autant de principes qui organisent la pensée, forment le discours et imposent un cadre à l'échange. Nous considérerons la notion de présupposition comme une condition de possibilité du discours, dans le sens où le présupposé doit être connu et reconnu par tous les participants pour que l'échange soit mené de façon harmonieuse.

---

9. Oswald Ducrot, *op.cit.*, 1980, p. 5.

À la lumière des études de Ducrot, il est possible d'envisager un échange de paroles comme étant une rencontre entre deux ensembles de présupposés, constitués d'éléments qui semblent empruntés à d'autres discours préexistants<sup>10</sup>. Partant de ce fait, la formulation des présupposés appartiendrait à deux énonciateurs : le locuteur de l'énoncé, qui est responsable du posé, et l'énonciateur du présupposé qui est « une voix collective dans laquelle [le locuteur] dissout la sienne propre ; c'est une instance anonyme, plurielle, voire universelle : la *doxa*, la *rumeur*, le *fantôme*...<sup>11</sup> ». C'est donc à une instance collective qu'appartient la charge de l'énonciation des contenus présupposés. La composition idéologique des présupposés et leur incidence sur les rapports sociaux lorsqu'ils sont inscrits dans un dialogue sont donc des aspects fondamentaux pour saisir la dimension épistémique de la parole partagée.

### 3.2.1 La valeur implicite de la présupposition

La notion de présupposition, telle que définie par Ducrot, désigne le contenu informatif que le locuteur communique volontairement de façon implicite dans l'énoncé. Inscrit dans la langue et lié à l'intention du locuteur, l'acte de présupposer impose un certain mode à l'échange et doit être considéré comme « une évidence, comme un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours<sup>12</sup> ». Élément devant être partagé et accepté par tous les participants, le présupposé devient du coup responsable de la continuité (ou de la fin abrupte) de l'échange. Nous adopterons également la définition des contenus présupposés que propose Catherine Kerbrat-Orecchioni :

*Nous considérerons comme présupposées toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e. sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre), sont cependant automatiquement entraînés par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif.*  
(1998 : 25)

10. C'est l'idée que Ducrot propose dans un réexamen de la notion de présupposition dans l'ouvrage *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

11. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 23.

12. Oswald Ducrot, *op.cit.*, 1984, p. 20.

Le contenu présupposé est indépendant du contexte, antérieur à l'acte d'énonciation et relève de l'intention du locuteur. Le présupposé est le fondement de l'objet discursif puisqu'il est incontestable et que sa *responsabilité* est partagée par le locuteur et l'auditeur. En le prononçant, le locuteur tient pour acquis que ce qu'il communique par le contenu présupposé ne sera ni remis en doute, ni contesté, ni refusé par son interlocuteur. Présupposer, c'est vouloir mettre certains éléments de son discours hors d'atteinte et les considérer comme étant partagés par l'autre :

Pour décrire ce statut particulier du présupposé, on pourrait dire qu'il est présenté comme une évidence, comme un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours. En introduisant une idée sous forme de présupposé, je fais comme si mon interlocuteur et moi-même nous ne pouvions faire autrement que de l'accepter. Si le posé est ce que j'affirme en tant que locuteur, si le sous-entendu est ce que je laisse conclure à mon auditeur, le présupposé est ce que je présente comme commun aux deux personnages du dialogue, comme l'objet d'une complicité fondamentale qui lie entre eux les participants à l'acte de communication. Par référence au système des pronoms, on pourrait dire que le présupposé est présenté comme appartenant au "nous", alors que le posé est revendiqué par le "je", et que le sous-entendu est laissé au "tu".<sup>13</sup>

En utilisant la présupposition, le locuteur mise sur des contenus implicites qui lui permettent de structurer sa pensée de façon singulière. La présupposition nous intéresse tout particulièrement pour les deux raisons suivantes : a) il s'agit d'une composante dialogale qui permet la construction des objets discursifs et structure les liens entre ces derniers et la réalité dont ils veulent parler, b) dans un échange de paroles, les enjeux épistémiques liés à la présupposition sont importants puisque le locuteur tente toujours de partager la responsabilité de son énonciation avec son interlocuteur, et ce « en déguisant ce qu'il dit sous l'apparence d'une croyance commune » (36).

Ducrot donne à sa réflexion sur l'usage de l'implicite une orientation qui embrasse de nombreuses théories présentées dans les chapitres précédents : « [l]e problème général de l'implicite [...] est de savoir comment on peut dire quelque chose sans accepter pour autant la responsabilité de l'avoir dit, ce qui revient à bénéficier à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence » (1980 : 12). Pour répondre à cette

---

13. Oswald Ducrot, « Présupposés et sous-entendus », *Langue française*, vol. 4, n° 1, 1969, p. 35-36.

question fondamentale, il propose une explication qui met de l'avant la relation entre le sens littéral et le sens implicite :

Le locuteur réduit sa responsabilité à la signification littérale, qui [...] peut toujours se présenter comme indépendante. Quant à la signification implicite, elle peut, avec une certaine apparence, être mise à la charge de l'auditeur : celui-ci est réputé la constituer, par une sorte de raisonnement, à partir de l'interprétation littérale, interprétation dont il tirerait ensuite, à ses risques et périls, les conséquences possibles. (12)

À l'opposé d'une conception qui envisage la langue comme un code ou un instrument de communication, tel que le soutenait Saussure, Ducrot reconnaît que « [l]a langue n'est plus alors seulement le lieu où les individus se rencontrent, mais elle impose à cette rencontre des formes bien déterminées. Elle n'est plus seulement une condition de la vie sociale, mais devient un mode de vie sociale » (4). En se détachant d'une visée codique où tous les contenus semblent pouvoir s'exprimer de façon explicite, il est possible de voir le rôle, la nécessité et les incidences de l'implicite dans le langage puisque nombreuses sont les situations où les présupposés sont volontairement mis de l'avant : « on a bien fréquemment besoin, à la fois de dire certaines choses, et de pouvoir faire comme si on ne les avait pas dites, de les dire, mais de façon telle qu'on puisse refuser la responsabilité de leur énonciation » (5). Utiliser les présupposés dans ses relations sociales permet de poser le cadre énonciatif, mais aussi d'éviter de parler de sujets frappés de la loi du silence ou de restreindre un certain nombre de thèmes dont on veut, ou pas, parler dans la conversation.

### **3.2.2 La présupposition comme condition de possibilité du discours**

La présupposition est une condition de possibilité du discours : les contenus présupposés doivent être acceptés et partagés par tous les participants et reconnus comme étant valides dans l'échange. En assurant une certaine unité dans le dialogue, ce que Ducrot nomme *condition de cohérence*, les présupposés évitent un enchaînement d'énoncés indépendants. Par le choix d'un énoncé contenant tel ou tel présupposé, le locuteur définit les énoncés auxquels le destinataire peut (ou non) répliquer :

Présupposer un certain contenu, c'est placer l'acceptation de ce contenu comme la condition du dialogue ultérieur. On voit alors pourquoi le choix des présupposés nous apparaît comme un acte de parole particulier (que nous appelons acte de présupposer), acte à valeur juridique, et donc illocutoire, au sens que nous avons donné à ce terme : en l'accomplissant, on transforme du même coup les possibilités de parole de l'interlocuteur. Et il ne s'agit pas là d'une transformation de type causal, liée au fait que toute énonciation influe sur les croyances, désirs, intérêts de l'auditeur. Il s'agit au contraire d'une transformation institutionnelle, juridique : ce qui est modifié, chez l'auditeur, c'est son droit de parler – dans la mesure au moins où il veut que sa parole s'inscrive à l'intérieur du dialogue précédent. [...] Lorsqu'on introduit des présupposés dans un énoncé, on fixe, pour ainsi dire, le prix à payer pour que la conversation puisse continuer. (91)

Le recours à la présupposition balise donc les possibilités énonciatives de l'interlocuteur. À cet effet, Ducrot souligne que la définition de l'acte de présupposer doit être mise en relation avec deux phénomènes généraux liés au discours, soit la *condition de progrès* et la *condition de cohérence* :

- a) Une condition de progrès. Il est interdit de se répéter : chaque énoncé est censé apporter une information nouvelle, sinon il y a rabâchage.
- b) Une condition de cohérence. Nous n'entendons pas seulement par là l'absence de contradiction logique, mais l'obligation, pour tous les énoncés, de se situer dans un cadre intellectuel relativement constant, faute duquel le discours se dissout en coq à l'âne. Il faut donc que certains contenus réapparaissent régulièrement au cours du discours, il faut, en d'autres termes, que le discours manifeste une sorte de redondance. (87)

Nous aurons compris que le défi du locuteur, par l'utilisation des présupposés, est de satisfaire et concilier ces deux exigences : être suffisamment redondant et, en même temps, éviter le rabâchage. Pour ce faire, Ducrot propose la règle suivante :

il est considéré comme normal de répéter un élément sémantique déjà présent dans le discours antérieur – pourvu qu'il soit repris sous forme de présupposé (il peut d'ailleurs être présupposé dès le début). Il semble ainsi que la satisfaction simultanée des deux exigences signalées tout à l'heure soit directement liée à la distinction du posé et du présupposé. La redondance est assurée par la répétition des éléments présupposés. Quant au progrès, c'est au niveau du posé qu'il doit se faire, par la présentation, à chaque énoncé, d'éléments posés inédits. (88-89)

Par les présupposés, le locuteur peut agir sur les enjeux de la conversation : les contenus présupposés engagent le locuteur par des propos qu'il place volontairement hors d'atteinte et posent les conditions pour la suite de l'échange. Dans une perspective d'étude épistémique du dialogue, il est important d'insister sur le fait que les contenus présupposés au niveau de l'énoncé sont engageants autant pour le locuteur que le destinataire et participent à l'organisation des objets discursifs. Le recours aux contenus présupposés possède ainsi un statut particulier dans ce que Kerbrat-Orecchioni nomme la *dynamique discursive* :

[les présupposés servent] à constituer pour le discours une sorte de sous-bassement sur lequel viennent s'échafauder les posés ; à assurer, grâce au "recouvrement présuppositionnel", sa cohérence et sa redondance internes, les posés se chargeant de sa "progression" ; et à un niveau interactionnel plus large, à constituer une sorte de "ciment social", une zone de "consensus" entre les interactants. (1998 : 30)

Dans le film *Les Invasions barbares*, Denys Arcand raconte l'histoire de Rémy, un professeur d'université dans la soixantaine, qui est en phase terminale d'un cancer. Rémy est un homme qui aime les femmes : il a eu tellement de maîtresses qu'il en a même oublié quelques-unes. Louise, qui a longtemps été mariée à Rémy, l'a quitté il y a une dizaine d'années, dépassée par ses nombreuses infidélités. Malgré leur séparation, Louise est présente auprès de son ancien mari pour l'accompagner dans sa maladie. L'extrait que nous citons ci-après est tiré d'une scène où Louise visite Rémy à l'hôpital. Une religieuse, qui s'implique auprès des malades, vient s'informer de l'état de Rémy :

LA RELIGIEUSE : Comment ça va, Monsieur Desmarais, aujourd'hui ?

RÉMY : Je le sais pas comment il va Monsieur Desmarais, parce que je suis pas Monsieur Desmarais.

LA RELIGIEUSE : Excusez-moi, je suis désolée. Ils ont tellement d'ennuis avec les ordinateurs. Je suis Constance Lazure.

*La religieuse tend la main à Louise. Les deux femmes, souriantes, se serrent la main. Rémy fait les présentations :*

RÉMY : Ma femme Louise.

LA RELIGIEUSE : C'est pas trop dur d'avoir son mari à l'hôpital ?

LOUISE : (*souriante et enthousiaste*) Ça fait quinze ans que je l'ai mis dehors de la maison. Alors, qu'il soit ici ou dans son appartement en train de sauter des étudiantes, ça change pas grand-chose à ma vie.

RÉMY : Tu vas pas recommencer ça, là, Louise ? Tu sais très bien que ça fait des années que je n'ai pas sauté, comme tu dis, une étudiante.

LOUISE : Ah, oui ? Raphaëlle Metellus, c'était pas une étudiante, peut-être ?

RÉMY : Raphaëlle Metellus a jamais été dans ma classe, Louise. Elle était avec Dominique et avec Pierre.

LOUISE : Toi, c'était les cours privés, j'imagine : « mettez-vous à genoux, mademoiselle, et ouvrez bien grand. Surtout, que je sente pas vos dents ».

LA RELIGIEUSE : Bon, bien, moi je pense que je vais continuer mes visites. Euh... Je vous souhaite une bonne journée.

RÉMY : C'est ça, bonne journée, ma sœur.

Cet échange est entièrement mené par l'emploi et l'interprétation de présuppositions. La question que la religieuse adresse à Louise est tout à fait pertinente puisqu'elle s'est fiée au contenu présupposé par la réplique de Rémy. En présentant la dame qui est debout à côté de son lit comme étant « ma femme Louise », Rémy met de l'avant le fait qu'il s'agit de sa femme. Il aurait pu dire *une amie* ou *mon ex-femme*, mais il a bel et bien dit « ma femme » même si, dans la réalité, le couple est séparé depuis de nombreuses années. Ainsi, la religieuse, empathique face à la situation, s'informe en prenant pour acquis qu'ils sont en couple et demande : « C'est pas trop dur d'avoir son mari à l'hôpital ? ». Ce qui est intéressant ici, c'est l'enchaînement des répliques qui découlent du présupposé *Rémy et Louise sont mariés*. La réponse de Louise ne conteste pas le présupposé – elle ne nie pas être la femme de Rémy – mais apporte certaines précisions sur ce que le couple entend par le fait d'être mari et femme. De plus, en rectifiant ce qui a pourtant été présenté par Rémy comme une évidence avec une attitude positive, dépourvue de chagrin ou de mépris, Louise marque doublement l'univers de discours dans lequel elle inscrit ses prises de paroles. Pour elle, leur situation conjugale particulière n'a rien d'un sujet tabou, mais encore faut-il que Rémy, puisque c'est lui qui a amené le sujet, soit prêt à affronter la vérité, lui qui a menti durant tellement d'années. Maintenant, Louise accepte en quelque sorte les infidélités de son mari, mais elle exige qu'il soit dorénavant franc. En implicitant ces savoirs partagés,

Louise oriente par le fait même les possibilités du discours de Rémy : puisque ces informations sont partagées par les deux interlocuteurs, il devient impossible pour Rémy d'éviter de répondre à la question. Par ailleurs, la réponse de Rémy au présupposé de Louise – *Rémy couche avec ses étudiantes* – montre encore une fois comment ces contenus implicites peuvent influencer la teneur d'un échange. Ce que Rémy répond à Louise n'est pas une négation sur le statut de sa maîtresse (il ne nie donc pas le présupposé) mais bien une réfutation sur le cadre de leur relation : en prétextant qu'elle n'était pas dans sa classe, Rémy invoque son droit de coucher avec elle puisqu'elle n'était pas *son* étudiante. Mais Louise poursuit, en rappelant que, si elle n'était pas une étudiante de sa classe, elle l'était tout de même dans un autre cadre, dans ce qu'elle nomme des « cours privés ». Au-delà des énoncés, c'est donc tout un système idéologique qui se laisse entendre, par les répliques des interlocuteurs, mais également par la façon d'interpréter ce que l'autre dit.

Ce court échange montre par ailleurs que l'acte de présupposer est lié aux phénomènes discursifs que sont la condition de progrès et la condition de cohérence. La remarque de Louise sur les habitudes de Rémy avec ses étudiantes semble ne pas répondre à la condition de progrès : si l'information apportée par l'énoncé est nouvelle dans cet échange, l'intervention de Rémy nous montre qu'elle est sans doute redondante par rapport à certains discours antérieurs. En protestant « Tu vas pas recommencer ça, là, Louise ? », Rémy lui fait remarquer que son intervention n'est pas pertinente. Mais comme Louise utilise la forme présuppositionnelle pour construire son énoncé, cela ne met pas son intervention hors jeu et force même Rémy à la suivre dans cette orientation discursive. De plus, en apportant un élément nouveau en nommant l'étudiante Raphaëlle Metellus, Louise participe à satisfaire la condition de progrès. Rémy participe aussi à faire progresser l'échange, en apportant des précisions nouvelles sur le contexte de sa relation avec son étudiante, et ce même si ses arguments sont invalidés par Louise. Néanmoins, la situation dialogale laisse croire que ce n'est pas la première fois que Louise et Rémy échangent sur les infidélités de ce dernier. Les comportements des interlocuteurs lors de cet échange montrent que les discours sont toujours à mettre en relation avec des savoirs partagés qui se situent au-delà de la situation dialogale.

Cela nous fait voir de quelle façon « [l]e discours est une pratique qui *exploite* les savoirs préalables en même temps qu'elle en *constitue* sans cesse de nouveaux » (1998 : 165).

Par ailleurs, les présupposés ont, d'une certaine façon, une valeur stratégique pour le locuteur : prononcer un présupposé, c'est dissimuler certains contenus que l'on refuse de mettre en question. Un des faits intéressants qui découlent de cette espèce de zone hermétique se traduit par la fonction polémique des contenus présupposés. En observant la répartition d'un côté des éléments sémantiques posés (dont le locuteur assume la responsabilité) et de l'autre des éléments sémantiques présupposés (dont le locuteur fait partager la responsabilité à son interlocuteur), Ducrot arrive à la conclusion que cette répartition peut avoir une fonction polémique. De ce fait, la présupposition ne répond à aucune nécessité logique, ce qui laisse croire à

la possibilité qu'elle donne d'emprisonner l'auditeur dans un univers intellectuel qu'il n'a pas choisi, mais qu'on présente comme coextensif au dialogue lui-même, et qui ne peut plus être nié, ni mis en question, sans que soit refusé en bloc ce dialogue. Si, maintenant, le présupposé, à la différence du sous-entendu, n'est pas un fait de rhétorique, lié à l'énonciation, mais s'il est inscrit dans la langue même, il faut conclure que la langue indépendamment des utilisations que l'on peut faire d'elle, se présente fondamentalement comme le lieu du débat et de la confrontation des subjectivités. (1969 : 43)

Pour Ducrot, remettre en question les présupposés de son interlocuteur est un fait marqué d'agressivité. Refuser les présupposés c'est « rejeter le dialogue offert par l'interlocuteur au moment où il parlait » (1980 : 92). En d'autres mots, en refusant un énoncé, on admet que la conversation ne peut continuer dans les mêmes conditions :

le dialogue qui, matériellement, continue après la contestation des présupposés, n'est plus le même dialogue que le locuteur avait envisagé et offert. [...] l'auditeur a le droit de nier les présupposés. Car cette négation entraîne l'arrêt du dialogue ébauché, et, par suite, une transformation d'ensemble des relations de discours entre les interlocuteurs. (92)

Les conséquences de nature polémique surviennent justement parce que le fait est admis que le présupposé est incontestable :

toute affirmation, une fois qu'elle a été posée par le locuteur, a tendance à prendre, si le destinataire n'a pas émis d'objection, le statut de ce qui est admis, établi, de ce à quoi on peut se référer et sur quoi on ne saurait revenir. Le présupposé a donc finalement le même statut que prend, après coup, tout posé qui n'a pas été discuté par l'interlocuteur (avec cette différence que, dans le cas du pp., le destinataire n'a pas eu à se prononcer, et qu'on fait, pour ainsi dire, l'impasse sur son accord). (97)

Contester un présupposé c'est ouvrir la voie à un affront : en plus du contenu de l'énoncé, c'est le comportement discursif de l'interlocuteur qui est remis en cause. Attaquer les présupposés, c'est attaquer celui qui les prononce. Toute réplique qui tend à contester les présupposés est susceptible de modifier la relation entre les interlocuteurs, voire même à la transformer en querelle. Pour éviter une telle déroute, il est convenu que les participants à l'échange ne s'attaquent pas aux contenus présupposés puisque « [a]ttaquer les présupposés de l'adversaire, c'est, bien plus encore que lorsqu'on nie ce qu'il pose, attaquer l'adversaire lui-même » (92). Par souci de ne pas faire dérapier la conversation, le destinataire a toutefois des moyens<sup>14</sup> pour éviter la confrontation :

Si, en effet, le refus des présupposés apparaît nécessairement comme polémique et agressif, il y a beaucoup de situations où le destinataire l'évitera (soit qu'il soit en situation d'infériorité hiérarchique, soit qu'il tienne à ne pas trop "faire monter le ton" de la conversation). Ce dont le locuteur peut profiter pour faire passer dans le discours certaines propositions qui, affirmées directement, seraient plus faciles à mettre en cause. (95-96)

La présupposition est donc à prendre comme un élément qui assure le cadre ultérieur du discours : « présupposer, ce n'est pas dire que l'auditeur sait, ou que l'on pense qu'il sait ou devrait savoir, mais placer le dialogue dans l'hypothèse où il saurait déjà, tenir le rôle de quelqu'un dont l'auditeur sait que... » (67).

---

14. Ces moyens d'évitement peuvent par exemple prendre la forme d'une réplique qui commencerait par un « pourtant » ou un « cependant » qui agissent comme élément modérateur.

Retournons au film *La grande séduction* pour comprendre la valeur stratégique que peut avoir l'emploi de la présupposition pour un locuteur. Confronté au refus de sa demande de prêt, Henri téléphone à sa supérieure. Désespéré, il tente son ultime chance pour obtenir ce qu'il a promis à ses amis :

LA SUPÉRIEURE : Je comprends pas le but de ton appel. T'as parlé à ...

HENRI : Oui, Oui... Euh...

LA SUPÉRIEURE : Henri.

HENRI : C'est qu'il m'a refusé un prêt qui est vraiment du solide, euh...

LA SUPÉRIEURE : Henri, j'ai ton dossier sous les yeux, là. T'es à Sainte-Marie-La-Mauderne ! J'y crois pas, t'as aucune garantie.

HENRI : Écoutez, euh... Ça fait 18 ans que je suis au service, euh...

LA SUPÉRIEURE : Henri, t'es à Sainte-Marie. Ta job, c'est de changer des chèques de B.S. C'est pas compliqué pis on te demande rien de plus. Dans le fond...

HENRI : Je voudrais juste, euh...

LA SUPÉRIEURE : Je ne veux pas renier tes 18 ans de loyaux services, t'as commencé avec mon père, mais on pourrait te remplacer par...

HENRI : Non ! (*à voix basse*) Dites-le pas, dites-le pas, dites-le pas, dites-le pas.

LA SUPÉRIEURE : Par un guichet automatique.

*La supérieure coupe la ligne téléphonique. Henri se parle à lui-même :*

HENRI : Elle l'a dit.

À première vue, les présupposés qui se laissent entendre dans cet échange devraient être partagés par les deux interlocuteurs : Henri et sa supérieure connaissent tous les deux la fragilité du poste d'Henri et la situation économique de Sainte-Marie-La-Mauderne. Vulnérable, Henri se trouve piégé par son interlocutrice, et ce pour deux raisons. Premièrement, comme il s'entête à nier la réalité, il s'obstine à montrer qu'il ne partage pas les présupposés de sa supérieure. Malgré cela, elle l'emprisonne dans son univers de discours en installant dans le dialogue des éléments qui posent un cadre incontestable : la précarité d'emploi d'Henri, le manque de sérieux de la demande, la situation économique du village, la situation géographique de la Caisse gérée par Henri. Deuxièmement, Henri est trop faible pour rejeter le dialogue avec sa supérieure et tout ce qu'il arrive à faire c'est mettre de l'avant son ancienneté et sa loyauté envers

l'entreprise pour faire valoir la valeur de sa demande. Ainsi, Henri se retrouve pris dans le cadre imposé par sa supérieure.

Pourtant, dans l'un des extraits cités précédemment, Henri a contesté les mêmes présupposés qui, cette fois, étaient exprimés par ses amis Germain et Yvon. Sans nécessairement être parvenu à faire admettre la nécessité de son travail à la Caisse, Henri s'était opposé plus vivement face à ses amis. Maintenant confronté à sa supérieure, qu'il connaît de toute évidence depuis longtemps, Henri est déstabilisé face à cet usage stratégique du pouvoir de l'acte de présupposer. Pris dans sa position de subalterne, Henri évite d'adopter des comportements agressifs qui, vu la situation, ne l'aideraient pas dans sa quête. On voit donc que les présupposés, même s'ils sont partiellement contestés, ont le pouvoir d'orienter les échanges de paroles et d'influer sur les relations sociales.

La notion de présupposé de Ducrot montre qu'il y a, à l'intérieur même des répliques, des manifestations silencieuses de savoirs qui, habituellement, sont partagés par les interlocuteurs. Il est intéressant de voir comment cet usage de l'implicite dialogal s'installe dans les échanges de paroles et pose, parfois de façon sournoise, le cadre discursif. La valeur épistémique de la présupposition nous semble donc un incontournable dans l'élaboration de notre modèle sémiotique.

### **3.3 Multiples voix, multiples points de vue : le plurilinguisme selon Bakhtine**

Nous exposerons ici l'hypothèse selon laquelle le dialogue filmique met en scène plusieurs voix, plusieurs points de vue sur un même objet discursif. Plus que de simples manières de parler, ces nombreux discours aux diverses formes traduisent l'univers idéologique des individus et ultimement celui de l'œuvre. Nous étudierons ici les enjeux spécifiques du dialogue lorsqu'il devient la rencontre de discours hétérogènes sur un même objet. Cet aspect de la parole partagée est éclairant pour comprendre les enjeux idéologiques, sociaux et moraux spécifiques aux échanges entre interlocuteurs. Dans cette visée, nous ajouterons à notre modèle sémiotique la notion de plurilinguisme développée par le philosophe du langage Mikhaïl Bakhtine.

### 3.3.1 Plurilinguisme et diversité sociale des langages

C'est dans l'ouvrage *Esthétique et théorie du roman* (1978) que Bakhtine fait état de ses recherches sur « la vie et le comportement du discours dans un monde de plurivocalité et de plurilinguisme » (1978 : 98), un aspect qu'il juge comme étant négligé par la stylistique du roman. Le théoricien russe considère le roman comme un tout, comme un système de langues où réside un assemblage de styles qui se définit en tant que phénomène pluristylistique, plurilingual et plurivocal. C'est à l'explicitation de ces notions et à leur transposition dans le domaine cinématographique que nous nous attarderons.

Par *plurilinguisme*, Bakhtine nomme la coexistence (sociale ou romanesque) de plusieurs langages. Ces multiples langages se profilent à l'intérieur d'une sphère plus grande qui en détermine les styles et se définissent par leur rencontre avec d'autres langages, avec des *discours étrangers*. Il s'agit notamment d'expressions régionales, de jargons professionnels, de langages propres à un certain groupe d'âge et de dialectes nationaux. Les éléments à la base de la formation des langages permettent aux sujets parlants de former leurs objets discursifs à partir d'un horizon socio-idéologique déterminé. Cette pluralité de voix n'est pas uniquement liée au langage, elle est accompagnée d'une pluralité de consciences et d'univers idéologiques. La pratique de ces différents langages est illustrée par Bakhtine avec l'exemple du paysan analphabète qui prie dans une langue, chante dans une autre et parle avec sa famille encore dans une autre. Ces discours, qui cohabitent dans un même roman ou un même film, apparaissent comme un assemblage de langages fluide, où tous agissent sur un plan commun. Les styles langagiers se définissent par la confrontation avec d'autres langages. Cette rencontre, qui fait ressortir la singularité des discours par les différences et les ressemblances, nous invite à voir dans le plurilinguisme une occasion d'émancipation des sujets parlants dans l'échange : « [c]'est alors *une nouvelle rencontre de l'énoncé et de la parole d'autrui*, qui exerce une influence neuve et spécifique sur son style » (104).

Acteur placé au centre de la rencontre, la parole du locuteur est orientée vers le monde de son interlocuteur puisqu'il

introduit dans son discours des éléments tout à fait nouveaux, car alors a lieu une action mutuelle des divers contextes, points de vue, perspectives, systèmes d'expression et d'accentuation, des différents "parlers" sociaux. Le locuteur cherche à orienter son discours avec son point de vue déterminant sur la perspective de celui qui comprend, et d'entrer en relations dialogiques avec certains de ses aspects. Il s'introduit dans la perspective étrangère de son interlocuteur, construit son énoncé sur un territoire étranger, sur le fond aperceptif de son interlocuteur. (105)

Ce sont vers ces langages sociaux ou socio-idéologiques, qui se définissent comme étant « objectaux, caractérisés, socialement localisés et bornés » (109), que se tourne notre intérêt puisque les divers langages du plurilinguisme se situent au cœur de l'échange entre les interlocuteurs. Ils ont un point commun important que Bakhtine définit ainsi :

tous les langages du plurilinguisme, de quelque façon qu'ils soient individualisés, sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectales sémantiques et axiologiques. Comme tels, tous peuvent être confrontés, servir de complément mutuel, entrer en relations dialogiques ; comme tels, ils se rencontrent et coexistent dans la conscience des hommes et, avant tout, dans la conscience créatrice de l'artiste-romancier ; comme tels, encore, ils vivent vraiment, luttent et évoluent dans le plurilinguisme social. [...] Tous peuvent être attirés par le romancier pour orchestrer ses thèmes et réfracter l'expression (indirecte) de ses intentions et jugements de valeur. (113)

Ces points de vue, ces visions du monde sont un des fondements de la rencontre des subjectivités dans le langage. Par les divers points de vue sociolinguistiques qu'il véhicule, le plurilinguisme est susceptible de devenir un lieu de confrontation. Du plurilinguisme dans le roman, Bakhtine dit qu'il est

toujours personnifié, incarné, dans les figures des êtres humains aux désaccords et aux contradictions individualisés. Mais là, ces contradictions des volontés et des intelligences personnelles sont immergées dans un plurilinguisme social et réinterprétées par lui. Les contradictions des individus ne sont ici que la crête des vagues d'un océan de plurilinguisme social, qui s'agite et les rend puissamment contradictoires, saturant leur conscience et leurs discours de son plurilinguisme fondamental. (146)

À l'instar de Bakhtine, nous considérons le dialogue au cinéma comme un lieu de rencontre (et parfois de conflit) entre plusieurs langages. Voyons par l'analyse d'un extrait filmique comment ces notions liées au plurilinguisme s'organisent au centre d'une rencontre dialoguée et font émerger des enjeux de nature épistémique. Réalisé par Sébastien Rose, le film *La vie avec mon père* raconte l'histoire de la famille Agira. Le père, François, revient à la maison après plusieurs mois d'absence. L'homme, dans la soixantaine, est un écrivain qui a publié un seul livre dans sa vie, qui a toutefois connu un réel succès. Il aime les voyages, le bon vin et les femmes. François revient parce qu'il est malade. Ses deux fils, Paul et Patrick, sont bien différents l'un de l'autre. Paul ressemble beaucoup à son père : il est écrivain, mène sa vie quelque peu en marge de la société et habite toujours la maison familiale. Patrick est directeur pour une multinationale de l'industrie pharmaceutique. Il est un homme d'affaires ambitieux et a un rapport à l'argent très conservateur. Les relations entre les deux frères n'ont rien de naturel et ils se retrouvent forcés de faire équipe pour gérer deux problèmes majeurs : la maison familiale et la maladie de leur père.

Dans le corridor de l'édifice où il travaille, Patrick discute de la mise en marché d'un nouveau produit avec deux employés. Le trio marche d'un bon pas dans cet endroit très moderne, bondé de gens proprement vêtus, téléphone cellulaire à l'oreille et parlant fort ; tous semblent profondément occupés à accomplir leurs tâches respectives. Le rythme de l'enchaînement des répliques qui suivent est rapide, reflétant dans son souffle l'ambiance surexcitée du milieu de travail où la scène se déploie :

EMPLOYÉ 1 : La majorité des adultes de 40 à 80 ans ont au moins une relation sexuelle par semaine.

EMPLOYÉ 2 : 85 % des hommes...

EMPLOYÉ 1 : Seulement 60 % des femmes...

EMPLOYÉ 2 : ... soutiennent que la sexualité occupe une place importante dans leur vie.

*Lorsqu'ils arrivent face à l'ascenseur, une surprise les attend : Paul en sort, sourire aux lèvres, l'air nonchalant. Il est habillé avec un jeans, un t-shirt et un vieux manteau de cuir. Il porte un sac à dos sur l'une de ses épaules. Il détonne par rapport à l'ambiance générale du bureau de son frère où tous portent le complet veston-cravate.*

PAUL : Yo !

PATRICK : (*lâchant un soupir d'exaspération*) T'aurais pu t'habiller autrement. Tu me fais honte, câlisse.

*Patrick entre dans l'ascenseur suivi par ses deux employés. Paul les suit en répliquant à son frère :*

PAUL : Tu capotes, j'ai pris ma douche. Je me suis même changé exprès.

EMPLOYÉ 2 : Malgré le lien entre la santé et la sexualité, le sondage démontre que les gens connaissent pas nécessairement leur véritable état de santé.

PATRICK : Des chiffres, je veux des chiffres.

EMPLOYÉ 1 : Seulement 50 % des répondants ont consulté un médecin au cours de la dernière année.

EMPLOYÉ 2 : 30 % peuvent même pas se rappeler la dernière fois qu'ils ont vu un médecin.

PATRICK : Ça corrobore nos statistiques sur l'Alzheimer. C'est bon.

PAUL : Où est-ce qu'on mange ?

PATRICK : Si t'étais pas habillé comme un pouilleux, on aurait pu aller dans un resto qui a du bon sens.

*Arrivé à l'étage désiré, l'ascenseur s'ouvre et les quatre hommes en sortent. La cadence est toujours aussi soutenue : ils marchent d'un pas rapide, deux par deux. Patrick poursuit :*

PATRICK : Des chiffres, je veux des chiffres.

EMPLOYÉ 1 : À peine 20 % des hommes parlent ouvertement de leurs problèmes.

EMPLOYÉ 2 : 30 % confondent impuissance et dépression.

*Paul tente de placer un mot, il s'approche de son frère et lui chuchote :*

PAUL : Revenu Québec, 22 500.

PATRICK : On va aller chez Mc Do.

PAUL : Ah non, pas au Mc Do.

*L'employé 2 rattrape Patrick et renvoie Paul à l'arrière.*

EMPLOYÉ 2 : On touche au fondement de l'identité masculine.

PATRICK : *You bet.*

*Paul tente de regagner sa place à l'avant, aux côtés de son frère.*

PAUL : Je mange des pâtes pis du riz à longueur de semaine, je veux que tu me payes une bonne bouffe.

PATRICK : Bon, O.K. On a six mois pour pondre une campagne de promotion. Je veux quelque chose d'hyperagressif, quelque chose de très masculin. Je veux que le problème de l'impotence soit sur toutes les lèvres. (à Paul) T'as l'air d'un vi-dangeur, ostie.

PAUL : Essaie pas maudit *cheap*, c'est une autre de tes tactiques pour pas dépenser ça.

PATRICK : Je suis stimulé les gars. Vous pouvez pas savoir à quel point je suis stimulé. C'est pour ça que je suis allé en pharmacologie, je voulais faire le bien. (à Paul) Où c'est que tu veux aller de même, câlisse ?

PAUL : Je le sais-tu moi... Le genre de restaurant où t'amènes tes médecins.

PATRICK : Faut faire rêver les gens, vendre l'idée d'une certaine renaissance, d'une certaine régénération. Quelque chose de moderne, à la fine pointe...

EMPLOYÉ 2 : Un site web !

PATRICK : Bonne idée ! Les vieux passent leur temps sur le web à essayer de bander. *Brainstorm* !

EMPLOYÉ 1 : *Like-a-rock.com*

EMPLOYÉ 2 : *Unlimited-supply.com*

*Amusé par les suggestions de noms pour le site web lancées par les employés de Patrick, Paul s'exclame :*

PAUL : *I-want-to-come-come-com dot com.*

*Patrick et ses deux employés se retournent en direction de Paul, resté immobile un peu plus loin derrière eux. Les deux employés attendent la réaction de Patrick qui, par un geste désinvolte de la main, signifie son désintérêt face à la proposition de Paul.*

Dans ce dialogue, on ne peut manquer d'être frappé par la manière dont s'organise le mélange des discours. Patrick mène à la fois un échange sérieux avec ses employés et un autre aux accents polémiques avec son frère. Les répliques de Patrick incarnent la notion de plurilinguisme mise au point par Bakhtine : les objets discursifs qu'il forme à titre de patron et les autres à titre de frère de Paul se structurent à partir d'horizons socio-idéologiques déterminés sur des bases complètement différentes. Patrick accueille son frère avec un reproche – « T'aurais pu t'habiller autrement » – auquel Paul répond « Tu capotes, j'ai pris ma douche. Je me suis même changé exprès » : ce court échange marque leur différence et le style langagier, propre à chacun,

se définit l'un par rapport à l'autre par la confrontation de leurs points de vue sur le monde. Patrick, en lui disant du même souffle et sans détour « Tu me fais honte, câ-lisse », exprime à Paul, et sans se soucier de la présence de ses employés, qu'il tien-dra sur lui le même discours en public qu'il tient en privé. Alternant les reproches et les commentaires méprisants adressés à son frère, et les questions sérieuses exprimées à ses employés, les comportements dialogaux de Patrick montrent que les langages peuvent être multiples, et ce dans un même échange. Ainsi, la multiplicité des points de vue et la variété des langages auxquels se juxtaposent des consciences et des idéolo-gies diverses définissent les relations sociales entre les interlocuteurs. La réalité est unique, mais par le langage pluriel, les points de vue deviennent multiples.

Paul tente d'adhérer à l'univers discursif de son frère en apportant à la conversa-tion un élément susceptible de l'intéresser, soit la mention des vingt-deux mille cinq cents dollars que leur réclame Revenu Québec. À cela, Patrick ne porte aucune atten-tion et répond plutôt « On va aller chez Mc Do », réplique qui marque sa fidélité à la li-gne de pensée tenue jusqu'ici dans les échanges avec son frère. À la fin de l'extrait, Paul tente de s'insérer dans la logique discursive du trio qui l'entoure en proposant un nom pour le site Internet, participant ainsi à l'élan qui enflamme Patrick et ses em-ployés. Son idée est toutefois rejetée sans tarder par Patrick et il est possible de pré-sumer qu'il ne l'a même pas considérée pour la seule raison que l'idée vient de son frère. Pour Patrick, et cela se remarque d'un bout à l'autre du long métrage, la parole de son frère n'a aucune crédibilité dans le champ de la finance et des affaires. Les dis-cours qui cohabitent dans ce dialogue explicitent deux phénomènes forts intéressants. D'une part, les répliques échangées montrent qu'il existe, pour chaque locuteur, plu-sieurs langages disponibles. D'autre part, on voit de quelle façon des langages distincts peuvent construire différemment, dans un même échange, des points de vue sur un même objet. Ainsi, la rencontre, sans mener vers l'incommunicabilité, devient un lieu où les enjeux de nature épistémique structurent la relation interpersonnelle.

### 3.3.2 Stylistique : stratification, diversité et intention

Le langage, tel que nous le concevons dans sa dimension épistémique, existe uniquement dans la sphère des intentions<sup>15</sup> plurivoques qui le stratifient. Cette corrélation entre les notions de stratification, de diversité et d'intention est primordiale pour comprendre comment le dialogue filmique devient le lieu de rencontre des idéologies propres à certains groupes sociaux et qui confèrent, malgré leur diversité, une unité stylistique caractéristique à une œuvre spécifique :

Dans la langue il ne reste aucun mot, aucune forme neutres, n'appartenant à personne : toute la langue s'avère être éparpillée, transpercée d'intentions, accentuée. Pour la conscience qui vit dans la langue, celle-ci n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion hétérologique concrète sur le monde. Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge, le jour et l'heure. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense ; tous les mots et toutes les formes sont habités par des intentions. Dans le mot, les harmoniques contextuelles (du genre, du courant, de l'individu) sont inévitables.<sup>16</sup>

Orienté vers un horizon social, le langage ainsi considéré est « stratifié et plurilingual par son aspect concret, objectalement sémantique et expressif » (1978 : 110). Cette stratification est évidemment portée par la parole qui en devient un facteur important. La stratification des langages est déterminée selon trois dimensions : de genre, de profession et sociale. La stratification se fait donc par une force sociale déterminée, par exemple sur la base d'une profession, d'un genre, d'une école de pensée ou d'un groupe social. Les intentions se réalisent par une saturation du langage qui permet d'exprimer des « visions du monde socialement signifiantes » (111) que l'on peut qualifier de déterminées et, puisque saturées, de restrictives. Ce côté intentionnel du langage, qui devient un mode d'expression de la stratification du langage que Bakhtine

---

15. Pour Bakhtine, le côté intentionnel du langage renvoie à « la signification objectale et l'expressivité de [la] stratification du langage commun » (1978, p. 111). Le terme *intention* prend donc ici un sens différent de celui que lui donnait Searle pour qualifier la propriété des états mentaux qui renvoient à des objets.

16. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 89.

qualifie de *commun*, est balisé par des limitations sémantiques et expressives susceptibles d'exclure certains individus qui ne partageraient pas les perspectives intentionnelles nécessaires pour entrer en relation. Chaque groupe de travail, chaque couche sociale, chaque métier possèdent son *parler* qui est défini par certains facteurs de stratification. Résultant des forces stratificatrices, le langage devient un outil pour construire la réalité dont il parle. Cette stratification explique notamment pourquoi certains conflits d'ordre idéologique peuvent survenir dans un échange de paroles entre, par exemple, deux interlocuteurs de générations différentes. S'il n'y a pas d'effort, de part et d'autre, pour comprendre, non seulement le langage de l'autre, mais la conscience socio-idéologique sous-jacente, il y a fort à parier que l'échange prendra une tournure polémique. Puisqu'il a cette faculté d'évoquer une idéologie, une intention et une vision du monde, le langage doit être pris en tant que « concrétion socio-idéologique vivante, et opinion multilingue » (114), à l'issue d'un processus que Bakhtine formule de la façon suivante :

Le mot du langage est un mot semi-étranger. Il ne le sera plus quand le locuteur y logera son intention, son accent, en prendra possession, l'initiera à son aspiration sémantique et expressive. Jusqu'au moment où il est approprié, le discours n'est pas dans un langage neutre et impersonnel (car le locuteur ne le prend pas dans un dictionnaire !) ; il est sur des lèvres étrangères, dans des contextes étrangers, au service d'intentions étrangères, et c'est là qu'il faut le prendre et le faire "sien". (114-115)

La parole échangée au cinéma est pour nous une parole sociale où les discours entrent en relation les uns avec les autres. Bakhtine nous dit que la parole est orientée vers l'autre, vers ce qu'il nomme une réponse compréhensive :

Toute parole, quelle qu'elle soit, est orientée vers une réponse compréhensive, mais cette orientation ne se singularise pas par un acte autonome, et ne ressort pas de la composition. La compréhension réciproque est une force capitale qui participe à la formation du discours : elle est *active*, perçue par le discours comme une résistance ou un soutien, comme un enrichissement. (103)

Cette attente de réponse dicte en quelque sorte la poursuite de l'échange et le mouvement de compréhension active laisse présager un certain mode de fonctionnement du dialogue. Nous invitent à voir le langage comme un phénomène « *idéologiquement saturé*, comme une conception du monde, voire comme une opinion concrète, comme ce qui garantit un *maximum* de compréhension mutuelle dans toutes les sphères de la vie idéologique » (95), Bakhtine nous dit ceci de ce mouvement réciproque au cœur de tous les dialogues :

La compréhension active, en faisant ainsi participer ce qu'on doit comprendre aux nouvelles perspectives de celui qui comprend, établit une suite de relations réciproques compliquées, de consonances et de dissonances avec ce qui est compris, l'enrichit d'éléments neufs. C'est sur cette compréhension-là que compte le locuteur. Voilà pourquoi son orientation sur son interlocuteur est une orientation sur la perspective particulière, sur le monde de celui-ci, elle introduit dans son discours des éléments tout à fait nouveaux, car alors a lieu une action mutuelle des divers contextes, points de vue, perspectives, systèmes d'expression et d'accentuation, des différents "parlers" sociaux. Le locuteur cherche à orienter son discours avec son point de vue déterminant sur la perspective de celui qui comprend, et d'entrer en relations dialogiques avec certains de ses aspects. Il s'introduit dans la perspective étrangère de son interlocuteur, construit son énoncé sur un territoire étranger, sur le fond aperceptif de son interlocuteur. (104-105)

Par l'analyse d'un dialogue du film *Les Invasions barbares*, nous tenterons de voir comment la stratification du langage et son plurilinguisme social nous donnent des indices pour déceler les subjectivités qui se rencontrent dans les échanges au cinéma. Le fils de Rémy et Louise, Sébastien, habite en Angleterre, avec sa femme Gaëlle. Il a une brillante carrière dans le monde de la finance et il mène une vie confortable. À la demande de sa mère, Sébastien revient à Montréal pour s'occuper de Rémy. Constatant le piètre état du système de santé au Québec, Sébastien contacte un ami médecin qui pratique aux États-Unis et lui demande de faire des démarches afin de traiter Rémy là-bas. Accompagné par Louise et Gaëlle, Sébastien tente de convaincre son père d'aller se faire soigner à Baltimore :

SÉBASTIEN : C'est quand même pas à l'autre bout du monde Baltimore : sept heures de route, une heure d'avion. T'es à côté.

RÉMY : Je ne vais pas m'exiler aux États-Unis, ce n'est pas vrai.

SÉBASTIEN : Ça t'intéresserait pas d'avoir une chambre à toi, avec des fauteuils pour tes visiteurs, une salle de bain, des cds ?

RÉMY : Quels cds ?

SÉBASTIEN : Ben, pour écouter de la musique quand t'en aurais envie. Dans les pays civilisés, ils ont ça. Ils ont l'air climatisé aussi.

RÉMY : Tu sais comment ça coûte ces chambres-là ?

SÉBASTIEN : Rien. Ça coûte rien, je m'en occupe.

RÉMY : Mais je connais pas un chat là-bas.

SÉBASTIEN : On y va tous les quatre, là. On part demain.

RÉMY : Non, on ne part pas. Je ne vais pas aux États-Unis. J'ai pas envie de mourir assassiné par des mahométans enragés.

SÉBASTIEN : (*à sa mère*) Il est fou.

RÉMY : À l'époque, j'ai voté pour la nationalisation des hôpitaux, je suis capable d'assumer les conséquences de mes actes.

SÉBASTIEN : Y a juste les idiots qui changent pas d'opinion.

RÉMY : Je veux être entouré de mes amis.

SÉBASTIEN : Sont où tes amis ? J'en vois pas d'amis ici.

RÉMY : Dominique est en voyage, mais Pierre...

SÉBASTIEN : En attendant, y a personne. À part la folle qui t'a fait une scène ce matin. C'est d'elle que tu vas t'ennuyer ?

LOUISE : Quelle folle ?

RÉMY : (*à Louise*) Ça n'a aucun rapport.

SÉBASTIEN : Les sanglots, les yeux au ciel. (*imitant la maîtresse de son père*) Mon Rémy ! Mon Rémy !

LOUISE : Voyons, qui ça ?

RÉMY : Marlène Dupire.

LOUISE : T'as pas couché avec Marlène Dupire ? C'est une folle finie, tout le monde sait ça.

SÉBASTIEN : C'est pour des histoires comme ça que t'as détruit ta famille. Des histoires misérables, lamentables.

RÉMY : J'ai rien détruit du tout.

SÉBASTIEN : T'as ruiné sa vie à elle, t'as ruiné mon enfance, mon adolescence, puis celle de Sylvaine ben...

RÉMY : Ah ! C'est de ma faute si ma fille est une ratée ?

SÉBASTIEN : Sylvaine, elle aime la mer. Elle est convoyeuse de voiliers, elle est extrêmement compétente. Je trouve ça pas mal moins raté, moi, que de moisir dans une université minable dans une province de ti-counes.

RÉMY : (*en levant le ton*) Écoute-moi bien, mon petit garçon. T'es peut-être millionnaire, mais tu sais absolument rien...

SÉBASTIEN : Y a une chose que je sais : ma vie va pas ressembler à la tienne. Parce que si je suis ici, c'est pas à cause de toi, (*en pointant sa mère*) c'est à cause d'elle. C'est elle qui m'a élevée, c'est pas toi. C'est pour elle que je suis là, pas pour toi.

RÉMY : Dérange-toi donc pas. Hein ? T'as pas un avion à prendre pour Hong Kong ? Vas-y donc ! J'ai pas besoin de toi une seconde, mon vieux. Tu m'emmerdes !

SÉBASTIEN : Va donc chier, câlisse !

RÉMY : Tu m'emmerdes.

*Sébastien sort de la chambre. Visiblement mal à l'aise, Gaëlle le suit tranquillement. Louise reste muette aux côtés de Rémy.*

Plus qu'un simple dialogue, nous considérons l'échange entre Sébastien et Rémy comme un dialogue de langages, résultat de ce que Bakhtine nomme « la diversité intentionnelle des discours » (115). Dans le dialogue entre Sébastien et Rémy, nombreux sont les indices qui révèlent les forces stratificatrices du langage. Sébastien émet par ses répliques des intentions totalement différentes de celles de son père. Par son langage il laisse émaner une vision du monde et une idéologie personnelles : pour lui, il est inconcevable que son père se fasse soigner au Québec et il est d'autant plus inconcevable que son père ne veule pas profiter de la possibilité de se faire soigner aux États-Unis. Par son langage, il prend une position socio-idéologique à mille lieues de celle de son père. D'abord axée sur la maladie de Rémy, cette distance idéologique<sup>17</sup> repérable dans le dialogue sera bientôt transférée sur d'autres sujets abordés sous l'angle du reproche : Sébastien blâme son père pour ses infidélités, ses absences durant son enfance, son jugement dur envers Sylvaine, tandis que Rémy reproche à son fils de l'accuser à tort, de ne pas savoir de quoi il parle, de penser que le monde autour de lui va bouger parce qu'il est millionnaire. Sébastien et Rémy laissent entendre au fil de leur dialogue des divergences idéologiques marquées par l'usage de divers langages : le fils argumente dans la langue du millionnaire et défend sa sœur avec les mots du frère protecteur face au père qui, lui, s'objecte à la proposition d'aller aux États-Unis avec les mots du socialiste et qui se défend dans la langue de celui qui n'a rien à se reprocher. Incapable de se fonder sur un accord initial, la conversation dérape vers

---

17. Par ailleurs, dans une autre scène où il échange avec des amis, Rémy montre qu'il est bien conscient des différences idéologiques entre son fils et lui : « Mon fils est un capitaliste, ambitieux et puritain, moi qui toute ma vie ai été un socialiste voluptueux ».

d'autres enjeux où se dessine un fossé entre deux générations, entre un père et un fils qui ont peu de choses en commun. La confrontation ne naît pas simplement du langage mais du côté intentionnel des multiples langages, qui ne sont jamais neutres. Cette stratification, Bakhtine nous dit qu'elle dessine plus que l'image de la conversation, qu'elle permet de voir émerger l'idéologie de l'œuvre :

la stratification du langage en genres, professions, sociétés (au sens étroit), visions du monde, orientations, individualités, et son plurilinguisme social (dialectes) en pénétrant dans le roman s'y ordonne de façon spéciale, y devient un système littéraire original qui orchestre le thème intentionnel de l'auteur. (119)

À la lumière des études de Bakhtine, nous considérons un film comme une mise en scène de consciences multiples portées par de nombreux langages, desquels se dégagent diverses idéologies.

### **3.4 Conclusion de l'axe épistémique**

Ce chapitre aura été l'occasion de réfléchir aux manifestations verbales des savoirs et connaissances ainsi qu'à leur incidence dans la situation de parole. Les notions d'arrière-plan, de présupposition et de plurilinguisme sont pour nous autant de principes pour réfléchir à la parole échangée dans une perspective épistémique. Puisque le dialogue ne décrit plus la réalité mais la construit, il est possible d'en dégager de véritables positions socio-idéologiques des sujets parlants. Les diverses manières d'appréhender le monde qu'exprime la parole permettent d'envisager le dialogue comme une manifestation de multiples points de vue qui structurent la pensée des interlocuteurs. Parler de quelque chose implique donc des principes à partir desquels s'organisent les objets discursifs et se structure l'implicite conversationnel. Nous souhaitons avoir montré l'importance de la dimension épistémique de la parole partagée en arrivant à la conclusion suivante : l'espace dialogal au cinéma permet la création d'un troisième univers de configuration, somme des connaissances, croyances, savoirs présupposés, et points de vue sur le monde des interlocuteurs.

**DEUXIÈME PARTIE**

**ANALYSE DE CORPUS**

**Rapport-Gratuit.com**

## **CHAPITRE IV**

### **DU MODÈLE À L'ANALYSE : L'IMPLICITE DIALOGAL ET LE FILMIQUE**

## CHAPITRE IV

### DU MODÈLE À L'ANALYSE : L'IMPLICITE DIALOGAL ET LE FILMIQUE

Nous avons jusqu'à présent orienté notre étude de la parole échangée au cinéma en omettant volontairement l'analyse de l'univers filmique dans lequel elle prend place. Ce choix a été motivé par l'intention de nous concentrer spécifiquement sur le dialogue, son fonctionnement intersubjectif et son rapport avec l'implicite. Nous souhaitons maintenant examiner de plus près les composantes narratives et stylistiques nécessaires à l'achèvement du modèle de compréhension des spécificités dialogales cinématographiques. Le rapport que le dialogue entretient avec l'implicite est au cœur de cette thèse et nous avons présenté diverses façons de l'appréhender en élaborant les trois dimensions du modèle sémiotique. Les notions réunies dans ce dernier permettent de dégager certains aspects des pratiques dialogales et nous souhaitons maintenant les penser dans le dispositif filmique. Nous serons ainsi en mesure de faire le passage du modèle à l'analyse.

L'hypothèse que nous soutiendrons dans ce chapitre est que, dans une œuvre de fiction cinématographique, le filmique contribue à expliciter les significations du dialogue. Ce postulat va à l'encontre de certaines idées<sup>1</sup> véhiculées dans le domaine des études cinématographiques qui considèrent le dialogue comme une composante subordonnée au récit. Nous montrerons plutôt que les éléments (visuels mais aussi sonores) de l'expression filmique participent à faire émerger les contenus implicites dans les échanges de paroles. La relation entre ce qui se dit et ce qui se voit au cinéma aura de

---

1. À cet effet, citons André Gaudreault et François Jost selon lesquels, dans les films de fiction, « [l]a plupart du temps, tout est fait pour que le dialogue, ou la voix en général, réduise les ambiguïtés des énoncés visuels » (*Le Récit cinématographique. Cinéma et récit II*, Paris, Nathan, 2004, p. 28).

l'importance dans la mesure où l'agencement du verbal, du visuel et du sonore est susceptible de manifester des indications pour l'interprétation de l'implicite dialogal.

Nous pensons, comme Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, que « l'analyse *travaille* le film, au sens où elle le fait "bouger", ou fait bouger ses significations, son impact<sup>2</sup> ». À l'instar de l'ouvrage *Précis d'analyse filmique* (1992), où les auteurs questionnent ce que veut dire *analyser un film*, nous tenterons de voir ce que veut dire *analyser des dialogues de cinéma*. Nous venons de mettre au point un modèle sémiotique qui permet de dégager les significations de la parole échangée selon trois axes – identitaire, conventionnel et épistémique – et notre démarche cherchera à voir dans quelle mesure le filmique récupère des signes de l'implicite dialogal et parvient à préciser des enjeux liés aux trois axes. Le regard que nous porterons sur le fait filmique implique, d'une part, d'étudier la composante dialogale à la lumière des théories mises en place dans le modèle de saisie, et d'autre part, de préciser les significations de la parole au moyen des indices fournis par les figures cinématographiques. Faire l'analyse d'un film sous-entend de « le démonter et le reconstruire selon un ou plusieurs partis pris à préciser » (1992 : 5) et notre parti pris est que le filmique abonde de signes qui sont susceptibles de contribuer à la compréhension des énoncés verbaux. Conséquemment, la question qui guidera ce chapitre est la suivante : *comment le filmique participe-t-il à l'explicitation de l'implicite dialogal ?* Nous allons y répondre en élaborant deux parcours interprétatifs : l'un basé sur l'analyse de la forme filmique et l'autre orienté sur l'étude du personnage. Les deux approches<sup>3</sup> ont en commun d'intégrer des notions cinématographiques à l'analyse du dialogue et comportent des opérations qui doivent se juxtaposer à celles présentées dans le modèle sémiotique.

Le premier schème opératoire propose l'analyse complète d'une œuvre cinématographique et suggère trois procédures à accomplir pour dégager du filmique des indices pertinents à la compréhension du dialogue. Ces procédures impliquent les opérations suivantes : a) saisir l'organisation narrative du film, b) analyser les composantes stylistiques, c) dégager la pratique dialogale du film à partir du modèle sémiotique et de

---

2. Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, p. 8.

3. D'autres parcours interprétatifs pourraient être tout à fait satisfaisants. Nous allons toutefois nous restreindre, par souci d'économie, à montrer deux façons d'appréhender le dialogue dans le filmique.

la forme filmique. Ce parcours d'analyse s'intéresse à la forme signifiante du film, à ses principes narratifs et à ses composantes stylistiques. Les procédures à accomplir pour analyser les dialogues dans leur contexte filmique seront explicitées par une étude du film *Mémoires affectives*<sup>4</sup> (2004) réalisé par Francis Leclerc. Le deuxième schème se concentre sur l'étude des personnages et de la situation de parole. Il permet d'analyser un ou plusieurs échanges de paroles d'un film sans nécessairement prendre en compte la structure narrative et stylistique de l'œuvre entière. Le film *L'Âge des ténèbres* (2007) de Denys Arcand servira d'appui à notre démonstration. Avec l'objectif d'identifier la pratique dialogale propre à ces films, il sera possible de présenter les diverses procédures avec deux intentions : proposer des postures interprétatives pour qui travaille avec le modèle sémiotique et établir des opérations inférentielles qui mènent à la signification de l'implicite dialogal dans le filmique. Nous mettrons nos efforts à la recherche de trajectoires interprétatives permettant de donner du sens à la parole partagée afin de situer notre objet d'étude, le dialogue, dans le système sémiotique qui nous intéresse, le cinéma. Les films de fiction seront pris ici comme étant des réseaux de signes qui, par leurs organisations et leurs interactions, donnent accès à la signification du dialogue. De ce fait, les structures narratives et stylistiques qui forment les discours filmiques sont à prendre comme des lieux susceptibles à tout moment d'exprimer des indices pertinents pour l'étude du dialogue.

Partir à la recherche des éléments filmiques susceptibles d'explicitier les enjeux du dialogue implique un parcours d'exploration foisonnant dans lequel il ne faut pas s'égarer. Le modèle sémiotique de compréhension du dialogue doit impérativement guider l'investigation puisqu'il met de l'avant ce qui nous intéresse dans les échanges de paroles au cinéma. Pour guider cette investigation du filmique, nous proposons d'aller dans le même sens qu'André Gardies alors qu'il montre, dans l'ouvrage *Le récit filmique* (1993), que le cinéma est composé de cinq matériaux distincts dans lesquels s'inscrivent les signes filmiques. Les matières de l'expression du cinéma sont les *images mouvantes*, les *mentions écrites*, le *dialogue*, le *bruit* et la *musique*. En étudiant le fait filmique à partir du principe selon lequel il s'organise autour de ces cinq catégories conceptuelles, nous serons en mesure d'avoir un cadre pour identifier les liens

---

4. Scénario de Francis Leclerc et Marcel Beaulieu.

qu'entretient l'implicite dialogal avec le filmique. Ainsi, nous proposerons des façons d'appréhender les signes filmiques en les considérant comme des figures signifiantes et susceptibles d'explicitier l'implicite dialogal. Les cinq matières d'expression au cinéma ne seront toutefois pas mises de l'avant comme on pourrait le faire avec une grille d'analyse stricte. Elles serviront plutôt de repères pour bâtir les procédures inférentielles que nous présentons ci-après, pour saisir les liens qu'entretiennent le filmique, l'implicite et les questions d'ordre dialogal. Précisons enfin que, pour saisir avec succès l'implicite dialogal, les postures interprétatives que nous proposons seront menées sur les plans dialogal, narratif et cinématographique.

Procédons maintenant à l'élaboration des deux schèmes opératoires qui, associés aux notions réunies dans le modèle sémiotique, sont des moyens d'accéder aux significations du dialogue filmique.

#### **4.1 Posture interprétative du schème basé sur l'analyse de la forme filmique**

Pour élaborer les procédures permettant d'aborder un film de fiction à la fois comme une organisation narrative et comme un tissu sémiotique porteur de multiples significations, nous mettrons de l'avant les concepts de *forme filmique*, de *système formel* et de *système stylistique*. C'est de l'ouvrage *Film Art : An Introduction*<sup>5</sup> de David Bordwell et Kristin Thompson que nous prendrons nos références pour définir ces notions inhérentes à la logique interne de chaque œuvre filmique.

La forme filmique d'une œuvre est le résultat de la rencontre entre un système formel et un système stylistique. La forme filmique se définit comme étant « le système global des relations perceptibles entre les *éléments* d'un film » (2000 : 93) et cette façon de considérer le fait filmique semble idéale pour dégager les enjeux narratifs et stylistiques d'une œuvre cinématographique dans le but de les mettre en lien avec des enjeux d'ordre dialogal. Bordwell et Thompson nous disent, d'une part, que la forme filmique d'une œuvre est liée à l'expérience spectatorielle :

---

5. Nous utiliserons la traduction française par Cyril Beghin, *L'art du film, une introduction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

Notre expérience des œuvres est concrète. En relevant les indications d'une œuvre, nous sommes amenés à faire certaines suppositions, à produire certaines attentes qui sont stimulées, dirigées, retardées, trompées, satisfaites ou perturbées. Nous éprouvons de la curiosité, de l'incertitude, de la surprise. Nous comparons des aspects de l'œuvre avec ce que nous savons de la vie et de l'art, avec des conventions. Par sa structure concrète, elle exprime et produit des émotions et permet d'élaborer plusieurs niveaux de signification. (115)

et, d'autre part, qu'elle est à penser selon le déploiement de certaines formes narratives qui, en plus de participer à la production d'un récit, impliquent le spectateur dans une activité dynamique :

En regardant un film, le spectateur relève des indications, revient sur certaines informations, anticipe ce qui va suivre et participe de façon générale à la création de la forme filmique. La curiosité, le suspense, la surprise sont les manifestations de ses attentes, déçues ou satisfaites par la fin du film – qui peut aussi l'obliger à reconsidérer des informations antérieures. (118)

Pour identifier avec justesse la forme d'un film ou, pour la nommer autrement, « le système spécifique de relations structurées que nous percevons » (115), une opération préalable est toutefois nécessaire. Il s'agit de dégager les systèmes formel et stylistique qui composent le film. Le système formel est un moyen d'appréhender les principes de la construction narrative en considérant notamment les notions de causalité, de temporalité et de spatialité. Ces aspects sont importants pour notre étude parce que c'est souvent en regard de la structure narrative que se fait la gestion de l'implicite dialogal. De son côté, la dimension stylistique se définit comme un « système formel qui, dans un film, coordonne les techniques cinématographiques » (434). L'usage de ces diverses techniques, souvent englobées par l'appellation générale de *langage cinématographique*, détermine le style de l'œuvre. Ce dernier résulte de choix qui participent à faire du sens, par une utilisation cohérente et structurée des moyens techniques. Parmi ces moyens d'expression se retrouvent notamment la mise en scène, la prise de vue, le montage et le son. On parle donc ici d'organisation et de mise en relation de moyens d'expression cinématographiques (et narratifs) pour donner du sens au film. Précisons d'emblée que les composantes filmiques sont à analyser à partir du récit qu'elles contribuent à édifier puisque tout film est travaillé conjointement par la forme et le style :

« [n]ous attribuons une certaine cohérence au film après avoir distingué deux sous-systèmes – narratif et stylistique – fonctionnant à l'intérieur d'un système plus global, celui de l'œuvre dans son intégralité » (93). Par l'étude de l'organisation et de la corrélation des systèmes formel et stylistique, nous croyons être en mesure de soutenir l'hypothèse selon laquelle les moyens d'expression du cinéma explicitent des données implicites par le dialogue. Regardons maintenant comment cette façon d'aborder la composante dialogale, par une analyse de l'organisation narrative et stylistique, permet de définir les opérations du schème opératoire basé sur l'analyse de la forme filmique.

#### 4.1.1 Première opération : saisir l'organisation narrative du film

Le but de cette première opération est de dégager les spécificités de l'organisation narrative en ayant en tête les moyens d'analyse réunis dans les axes identitaire, conventionnel et épistémique du modèle de saisie. Pour ce faire, nous allons identifier le système formel du film *Mémoires affectives* en dégageant les principes narratifs qui le composent et en montrant les impacts de ces structures sur la signification du dialogue. Afin de donner du sens aux contenus implicites dans les répliques, les dialogues seront interprétés en vertu de l'ensemble des événements, des causes et des effets que la narration met en scène. Pour notre étude, nous allons considérer la narration comme étant un « processus par lequel le récit présente, de façon plus ou moins restreinte et plus ou moins subjective, des informations narratives au spectateur » (136) et le récit filmique non pas comme étant « du récit plus du film (ou du récit et du film) » (1993 : 29), mais plutôt comme « du film qui narre, c'est-à-dire du film modélisé par la narrativité dans le même temps qu'il la met en forme » (29). Cette façon d'envisager le récit permet de considérer l'organisation narrative du film comme étant un principe organisateur qui définit la pratique dialogale au fur et à mesure qu'elle prend forme.

Pour tenter de dégager les structures formelles d'un film, nous pouvons poser des questions<sup>6</sup> telles : *quels événements de l'histoire sont présentés directement par le récit*

---

6. Questions puisées dans le résumé du chapitre IV, « Le narratif comme système formel », de l'ouvrage de Bordwell et Thompson (2000, p. 156).

*et quels sont ceux que l'on doit retrouver par inférences ? Quel est le premier événement de l'histoire dont nous ayons connaissance et quelle est la nature de ses relations causales avec les événements ultérieurs ? Quelles sont les relations temporelles entre les événements de l'histoire ? Comment l'ordre, la durée et la fréquence sont-ils manipulés par le récit ?* En associant ces investigations à l'application du modèle sémiotique, il est possible d'étudier l'implicite dialogal qui s'organise dans tel ou tel schéma narratif. Tous les éléments du filmique ne sont pas susceptibles d'explicitier des données dialogales et l'une des tâches de celui qui cherche à comprendre les significations de la parole échangée au cinéma est justement de ne jamais perdre de vue son parti pris interprétatif.

*Mémoires affectives* raconte l'histoire d'Alexandre Tourneur, un vétérinaire de 41 ans. L'homme a plongé dans le coma après s'être fait frapper par une voiture alors qu'il soignait un chevreuil en bordure de la route. Durant son hospitalisation, un inconnu lui rend visite avec l'intention de le tuer, en débranchant le respirateur artificiel qui le maintient en vie. Étrangement, l'effet contraire se produit : Tourneur retrouve sa lucidité. Mais l'homme se réveille amnésique et il n'a aucun souvenir de sa vie avant l'accident. Déboussolé, il tente de retrouver un sens à son existence malgré les nombreuses embûches qui se trouvent sur son parcours. Le récit filmique nous présente une intrigue triple : a) la quête identitaire d'Alexandre où il tente de reconstituer son passé et de reprendre le contrôle sur son existence, b) l'enquête sur l'accident qui a mené Alexandre dans le coma, c) l'identification de l'homme venu à l'hôpital pour débrancher Alexandre du respirateur artificiel. Dans ces diverses quêtes, Alexandre Tourneur est en relation avec deux types de personnages : les gens de son entourage, qu'il connaissait avant l'accident (son ex-femme, sa fille, sa maîtresse, son associé) et les gens qui font partie de l'épisode post-traumatique de sa vie (la policière, le psychiatre). Nous verrons plus loin que cette distinction est importante parce qu'elle donne du sens aux comportements dialogaux des personnages.

Selon Bordwell et Thompson, la forme narrative d'un récit rassemble trois composantes : la *causalité*, la *temporalité* et la *spatialité*. L'analyse de ces aspects narratifs est au cœur de cette première opération interprétative et permet de comprendre l'organisation des événements et d'avoir accès aux significations du dialogue. Dès les

premières scènes de *Mémoires affectives*, on comprend que la forme narrative manifeste une volonté de déjouer les prévisions et les attentes du spectateur face aux événements et aux réactions mis en scène. Si l'interprète est prêt à donner du sens à ce qui s'offre à lui, la gestion des causes et des effets le mène vers des pistes interprétatives qui ne semblent pas avoir de logique conventionnelle. Cette impression se confirme au fil des événements et c'est essentiellement la pratique dialogale des sujets parlants qui fait naître cette allure d'étrangeté. Nous y reviendrons.

Le film met en scène une succession de rencontres entre Alexandre et des membres de son entourage, son psychiatre ou les enquêteurs du service policier. Chacune de ces rencontres a pour but de faire avancer la chaîne causale et elles sont basées sur le dialogue plus que sur l'action. En conséquence, la parole est responsable des motifs et des effets qui constituent le schéma narratif. Les personnages mis en scène dans un récit de fiction sont d'ailleurs les principaux responsables de la causalité : « [à] l'intérieur du système formel du film, ils provoquent les événements et réagissent à leurs changements » (2000 : 122). Ainsi, de scène en scène, nous suivons des personnages qui sont de véritables agents causaux en provoquant des événements et en manifestant des effets par leurs gestes, leurs expressions faciales, leurs actions et évidemment leurs paroles. Alexandre Tourneur est un être dérouté, entièrement à la merci des autres pour tenter de retrouver son identité et espérer des réponses au mystère qui plane sur son existence. Ce qui fait avancer le récit est une motivation du personnage d'élucider les trois quêtes, mais compte tenu sa condition, Alexandre ne peut être le véritable moteur de ces recherches et cela se repère dans la pratique dialogale. Le développement de la forme narrative de *Mémoires affectives* tourne autour d'un personnage dont l'évolution dépend des comportements des autres et des informations qu'ils lui transmettent. Le programme narratif du récit est basé sur le cumul des données qui sont livrées essentiellement par la parole et cela montre l'importance de prendre en compte la façon dont les choses se passent et les mots se disent pour comprendre le vrai sens des énoncés. Le processus inférentiel doit donc se faire par des raisonnements successifs – d'un dialogue à l'autre, d'un événement à l'autre – puisque les significations narratives et dialogales se précisent au fur et à mesure que le personnage évolue.

Regardons de près quelques échanges pour voir la façon dont l'implicite dialogal est mis en scène en vertu des événements, des causes, des effets et des personnages. Au début du récit, alors qu'Alexandre a retrouvé sa lucidité, son ex-femme Michelle lui rend visite à l'hôpital. Elle est visiblement bouleversée face à l'homme couché dans le lit d'hôpital :

MICHELLE : Je te pensais mort... T'étais cliniquement mort, qu'ils disaient.

*Alexandre la regarde ; il n'a aucune réaction.*

MICHELLE : T'es là ? Es-tu là, Alexandre ?

*Alexandre ne réagit toujours pas.*

MICHELLE : Même avant ton accident, j'étais déjà avec François. Ça, tu le savais, hum ? Ça pouvait plus durer, c'était l'enfer nous deux. *(elle pose sa main sur celle d'Alexandre)* Je sais pas comment te dire ça... Euh... C'est devenu sérieux, François et moi, pis on a envie de se marier. Est-ce que tu comprends ? *(elle pleure)* Est-ce que tu comprends ?

Alexandre est pour le moment aphasique et paralysé, il ne peut donc pas réagir à cet aveu et laisse ainsi la déclaration sans effet. Cette rencontre est la première que vit Alexandre depuis la fin de son coma et elle est importante en ce sens où, alors qu'elle est mise en lien avec le dialogue suivant, elle engage la pratique dialogale du film. Une fois la visite terminée, Michelle se rend à sa voiture stationnée dans une rue adjacente à l'hôpital. Elle réagit vivement en voyant François, son nouvel amoureux, assis à la place du conducteur. Elle s'approche de la voiture alors que celui-ci vient la rejoindre dans la rue :

FRANÇOIS : Pis ? Ça va ?

MICHELLE : Qu'est-ce que tu fais ici, François ?

FRANÇOIS : Il est-tu vraiment réveillé ? Tu lui as-tu parlé un petit peu ? Lui as-tu parlé pour nous deux ?

MICHELLE : Qu'est-ce que tu faisais dans mon auto ?

FRANÇOIS : Michelle !

MICHELLE : Comment ça se fait que t'as mes clés ?

FRANÇOIS : Regarde, là, c'est l'émotion. Viens-t-en, on va rentrer à la maison.

MICHELLE : Hey ! Hey ! Qu'est-ce qui te prend ? C'est quoi, là ? Tu veux profiter de la situation, c'est ça ?

Michelle ne semble pas reconnaître les liens amoureux qui l'unissent à François. Elle prétend même que l'homme tente d'installer un rapport imaginaire entre eux, mais François se défend devant la tournure inattendue des événements :

FRANÇOIS : C'est quoi, là ? Tu me parles comme si tu me connaissais pas. Allo ! Ça fait six mois qu'on couche ensemble.

MICHELLE : Hey ! Tu délirés ou quoi ? Va te faire soigner. (*en pointant l'hôpital*) Profites-en, c'est juste là.

FRANÇOIS : C'est quoi ? Tu te cherches une façon de te débarrasser de moi, c'est ça ? Astheure qu'il est réveillé, t'as changé d'idée ?

Le comportement dialogal de Michelle est étonnant. Lors de sa rencontre avec Alexandre, la femme a avoué les sentiments qu'elle éprouve pour François et voilà que, quelques minutes plus tard, elle change complètement d'attitude. En face de son nouvel amoureux, elle nie carrément le fait qu'elle puisse avoir une relation intime avec lui. On se demande ce qui peut expliquer pareil comportement mais, à ce point-ci du récit, ce revirement peut néanmoins avoir du sens puisque nous sommes portés à croire que Michelle modifie ses intentions maintenant qu'elle assiste au retour à la vie de son mari. Cette situation dialogale, qui pour le moment ne peut être évaluée en son plein sens, est pourtant typique de la mise en scène de la parole de *Mémoires affectives*. Mais il faudra poursuivre la lecture du film pour confirmer cette hypothèse.

Un revirement du même genre survient alors qu'Alexandre se fait reconduire par sa fille Sylvaine à sa maison dans Charlevoix, où il souhaite vivre sa convalescence. L'homme, qui a retrouvé la capacité de parler et de bouger, tente dorénavant de se remémorer des souvenirs. Lors d'un arrêt à une station-service, Alexandre questionne sa fille sur leur relation :

ALEXANDRE : J'ai été un bon père pour toi ?

SYLVAINÉ : Le meilleur papa du monde.

Tout au long du trajet, Sylvaine est douce, élogieuse et empathique à l'égard de son père. On sent une réelle complicité entre eux et une volonté de la jeune femme à l'aider dans sa réhabilitation. De toute évidence, elle veut coopérer à l'échange sollicité par son père. Conséquemment, ce dernier repère, dans la réplique aimante de sa fille,

du réconfort et un encouragement à continuer sa quête. Rendus à Baie-Saint-Paul, Alexandre et sa fille vont au poste de police pour en savoir plus à propos de l'accident de voiture. Alors que la policière questionne l'homme sur ses souvenirs de l'accident, Sylvaine prend la parole, sur un ton soudainement sec :

SYLVAINE : De quoi tu pourrais bien te souvenir ?

ALEXANDRE : De tout ce que tu m'as dit.

SYLVAINE : Qu'est-ce que je t'ai dit ? Que t'étais tout le temps soûl quand tu rentrais à la maison ?

Ces contradictions dans le discours de Sylvaine rappellent celles que nous avons relevées dans celui de Michelle. Le changement étonnant de réaction de la jeune femme, par lequel elle fait perdre la face à son père devant la policière et lui renvoie une image négative de leur relation, perdue encore au moment où elle va le reconduire à sa maison, une fois l'entrevue terminée. En débarquant de la voiture, Alexandre tente de comprendre le comportement de sa fille qui ne semble plus vouloir coopérer à l'échange :

ALEXANDRE : J'ai tu dit quelque chose qui fallait pas ? On n'a pas dit un mot depuis Baie-Saint-Paul. Pis de Québec à Baie-Saint-Paul, à t'entendre, j'étais l'homme de ta vie.

SYLVAINE : Toi, l'homme de ma vie ? T'as jamais été là pour moi. Ni pour personne d'autre, d'ailleurs. Sauf pour tes maudits animaux.

ALEXANDRE : Quoi ? Qu'est-ce que tu dis là ? Je comprends pas, là.

SYLVAINE : Laisse faire. Ferme la porte, faut que je rentre. Je recommence l'école demain.

Tout comme Alexandre, on s'aperçoit qu'il y a quelque chose d'anormal dans le comportement de sa fille. La réaction de Michelle pouvait s'expliquer par un choc émotionnel, tandis qu'ici rien ne semble justifier les répliques variables de Sylvaine. D'autant plus qu'aucun indice n'apparaît clairement pour comprendre ce que signifie cette gestion toute particulière de l'implicite dialogal, où l'identité des interlocuteurs est constamment remise en cause et où l'enchaînement des répliques fait dévier sans raison le discours de sa trajectoire initiale. Jusque-là, tout ce que le spectateur sait, c'est qu'il a affaire à une narration qui fait de la parole échangée un lieu de révélation de soi

et d'intersubjectivité, et qu'elle opère selon une logique singulière. Mais il devra poursuivre l'aventure cinématographique pour donner du sens à des manifestations qui, pour le moment, ne semblent pas en avoir.

En parlant avec sa fille, Alexandre apprend qu'il avait, avant son accident, une relation avec une femme prénommée Carole. Cette femme travaille dans le domaine de l'immobilier et Alexandre se rend à son bureau pour lui parler. Carole est visiblement surprise et bouleversée de voir l'homme devant elle. Alors qu'il lui annonce qu'il est amnésique et lui demande de spécifier la nature de leur relation, elle répond, émotive :

CAROLE : Ça faisait six mois qu'on se connaissait, quand... bien, quand c'est arrivé. Ça a été dur. (*elle pleure*) Vraiment dur. J'avais même pas la force d'aller te voir à l'hôpital.

ALEXANDRE : Donc, c'était sérieux ?

CAROLE : On s'aimait.

ALEXANDRE : J'aimerais ça que... que tu me parles de nous. Ça m'aiderait, peut-être.

Alexandre tente encore une fois de solliciter la collaboration d'une personne avec qui il a entretenu un lien intime pour reconstruire sa mémoire. Or, sans raison, un revirement survient alors que Carole parle en dehors du discours amoureux qu'elle tenait jusqu'ici. Elle poursuit en étant totalement détachée de l'émotion qui l'habitait en début d'échange :

CAROLE : Que je vous parle de nous ? Excusez-moi, pouvez-vous me rappeler le dossier ? J'ai un blanc.

ALEXANDRE : Quel... quel dossier ? Je te parle d'une histoire d'amour, pas de la vente d'un duplex. Pourquoi, pourquoi tu fais semblant de pas me reconnaître, tout d'un coup ?

CAROLE : Écoutez, on s'est croisés une fois, je pense, à une fête.

ALEXANDRE : (*en haussant le ton*) Ben voyons, Carole. Tu viens de me dire qu'on a été... on a été six mois ensemble.

CAROLE : Je comprends rien à ce que vous me dites. Je vais vous demander de sortir, s'il vous plaît.

ALEXANDRE : (*insistant*) Non, non, non. Je veux juste comprendre ce qui se passe.

L'intervention d'un collègue de Carole met fin à l'échange. En calmant sa colère, Alexandre s'ajuste aux comportements de Carole et dit, avant de quitter : « Je m'excuse... J'ai juste décidé de ne plus vendre ». En s'adaptant ainsi à la situation, la réplique d'Alexandre montre qu'il commence à saisir le caractère récurrent de ces excentricités dialogales. Mais tout comme nous, il n'est pas en mesure d'expliquer la raison des désordres relationnels qu'il vit avec ses proches. On sait toutefois que les impacts de ces configurations de la parole sont remarquables : la personnalité et l'identité d'Alexandre sont invalidées, non plus seulement en raison de l'amnésie mais également par le contact des gens avec qui il a entretenu, avant son accident, des liens intimes. L'homme est vulnérable, en quête d'identité et de vérité, et son état fragile l'empêche d'avoir de l'emprise sur ce qui s'agite autour de lui. Comme il est affaibli, ses réactions sont ténues par rapport aux anormalités relationnelles auxquelles il est confronté. La distance qu'installe la pratique dialogale qui opère entre lui et son entourage l'éloigne de l'accomplissement de sa quête et augmente sa confusion. L'identité d'Alexandre est constamment menacée, tout comme le caractère harmonieux de ses relations ; en changeant abruptement la nature des liens qui les unissent à l'homme amnésique, ses interlocuteurs nuisent à sa reconstruction sur les plans existentiel, culturel et social. Les personnages qui devraient être ses alliés ont ici des rôles menaçants. Les énoncés sont inscrits dans des univers de discours qui se pervertissent sans raison apparente et l'enchaînement des répliques nous force constamment à revoir la façon d'interpréter les comportements dialogaux des sujets parlants. Ce film met de l'avant les thèmes de la mémoire, de l'absence et de la recherche identitaire et nous sommes en droit de nous demander qui, d'Alexandre ou des autres personnages, a un comportement étrange et incohérent. Mais ce qui a de l'importance pour nous est la façon dont le film crée sa propre cohérence parce que le dialogue de fiction est une pratique qui opère selon les règles propres au film dans lequel il prend place.

De façon étonnante, la narration du film met en scène une forme d'incohérence qui se laisse entendre dans les dialogues entre Alexandre et les membres de son entourage. La manière de parler des personnages, où les présupposés se défont sans raison et où le manque de pertinence est remarquable, a de quoi intriguer ; cette pratique inusitée est confondante et crée un sentiment de perplexité par rapport au récit. Au

premier abord, il serait facile d'attribuer ces désordres narratifs à l'état confus d'Alexandre. Mais l'analyse du système formel aura tôt fait de nous convaincre que la logique du récit s'organise de façon alambiquée et que le dialogue est à interpréter par un processus inférentiel qui doit y correspondre. Ce trait caractéristique de la forme narrative de *Mémoires affectives* nous permet de rappeler que « l'un des traits remarquables du film narratif fictionnel tient à la cohérence du monde diégétique qu'il construit » (1993 : 43) et que cette organisation du monde fictionnel a de l'importance pour saisir la signification du dialogue. Au cinéma, ce n'est pas la réalité représentée qui fait du sens mais la façon dont elle est représentée à l'écran. Francesco Casetti formule ce principe dans les termes suivants :

Dès le premier instant, c'est l'évidence même. Chaque film, par le choix de certaines portions de réalité, de certains types de reprises, de certains rapprochements de plans, attribue un sens précis à ce qu'au fur et à mesure il montre, et il nous le transmet ouvertement. Chaque film, en plus de reposer un monde, qu'il soit extérieur ou intérieur, nous donne des informations, des impressions, des idées : il nous offre un sens, et il fait de ce sens le véritable enjeu.<sup>7</sup>

Pris en tant que signes, les moyens d'expression du cinéma créent des propositions chargées de sens, un sens déterminé d'une part par les principes narratifs qui les structurent et d'autre part selon certaines conventions (de genre, de culture, etc.). Le monde diégétique construit par la fiction cinématographique prend forme parce qu'il donne la forte illusion d'exister par lui-même, de façon autonome. Le fonctionnement de ces systèmes repose sur le principe de cohérence, qui est la « [f]açon dont les différentes parties d'un film sont systématiquement mises en rapport et fournissent les motivations de tous les éléments qui le composent » (2000 : 584). Les éléments narratifs de *Mémoires affectives* produisent des indices qui trouvent sens une fois rassemblés et ils ont ainsi la capacité de forger un univers fictionnel qui possède ses propres règles. Nous nous efforçons justement de comprendre ces règles par cette première opération qui consiste à saisir l'organisation narrative du film. Au fil du récit, il devient évident que le programme narratif de *Mémoires affectives* est à évaluer non pas en termes d'incohérence mais en tant que système qui opère selon une logique qui lui est propre.

---

7. Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 2000, p. 61.

Et cette logique est en tout point transférable pour l'interprétation de la pratique dialogale.

Les singularités dialogales que nous avons relevées prennent leurs pleins sens alors que l'on regarde de près le groupe d'appartenance des interlocuteurs d'Alexandre. Les anomalies dialogales n'opèrent que dans les répliques échangées entre Alexandre et des gens de son entourage. Alors qu'il parle avec la policière ou le psychiatre, ces variations dialogales n'ont pas lieu. Cette distinction signifie que les enjeux de la parole ne sont pas les mêmes avec les proches d'Alexandre et les gens qui sont entrés dans sa vie après qu'il soit sorti de son coma. Cette dimension<sup>8</sup> est d'une importance majeure sur la détermination de la situation de parole et l'accès aux significations du dialogue.

Au fil des événements, on comprend que les incohérences dialogales et comportementales de l'entourage d'Alexandre ont un sens. C'est un échange entre l'homme et son psychiatre qui nous dévoile, enfin, la raison de ces désordres :

ALEXANDRE : Quand je parle avec eux autres, un moment donné, tout vire à l'envers. Comme s'ils se souvenaient plus de ce qu'ils venaient juste de me raconter. Ils changent de... d'avis, d'opinions, de sentiments, sans... sans raison.

PSYCHIATRE : Vous voulez dire au cours de la même conversation ?

ALEXANDRE : Oui.

PSYCHIATRE : Et avec moi, là, ce phénomène, est-ce qu'il se produit ?

ALEXANDRE : Non, non, pas avec vous. Ça fait un bout de temps qu'on se parle et votre attitude a pas changé. C'est pas arrivé avec la policière de la SQ non plus.

PSYCHIATRE : Ça va vous paraître absurde. Il me semble que votre famille, vos amis, vous transmettent sans le vouloir des fragments de leur mémoire.

---

8. Cette dimension se rapporte au *facteur contextuel de participants* décrit par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *La conversation* (Seuil, 1996). Selon elle, les participants à l'échange sont des éléments clés (avec le *site* et le *but*) pour saisir le sens des échanges de paroles et doivent être considérés selon trois aspects : leur *nombre*, leurs *caractéristiques individuelles* – « âge, sexe, profession, statut, traits de caractère » (p. 17) – et leurs *relations mutuelles* – « degré de connaissance, nature du lien social (familial ou professionnel, avec ou sans hiérarchie), et affectif » (p. 17).

Cet échange éclaire les précédents et a une forte valeur indicielle pour comprendre la pratique dialogale qui, depuis le début du film, était teintée de mystère et d'incompréhension. Cette piste donnée par l'intervention du psychiatre permet de voir, pour une première fois, la manière d'interpréter avec certitude les répliques aux enchaînements apparemment dysfonctionnels. De plus, elle convainc de la nécessité, pour l'analyse de certains films, d'observer l'ensemble des dialogues et de l'organisation narrative pour tirer des conclusions justes. L'amnésie d'Alexandre, qui engendre une recherche existentielle, expliquerait donc la majorité des enjeux du dialogue. Ainsi, les étrangetés repérées dans les échanges de paroles sont non pas le signe d'une intention malhonnête ou mesquine des proches d'Alexandre mais plutôt un marqueur de l'évolution du personnage dans sa quête. Le fait qu'Alexandre vole des souvenirs à ses interlocuteurs explique aussi d'autres aspects restés sans signification depuis le début du film. Par exemple, alors que Michelle lui a annoncé sa relation amoureuse avec François, Alexandre voyait ce dernier couché à côté de lui dans son lit. On saisit maintenant que ces images sont la figuration matérielle d'un vol fait par Alexandre dans les souvenirs de Michelle. Aussi, on comprend que chacun des revirements dialogaux est entrecoupé d'une image du passé qui vient signifier que l'homme retrouve la mémoire en soustrayant des souvenirs à ses interlocuteurs. La confusion dialogale mise en scène dans *Mémoires affectives* s'expliquerait donc par un curieux phénomène psychologique que vit Tourneur et qui se trouve à traverser la forme narrative du film et à guider la mise en scène de la parole partagée.

Nous avons dit en début de parcours que *Mémoires affectives* met de l'avant trois intrigues. La première est la quête identitaire d'Alexandre où il tente de reconstituer son passé et de reprendre le contrôle sur son existence. Cette quête se fait essentiellement par des rencontres avec son entourage et l'analyse des séquences dialogales faite jusqu'ici montre l'importance de la parole dans le parcours du personnage. La deuxième intrigue est l'enquête sur l'accident qui a mené Alexandre dans le coma. Celle-là se fait essentiellement par des échanges entre Alexandre et la policière et nous avons vu qu'entre eux la parole fait avancer les choses en opérant normalement. Nous n'avons toutefois pas encore parlé de la troisième intrigue et il importe de le faire puisqu'elle se profile d'un bout à l'autre du film en prenant une forme particulière. Cette

intrigue est l'identification de l'homme venu à l'hôpital pour débrancher Alexandre du respirateur artificiel. Comme Alexandre, nous ne connaissons pas l'identité de cet homme au moment où il vient à l'hôpital dans l'intention de le débrancher du respirateur artificiel. Toutefois, au contraire d'Alexandre, nous le voyons à l'écran. Nous avons également accès à une information dont le personnage est privé alors que cet inconnu l'appelle d'une cabine téléphonique. En voyant l'image de l'homme, nous comprenons que c'est lui qui est venu à l'hôpital. Cet homme se présente comme étant le frère d'Alexandre, mais comme ce dernier est amnésique et qu'il ne peut confirmer l'information, nous sommes en quelque sorte sceptiques par rapport à la véracité de cette identité. Et surtout, une question surgit instantanément : pourquoi le frère d'Alexandre a-t-il voulu le tuer ? La réponse viendra, mais il nous faudra attendre le dénouement de l'intrigue pour y avoir accès.

Tout au long du récit, des images brèves s'affichent à l'écran – ce sont des souvenirs d'Alexandre – mais pour le moment leur sens n'apparaît pas clairement. La narration présente ce que Bordwell et Thompson nomment une *chronologie trouée*, « que le spectateur est appelé à compléter » (125), et *répétitive*, comme c'est le cas ici alors qu'un « personnage se souvient continuellement d'une scène traumatique » (125). Ces fragments répétitifs sont constitués d'images d'une partie de chasse, où l'on voit un père et ses deux jeunes fils. Au fur et à mesure que ces images sont montrées, on saisit que cette partie de chasse a quelque chose de particulier et qu'elle est sans doute liée au passé d'Alexandre. Le dénouement du scénario, nous le verrons plus loin, repose sur cette intrigue et cela fait en sorte que nous ne pouvons l'écarter de notre analyse des procédés narratifs. Nous sommes confrontés à une structure qui a pour but de « [r]etarder la révélation d'une information pour éveiller la curiosité ou créer la surprise, fournir une information qui entraîne de nouvelles attentes ou accroît le suspense » (131) et ces procédés de narration, par lesquels il est possible de créer des effets chez le spectateur, sont autant d'indices pour la compréhension de la pratique dialogale mise en scène dans *Mémoires affectives*.

Selon Bordwell et Thompson, « le temps agit sur notre compréhension d'une intrigue » (125). Nous savons maintenant que le temps agit également sur notre compréhension des enjeux liés à la parole échangée. Les événements de toute organisation

narrative sont inscrits dans une temporalité et il s'agit d'un facteur narratif important pour déterminer notre posture inférentielle parce que

Les aspects temporels du récit appellent une participation active du spectateur à la construction du film. C'est à partir des indications fournies par le récit – ordre chronologique, durée de certaines actions, nombre d'occurrences – qu'il doit faire des inférences et former des attentes.  
(127)

Au fil du récit, nous sommes appelés à reconstituer l'ordre chronologique des causes et des effets. Les nombreux retours en arrière qui accompagnent le parcours d'enquête d'Alexandre Tourneur nous forcent à réaliser un processus de reconstitution de la temporalité des situations, des causes et des conséquences. La quête du personnage est parsemée d'événements qui surgissent de son passé et qui sont antérieurs au récit d'enquête : la partie de chasse, sa rencontre avec Carole, l'enfance de Sylvaine, etc. La complexité narrative de *Mémoires affectives* est par ailleurs essentiellement attribuable à une manipulation du principe de la temporalité, rendue possible par les diverses enquêtes mises en scène. En retenant stratégiquement les informations et en donnant des fragments d'indices, l'alliance entre les principes de temporalité et de causalité parvient à créer du suspense en retardant la révélation des significations dialogales.

Le facteur de la fréquence<sup>9</sup> est un autre aspect à considérer dans l'analyse de la temporalité. La fréquence des événements dialogaux que nous avons relevés est suffisamment élevée pour que l'on y voie un principe fondamental de la forme narrative. Dans *Mémoires affectives*, la répétition de ces anomalies de la parole porte à croire qu'elles sont une particularité de la narration. De plus, certains événements sont présentés à plusieurs reprises, parfois en entier d'autres fois en portion. Ces répétitions illustrent le parcours d'Alexandre qui, peu à peu, retrouve la mémoire. On comprend, par leur somme, ce qui est arrivé dans le passé du personnage. Mais au-delà de ces fragments de mémoire qui s'accumulent au fil du récit, c'est la parole qui fait avancer la

---

9. La notion de *fréquence* n'est pas employée ici dans le même sens que Gérard Genette (*Figure III*, Paris, Seuil, 1972), mais plutôt dans le sens où l'entendent Bordwell et Thompson : « [d]ans un film narratif, l'un des aspects des manipulations temporelles concernant le nombre de fois où un événement de l'histoire est montré dans le récit » (2000, p. 585).

quête du personnage. C'est en associant les aveux des individus qu'il rencontre à ce qui émerge de sa mémoire qu'Alexandre est en mesure de reconstituer la réalité et de donner du sens à ce qu'il vit et éventuellement aux répliques échangées avec son entourage.

En plus de la causalité et de la temporalité, la notion de spatialité est un élément qui compose l'aspect narratif des films de fiction. Ce sont les images qui portent (presque toujours) en elles les marques d'un lieu ou d'un espace. Ici, le contexte spatial dans lequel se déroulent les événements est important dans la mesure où il contribue à faire émerger des souvenirs chez Alexandre. Certains lieux évoqués par les confessions de son entourage agitent en lui des souvenirs qui se confirment souvent par des images d'Alexandre à ces endroits. Ainsi, les paysages de Charlevoix sont les lieux dans lesquels il a vécu des événements traumatisants dans le passé. Alors qu'il retourne sur les lieux de l'accident avec la policière dans le but de se remémorer des souvenirs, Alexandre est fortement attiré par la forêt. Il s'y dirige et dit à la policière : « Je suis déjà venu ici. J'ai l'impression de connaître chaque arbre ». Les lieux ont donc une forte valeur indicielle et permettent de donner du sens à l'implicite dialogal en contribuant au récit d'enquête. Aussi, la maison vide d'Alexandre, où il habite seul, devient un lieu d'inscription de la mémoire. Il note sur un mur de sa maison les indices susceptibles de l'aider à reconstituer son passé et donner du sens aux événements et aux énoncés de ses interlocuteurs.

Pour clore le récit aux multiples enquêtes, le film met en scène une rencontre entre Alexandre et son frère Joseph, retrouvé par la policière. Alexandre demande à son frère de l'aider, il lui dit qu'il veut « juste vérifier des affaires » avec lui. Il demande à son frère de confirmer que leur père est bel et bien mort noyé, tel qu'il l'a lu dans un article de journal paru au moment du décès. Durant cette demande, des images de la partie de chasse entrecroisent le récit verbal. Joseph lui raconte les événements, que l'on voit simultanément à l'image, et confirme que le père est mort noyé. Les images sont doublées de la voix du frère et c'est la première fois qu'une narration du présent accompagne des images du passé d'Alexandre. On peut alors penser, en regard de notre connaissance des principes narratifs du film, qu'il s'agit d'un mensonge puisque cette pratique contraste par rapport à ce que le film met de l'avant depuis le début.

Notre intuition par rapport à la véracité de l'aveu du frère se confirme alors qu'Alexandre lui fait remarquer : « C'est drôle, mais c'est pas de même que... que je vois ça ». Dorénavant, Alexandre connaît la façon de recevoir les énoncés de ses proches : il sait que les images qui lui viennent en tête explicitent les enjeux du dialogue. Le frère semble miser sur le fait qu'Alexandre n'a aucun souvenir pour lui mentir, mais il ignore qu'il a la faculté de voler les souvenirs des autres pour reconstituer sa propre mémoire. Ayant tiré un savoir de ses rencontres dialogales précédentes, Alexandre ne se laisse pas bernier et poursuit son investigation.

Le récit du passé nous est alors montré comme à l'habitude, sans narration qui vient d'un personnage du présent et l'on entend le dialogue des jeunes frères et du père. On peut donc penser que les actions que l'on voit correspondent à ce qui est réellement arrivé. Alexandre se souvient que c'est son frère et lui qui ont coulé leur père, en mettant des roches dans ses poches : il n'est donc pas mort noyé. Alors qu'il communique oralement ses souvenirs à son frère, ce dernier lui dit : « T'es ben menteur, toi, crisse. T'es pas amnésique pour deux cennes, toi ». Mais Alexandre est maintenant plus fort et peut poursuivre la rencontre, car il sait qu'il doit être en présence de son frère pour retrouver sa mémoire et avoir accès à la vérité. Avec aplomb, il répond à son frère : « La mémoire me revient tranquillement. Il pouvait pas se noyer, il était déjà mort », après quoi le frère ment encore une fois, prétextant un accident de chasse pour expliquer la mort du père. Mais Alexandre résiste et, voyant son frère déployer autant d'énergie pour taire la vérité, il devine que c'est lui qui est venu à l'hôpital avec l'intention de le tuer. Joseph avoue enfin que c'est lui qui a tenté de le tuer et il justifie son geste par une intention de libérer son frère. Alexandre demande alors : « Libérer de quoi ? ». Et voilà que le récit des événements du passé nous est montré de façon détaillée, chronologiquement et entièrement pour la première fois. Après ce souvenir imagé où l'on comprend qu'Alexandre a bel et bien tué son père lors d'une partie de chasse, il dit à son frère :

ALEXANDRE : Je me souviens, Joseph.

JOSEPH : De quoi tu te souviens ?

ALEXANDRE : Je me souviens de tout. Tais-toi, dis plus rien.

JOSEPH : Ça va aller, Alex. La mémoire te revient, c'est bien.

ALEXANDRE : Papa, il est mort comment ?

JOSEPH : Tu le sais-tu, là ?

ALEXANDRE : Oui. Je veux juste... je veux juste que tu me le dises.

JOSEPH : C'est toi qui l'as tué, Alex. Tu t'en souviens, là ?

En demandant à son frère de confirmer l'authenticité de ses souvenirs, Alexandre vérifie, par la parole, la nature de la situation actuelle où les revirements dialogaux ne semblent plus opérer. Le fait qu'il y ait une correspondance entre ses souvenirs et la parole échangée avec son frère signifie la fin des anomalies relationnelles et le retour complet de la mémoire d'Alexandre. La situation montre aussi que c'est la composante dialogale qui permet de donner du sens aux événements de son passé et à l'ensemble de ceux présentés dans le film. Alexandre Tourneur a maintenant reconstruit sa mémoire par ce souvenir d'enfance pour le moins marquant. Il a retrouvé son identité et ses racines culturelles et il peut dorénavant donner un sens à son existence.

Après avoir décortiqué le programme narratif mis de l'avant dans *Mémoires affectives*, nous sommes en mesure de tirer des conclusions sur le système formel de ce film et voir en quoi il contribue à expliciter les enjeux du dialogue. Pour raconter l'histoire d'Alexandre Tourneur qui tente de reconstituer son passé et de retrouver son identité, les scénaristes ont structuré les éléments du récit d'une façon tout à fait singulière. L'organisation causale et la structure narrative participent conjointement à donner de la cohérence à un récit qui, à première vue, ne semble pas en avoir. L'état du personnage d'Alexandre Tourneur, sa quête et son évolution sont tous révélés par le système formel du film. Les enjeux dramatiques, les événements, les causes et les conséquences sont en parfaite concordance avec les diverses quêtes et enquêtes – identitaire, culturelle, sociale, policière – sur lesquelles s'échafaude le récit et se gèrent les enjeux de la parole.

La structure narrative de *Mémoires affectives* a des fonctions indicielles majeures pour l'interprétation des pratiques dialogales puisqu'il y a dans ce film une adéquation entre l'organisation des événements et la gestion de l'implicite. Les nombreux revirements de la parole sont le signe d'une pratique tout à fait singulière au film de Leclerc, où l'enchaînement étonnant des répliques témoigne non pas de la confusion du personnage mais d'une progression dans un parcours au fil duquel se réalise le

rétablissement de sa mémoire. Les inférences réalisées par des raisonnements successifs – d'une scène à l'autre, d'un dialogue à l'autre – permettent d'envisager la parole échangée comme un lieu de reconstruction du personnage. Et cela malgré le fait, qu'*a priori*, elle semble être un lieu de déconstruction et d'isolement. Les énoncés semblent se dérégler sans raison apparente, mais cela explicite des aspects identitaires, conventionnels et épistémiques de la pratique dialogale. Les incohérences dialogales trouvent un sens alors que l'on considère l'ensemble des échanges mis en scène dans le film : c'est donc l'organisation narrative qui donne du sens aux énoncés, c'est par elle que tout finit par converger vers un univers de discours singulier. Nous pouvons conclure que les enjeux du récit de *Mémoires affectives* devaient nécessairement être appréhendés progressivement et cela montre l'importance de faire fonctionner le modèle interprétatif selon l'organisation narrative propre au film étudié.

La façon dont les événements et les paroles échangées sont structurés met de l'avant des stratégies narratives qui sont appuyées par des modes d'expression, de nature technique, propres au cinéma. Pour comprendre les mécanismes de la forme stylistique de *Mémoires affectives*, nous allons maintenant procéder à la deuxième opération du schème opératoire basé sur l'analyse de la forme filmique.

#### **4.1.2 Deuxième opération : analyser les composantes stylistiques**

Le parcours inférentiel de cette deuxième opération a pour but de montrer que les choix de réalisation, de nature technique, ont une véritable fonction indicielle pour la compréhension des données implicites par les interactions verbales. Notre objectif est d'ajouter des observations stylistiques aux occurrences trouvées par l'étude des structures narratives afin de compléter le schème opératoire basé sur l'analyse de la forme filmique. Le style d'un film est le résultat d' « une utilisation cohérente, structurée et signifiante » (206) des diverses matières de l'expression filmique dans l'intention de donner du sens à une œuvre cinématographique. Nous aborderons les aspects techniques dans l'idée qu'ils participent, en tant que signes cinématographiques, à la narration du récit et, par le fait même, à la signification du dialogue. Les composantes du système stylistique que nous analyserons pour leur valeur signifiante sont la mise en scène, la

prise de vue, le montage et la bande sonore<sup>10</sup>. Notre intention est donc de trouver, dans ces composantes filmiques, des indices susceptibles d'explicitier l'implicite dialogal. Il s'agira de montrer comment la connaissance du fait filmique permet à l'analyste d'enrichir sa compréhension des manifestations dialogales au cinéma. Après avoir mesuré les tenants et les aboutissants de l'organisation narrative de *Mémoires affectives*, nous allons maintenant procéder à l'analyse de ses composantes stylistiques pour guider l'élaboration du parcours interprétatif qui s'y rattache.

La mise en scène au cinéma se caractérise par les éléments suivants : les personnages<sup>11</sup>, le jeu des acteurs, les décors, les costumes et l'éclairage. À l'écran, c'est souvent la mise en scène qui « alimente nos attentes relatives aux événements narratifs » (245), en organisant et en créant une large partie du système formel spécifique à chaque œuvre. Tel que le proposent Bordwell et Thompson, la mise en scène s'envisage de la façon suivante :

Il faut aborder une mise en scène de façon systématique pour pouvoir l'étudier : observer les décors, les costumes, l'éclairage et le jeu des acteurs, en essayant pour commencer de suivre l'évolution d'un seul de ces éléments sur l'intégralité du film.

Il s'agit ensuite de considérer l'organisation des différents éléments de la mise en scène. Comment fonctionnent-ils ? Comment créent-ils des motifs qui se développent à travers le film ? Puis remarquer comment la mise en scène, organisée dans l'espace et dans le temps, attire et dirige l'attention du spectateur, crée des effets de surprise ou de suspense.

Il faut enfin essayer de mettre en relation le système de la mise en scène et la forme générale du film, en oubliant tout préjugé sur le réalisme au profit d'une ouverture aux multiples possibilités de la mise en scène. C'est à cette condition que l'on pourra en déterminer les différentes fonctions. (251-252)

---

10. Tous les éléments du système filmique sont des figures signifiantes, mais nous allons nous concentrer sur les aspects importants pour notre étude.

11. Parmi les composantes de la mise en scène, le personnage de cinéma nous intéresse tout particulièrement parce qu'il est à la fois le sujet parlant et l'agent causal des récits de fiction cinématographiques. Pour cette raison, nous lui consacrons une réflexion à part entière dans le deuxième schème opératoire qui sera présenté au point 4.2.

Cette façon d'étudier la mise en scène nous semble prometteuse puisqu'elle propose d'analyser les composantes filmiques en les mettant en lien avec l'organisation narrative. La mise en scène de *Mémoires affectives* est faite selon des principes qui sont en parfait accord avec la trame narrative, où sont présentées trois intrigues qui ont en commun d'être liées au personnage principal. La mise en scène est organisée pour attirer notre attention vers des éléments qui guident à la fois la saisie des événements et notre compréhension de la pratique dialogale. Ainsi, les aspects qui composent chacune des intrigues sont à prendre comme un tout puisque, progressivement, tout participe à faire avancer la quête identitaire du personnage principal, l'enquête policière et la recherche de l'homme qui a voulu tuer Alexandre à l'hôpital. En plus d'être intrigué par ces enjeux dramatiques, le spectateur a aussi un désir de comprendre ce qui occasionne les nombreux revirements dialogaux qui se profilent dans les rencontres d'Alexandre avec ses proches.

La quête existentielle d'Alexandre est signifiée par de nombreux aspects de la mise en scène. Le personnage, dépossédé de sa mémoire et de son identité, énonce son désarroi par son visage à l'air dérouté et sa froideur envers les autres. Mais plus le récit avance, plus on sent que le personnage prend des forces : il s'exprime de mieux en mieux, sa posture est plus droite, il bronche moins rapidement devant ses interlocuteurs. Les costumes n'ont rien de particulièrement remarquable mis à part d'être en accord avec le style général de l'œuvre. Le jeu des acteurs est sobre et réaliste, il ne marque pas de grandes différences entre les groupes d'individus qui gravitent autour d'Alexandre ; au premier regard, ses proches et les étrangers agissent de la même façon. Toutefois, lors des transformations qui s'opèrent dans leurs discours, les proches d'Alexandre changent leur façon d'être et de parler pour marquer leur nouvelle attitude et cela est tout à fait en accord avec leurs pratiques dialogales variables.

La façon dont les images du passé sont rendues à l'écran est particulièrement importante pour saisir les principes narratifs et dialogaux. Par exemple, la mise en scène des personnages contribue à signifier le fait qu'Alexandre vole des fragments de mémoire à ses interlocuteurs. Alors qu'on nous montre un plan subjectif où, couché sur son lit d'hôpital, Alexandre voit François étendu à côté de lui, on comprend que cette façon de placer les personnages dans l'espace filmique est intentionnellement chargée

de sens. La mise en scène pourrait nous faire croire qu'il a eu une relation homosexuelle avec François, qu'il cachait une partie de sa vie à sa femme. Mais nous arrivons rapidement à la conclusion que les deux hommes n'ont jamais été couchés l'un à côté de l'autre. Ce souvenir n'appartient pas à Alexandre, il s'agit plutôt d'un emprunt dans la mémoire de Michelle et nous comprendrons plus tard que ce souvenir est rendu du point de vue de la femme qui a réellement vécu la situation. Toutefois, la place de cette image dans le récit (au début, lors de la visite de Michelle à l'hôpital) ne nous permet pas de saisir à ce moment son plein sens. C'est en regardant de près le programme narratif de l'œuvre entière et en relevant les principes stylistiques que nous sommes en mesure d'attribuer le juste sens à cette image. Alexandre est hanté par des images qui ne lui appartiennent pas et c'est en grande partie la mise en scène et le dialogue qui nous permettent d'arriver à cette conclusion.

La distance physique entre Alexandre et ses interlocuteurs est un élément signifiant parce qu'elle exprime le lien qui l'unit à ses interlocuteurs. Loin de se douter qu'il reconstitue sa mémoire au contact de ses proches, Alexandre a tendance à s'éloigner d'eux au fur et à mesure que surviennent les incidents dialogaux qui caractérisent leurs rencontres. Mais alors que le psychiatre lui confirme la nécessité d'être en contact avec ces personnes pour leur voler des fragments de leur mémoire, on voit qu'Alexandre ne tend plus à s'éloigner. La scène finale, où Alexandre va rencontrer son frère, montre bien la relation entre les fonctions de la mise en scène et la pratique dialogale. Alors que son frère tente de lui mentir, Alexandre voit émerger de sa mémoire des images en contradiction avec le discours que ce dernier lui tient. Plutôt que de s'agiter, il reste calme, concentré et surtout à proximité de son frère. La mise en scène a ici une forte valeur narrative puisqu'elle rend crédible la théorie du vol de mémoire et explique du même coup les paroles de cet échange.

Les décors ont également une forte valeur narrative. Les lieux ainsi que certains accessoires contribuent à faire émerger des souvenirs chez Alexandre. Par exemple, la vue d'un logo d'une marque d'alcool dans un bar lui rappelle des événements du passé. Ces éléments de décor participent à faire avancer la chaîne causale et du même coup à faire émerger le sens de certaines répliques. De plus, le mur où Alexandre inscrit des données sur sa vie se remplit au fil du récit et signifie l'évolution de sa quête.

Cela confirme le principe selon lequel « [l]a mise en scène ne produit pas seulement des effets ponctuels, elle est en constante relations avec la totalité de la forme narrative du film » (246). S'ils sont à l'origine des souvenirs d'Alexandre, les décors et les accessoires sont des indices qui permettent à l'homme de négocier ses rencontres dialogales puisqu'ils sont nécessaires à son évolution.

La notion d'éclairage participe grandement à la création des univers cinématographiques. Sans entrer dans des considérations techniques trop poussées, comme l'étude de la qualité, de la source et de la couleur de l'éclairage, nous estimons important de voir en quoi la lumière d'une scène ou d'un film participe à expliciter certains enjeux narratifs et dialogaux. Rappelons qu'un film peut mettre de l'avant un traitement de l'image remarquable sans que cela soit un aspect à considérer pour donner du sens au dialogue. C'est un peu le cas du film *Mémoires affectives* où l'éclairage n'explicite pas tangiblement des significations dialogales. Néanmoins, l'ambiance visuelle est en accord avec les enjeux dramatiques et participe à la création du système stylistique du film. Pour rendre à l'écran un monde fictionnel qui est énigmatique et sombre, le cinéaste Francis Leclerc a fait le choix de donner une teinte bleutée aux images. Les couleurs saturées ajoutent au caractère morose du récit et ce choix esthétique contribue à donner le ton aux événements vécus par les personnages : cela confirme notre impression qu'il se passe des choses étranges dans la vie d'Alexandre. On mise sur des ambiances glauques sans toutefois nous faire penser que l'on pourrait avoir affaire à un film de genre fantastique. Le cas échéant, notre parcours d'interprétation de la pratique dialogale aurait sans doute emprunté d'autres pistes, surtout pour élucider le caractère étrange de certaines répliques.

La prise de vue<sup>12</sup> organise l'espace filmique selon quatre paramètres : le cadre, l'échelle des plans, les angles de prise de vue et la profondeur de champ. Par le

---

12. Il est difficile d'appréhender la prise de vue et le montage au cinéma sans parler simultanément de mise en scène puisque « [l]a mise en scène fournit à l'image des matériaux [...] qui dépendent du contexte formel de l'œuvre considérée dans sa totalité. Suivant ce même contexte, le réalisateur contrôle aussi les différentes qualités proprement cinématographiques du plan – sa photographie, son cadrage, sa durée à l'écran » (2000, p. 321). Toutefois, puisque nous tentons de cibler des composantes pour la compréhension du dialogue, nous allons réfléchir à la prise de vue et au montage sans nécessairement en voir des principes structurant de la mise en scène. Toutefois, l'analyste qui mène une investigation du filmique à partir du modèle que nous proposons pourra évidemment mener de front l'étude de tous les éléments stylistiques.

cadrage et la disposition des éléments qui s'y trouvent, le réalisateur borne une partie de la réalité et détermine un champ et un hors-champ, ce qui lui permet de mettre en évidence ou de cacher volontairement certaines données. Par l'échelle des plans et les angles de prise de vue, il est possible d'influencer la perception du spectateur puisqu'on joue avec les points de vue sur l'action. La profondeur de champ qui est, par définition technique, la zone de netteté qui va de l'avant à l'arrière du plan, est un aspect de l'image important pour des considérations de mise en scène. Cette zone, parfois vaste, parfois restreinte, permet l'organisation des éléments dans le plan. Dans certains cas, lorsque l'image est composée d'un avant-plan et d'un arrière-plan où les actions sont multipliées, la profondeur de champ devient une manière de faire du montage dans le plan, un montage qui a lieu dans l'espace et non dans le temps comme celui qui est fait lors de l'enchaînement de deux images. La configuration de l'espace filmique faite par Francis Leclerc est orientée selon une intention claire de révéler, de signifier et même d'amplifier les enjeux du film. La caméra nerveuse et les images floues expriment ce qui s'agite chez Alexandre Tourneur. Les cadrages en plans rapprochés forcent une proximité avec les personnages et créent une distance intime avec les enjeux du récit. Les images du passé sont souvent floues et les souvenirs qui émergent sous la forme de *flashs* sont montrés sans dévoiler l'identité du personnage dont la caméra emprunte le point de vue. Le côté énigmatique des diverses quêtes du récit est signifié par la prise de vue qui nous permet de mener notre enquête au même rythme que le personnage principal. Ce qu'il voit, le spectateur le voit (à l'exception de l'identité de l'homme venu le débrancher à l'hôpital) et cela fait en sorte que nous progressons dans la chaîne causale en empruntant le même parcours que lui.

Le montage<sup>13</sup> est un autre élément qui crée le style d'un film, en même temps qu'il participe à la structure narrative. Responsable de l'organisation des plans et des séquences, le montage visuel oriente la lecture d'un dialogue ou d'une scène de façon singulière, en accordant par exemple plus de temps à un plan ou en enchaînant des plans pour créer un effet de sens. Sans nous attarder aux nombreuses fonctions du montage au cinéma, nous souhaitons l'envisager pour ses fonctions narratives :

---

13. Nous allons parler ici du montage visuel puisque nous aborderons le montage sonore dans la partie suivante, consacrée à la bande sonore.

le montage est [...] ce qui assure l'enchaînement des éléments de l'action selon un rapport qui, globalement, est un rapport de causalité et / ou de temporalité diégétique : il s'agit toujours, dans cette perspective, de faire en sorte que le "drame" soit mieux perçu, et correctement compris, par le spectateur.<sup>14</sup>

C'est précisément ce rapport entre le montage visuel et les éléments narratifs qui nous intéresse. Dans *Mémoires affectives*, le montage participe à révéler les enjeux du récit en signifiant à la fois le rythme de l'évolution des multiples quêtes et en marquant progressivement le retour des souvenirs d'Alexandre. D'une manière générale, le montage donne la mesure de façon tout à fait cohérente à l'histoire qui enchaîne des scènes du présent et du passé. Le montage a ici une fonction narrative puisqu'il contribue à intensifier les causes et les effets, à retarder notre compréhension de certains phénomènes dialogaux et surtout à créer du suspense et à accroître l'effet intrigant des événements et des réactions. La répétition des images du passé sert d'indice pour reconstituer l'identité du personnage mais également pour expliquer la valeur de certains énoncés verbaux. Ce qui se joue dans le présent est dépendant du passé et la façon dont le récit s'organise montre que le style a une importance majeure sur la forme du film. Le montage accompagne la progression narrative et cela montre comment il est essentiel d'étudier conjointement la question du contenu et de la forme pour comprendre les enjeux d'un film.

L'univers sonore<sup>15</sup> au cinéma nous intéresse évidemment puisqu'on y retrouve la composante dialogale mais aussi parce qu'il a une valeur importante pour déterminer le système stylistique d'une œuvre. La bande sonore des films se compose potentiellement de trois éléments<sup>16</sup> : le dialogue, le bruit et la musique. Selon ce que chaque film en fait, ces composantes sont susceptibles de contenir des indices qui explicitent

---

14. Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 45.

15. Précisons que nous segmentons notre étude en présentant nos observations sur l'image et le son sans toutefois vouloir dire que chacun fonctionne hermétiquement. Nous montrerons en conclusion que le système filmique d'une œuvre opère conjointement par des données visuelles et sonores.

16. La voix hors champ fait partie des éléments de la bande sonore et il s'agit d'une des composantes du système stylistique de nombreux films. Puisqu'elle ne fait pas partie du style du film dont nous faisons l'étude, nous n'aborderons pas cette dimension sonore de façon détaillée. Nous invitons toutefois les analystes qui font l'étude de films où des manifestations verbales en hors champ sont présentes à consulter l'ouvrage de Jean Châteauvert, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma* (Mériidiens Klincksieck / Nuit Blanche, 1996).

l'implicite dialogal et les enjeux de la narration. Qu'elle soit dense ou épurée, la matière sonore exprime des éléments de diverses natures qui font partie intégrante de la configuration des systèmes filmiques depuis l'avènement du son au cinéma. Notre objet d'étude étant l'une des composantes de la bande sonore, notre intention est de voir dans quelle mesure des données implicites peuvent être récupérées par la bande sonore de *Mémoires affectives* et nous informer sur des enjeux d'ordre dialogal. La bande sonore du film abonde d'indices pour la compréhension de la composante dialogale. Alors que surviennent les revirements dialogaux entre Alexandre et ses proches, l'ambiance sonore change abruptement. Par exemple, alors qu'Alexandre et Carole discutent de leur relation amoureuse, l'ambiance est feutrée et installe un climat intime entre les interlocuteurs : l'attention du spectateur est dirigée vers leur dialogue. Puis, lorsque Carole change d'attitude en parlant à Alexandre non plus comme une amoureuse mais comme une courtière, les sons environnants sont nettement plus présents dans le paysage sonore : les sonneries de téléphone et les paroles des autres personnages sont maintenant audibles. Ces effets sonores sont donnés à entendre au spectateur chaque fois qu'un revirement survient et cela nous fait conclure qu'il s'agit d'un principe narratif signifié par un moyen d'expression d'ordre stylistique.

La musique au cinéma est un aspect important de la narration cinématographique puisqu'il s'agit d'un signe qui est, selon les scènes, porteur de multiples informations et effets:

Le rythme, la mélodie, l'harmonie et l'orchestration de la musique peuvent avoir un fort impact émotionnel sur le spectateur. Une mélodie ou une phrase musicale peuvent être associées à un personnage, à un décor, à une idée ou une situation particulière. [...] En modifiant l'ordre et les qualités des motifs musicaux, le réalisateur peut, de façon subtile, établir des comparaisons entre des scènes, indiquer des changements ou des développements, suggérer certaines significations. (2000 : 396)

Les significations qui émergent de la rencontre entre la musique et le dialogue sont donc à considérer comme un des éléments constitutifs du système filmique. Les composantes de la bande sonore sont non seulement susceptibles de nous informer sur les événements du récit mais également sur l'état d'un personnage ou de la relation entre les sujets parlants. Dans *Mémoires affectives*, la musique vient appuyer les

enjeux dramatiques du récit qui correspondent aux divers parcours d'enquête qui s'y profilent. Ainsi, sans qu'on puisse admettre que la musique a une forte valeur indicielle pour la compréhension des dialogues, il est inévitable de la considérer pour saisir la tension narrative du film. En étant associée tantôt aux souvenirs qui émergent progressivement de la mémoire d'Alexandre, tantôt au trouble qui s'installe chez le personnage, la musique est en accord avec les enjeux du récit et confirme nos intuitions par rapport à leur interprétation.

Chaque élément de la bande sonore énonce quelque chose sur l'action du film, les situations narratives et l'état des personnages. Comme les autres aspects filmiques étudiés, les éléments sonores nous intéressent pour leurs relations avec la forme narrative. La musique et les bruits sont à prendre comme des systèmes au sein desquels nichent des indices d'ordres stylistique et narratif qui participent notamment à exprimer un état d'esprit, une ambiance, un enjeu dramatique : « [c]haque événement sonore fait partie d'un schème particulier, qui naît aussi bien de l'enchaînement que de la "superposition" momentanée de plusieurs sons » (392). L'univers sonore énonce le rapport qu'entretient le personnage avec les événements mis en scène. Par exemple, de nombreux *flashbacks* sonores accompagnent le retour des souvenirs d'Alexandre et participent au cumul des informations qui permettent la progression de sa quête. Les motifs sonores du film sont donc en accord avec les éléments narratifs et cela montre l'importance d'envisager les composantes stylistiques en les mettant en relation avec l'organisation du récit. La répétition systématique des ruptures de l'ambiance sonore lors des revirements dialogaux et la récurrence des souvenirs sonores nous montrent que la forme stylistique peut attribuer du sens aux événements, aux causes et aux effets. Et, dans notre parcours interprétatif, cela joue inévitablement sur notre compréhension des significations dialogales.

Parler de l'aspect stylistique et de ses liens avec certains enjeux narratifs et dialogaux nous semblait capital afin de compléter ce parcours d'analyse des interactions verbales au cinéma. Les indices que nous avons cumulés dans cette deuxième opération serviront ci-après pour finaliser le schème opératoire en établissant la forme filmique de *Mémoires affectives*. De plus, nous serons en mesure de dégager la pratique

dialogale du film, maintenant que nous avons enrichi le modèle de saisie de moyens narratifs et stylistiques qui donnent accès aux significations des énoncés.

#### 4.1.3 Troisième opération : dégager la pratique dialogale du film à partir du modèle sémiotique et de la forme filmique

Après avoir complété l'analyse de l'organisation narrative et de l'aspect stylistique de *Mémoires affectives*, nous sommes en mesure de voir l'incidence des éléments filmiques dans la lecture des significations du dialogue au cinéma. Nous allons maintenant achever l'élaboration du schème d'analyse par cette troisième et dernière opération, dont l'objectif est de dégager la pratique dialogale du film en mettant en relation les occurrences trouvées à partir du modèle sémiotique et les résultats de l'analyse de la forme filmique.

La forme d'une œuvre de fiction cinématographique est un système dynamique né de la rencontre de procédés narratifs (système formel) et techniques (système stylistique). Selon Bordwell et Thompson, « [c]es deux systèmes – le style et la forme narrative [...] – sont eux-mêmes en corrélation au sein de la totalité du film » (431) et c'est ce que notre parcours inférentiel a montré jusqu'à présent. En effet, nous avons vu que le film *Mémoires affectives* produit des effets formels, du début à la fin, avec l'intention de créer un monde fictionnel qui opère selon des règles singulières. Le film met de l'avant diverses stratégies qui ont pour but de provoquer un effet chez le spectateur – « [u]n des effets de la forme sur notre expérience est de nous donner l'impression que *tout est là* » (95) – et ce résultat est créé par les relations entre les différents systèmes qui composent le film. Tous les éléments ont une fonction au sein du système dans lequel ils agissent et c'est l'une des spécificités de l'expression filmique :

En raison du caractère pluriel et hétérogène de ses matières de l'expression, tout film travaille simultanément plusieurs sources d'information. Ce potentiel d'expressivité propre au cinéma, à la fois riche et complexe, autorise alors, en théorie, des stratégies narratives d'une extrême diversité [...] On voit que le médium cinématographique n'est pas (en dépit de l'appellation) un simple moyen dont userait le récit pour se déployer, mais que celui-ci n'a d'existence filmique que pour autant que celui-là lui donne forme. (1993 : 23)

Par les deux premières opérations, nous avons exploré le *caractère pluriel et hétérogène* des moyens narratifs et stylistiques du cinéma et nous pouvons dorénavant conclure que l'analyse de la composante dialogale s'enrichit dès lors que l'on considère la forme du film. En cette fin de parcours inférentiel, nous sommes en mesure de confirmer que la composante dialogale est soumise à la fois aux contraintes formelles du film et aux règles qui définissent sa propre pratique. Chaque œuvre cinématographique a une forme qui est définie selon ses propres règles, où les éléments de l'expression filmique peuvent jouer un rôle dans les significations narratives. Ainsi, les éléments qui donnent du sens au film sont susceptibles de donner du sens aux dialogues et c'est sur eux que nous devons miser pour notre étude.

La forme filmique de *Mémoires affectives* se caractérise par un parfait accord entre la narration et le style. Nous avons montré que le récit échafaude trois intrigues et la forme filmique arrive à créer les attentes et les effets espérés chez le spectateur essentiellement par la façon dont les personnages négocient leurs rencontres dialogales. Les échanges de paroles de *Mémoires affectives* mettent en scène des enjeux identitaires évidents. La quête principale d'Alexandre Tourneur est de retrouver son identité en reconstruisant son passé et les individus qu'il rencontre participent à éclaircir le flou qui l'entoure, et ce même si, au départ, cela ne semble pas être le cas. Le système causal mis en scène est nourri par le personnage principal mais surtout par les autres personnages du film qui contribuent, selon le groupe auquel ils appartiennent, à faire progresser le récit. Le rôle des proches de l'homme amnésique est déterminant pour la suite des événements : à force de voler des fragments de la mémoire des gens à qui il parle, Alexandre arrive à retrouver ses souvenirs. En plaçant au centre de la chaîne causale un personnage dérouté, le film met en scène le thème de l'identité autant dans les dialogues, que dans la narration, la mise en scène et le montage. Progressivement, le récit nous présente un homme qui tente de se reconstruire et c'est par une succession de rencontres réussies ou malheureuses, du présent et du passé, que tout cela se joue. Ainsi, les enjeux de l'organisation narrative se trouvent à être signifiés par les éléments filmiques qui les explicitent à l'écran. Les liens entre les sujets parlants sont définis par la parole qui prend son plein sens dès lors que l'on considère les indices contenus dans les figures filmiques. Par exemple, nous avons vu que les répliques variables des

interlocuteurs d'Alexandre ne mettent pas leur identité en péril comme on pourrait le croire à première vue. Elles contribuent plutôt à définir l'identité de l'homme qui a toutefois de bonnes raisons d'être perplexe devant de tels comportements dialogaux.

Le mode d'enchaînement des répliques est un autre aspect remarquable dans la pratique dialogale de *Mémoires affectives*. On a vu que le doute et la confusion que vit Alexandre sont ressentis simultanément par le spectateur ; tous deux cherchent du sens aux événements. Dans l'ensemble des intrigues du film, plusieurs causes sont manquantes et leur absence nous force à enclencher un processus inférentiel pour trouver une explication à ce qui se déroule à l'écran. Les revirements dialogaux qui caractérisent les échanges de paroles entre Alexandre et ses proches suscitent évidemment bien des questions et leur mise en scène narrative et stylistique fait émerger les significations dialogales que l'on recherche. Ainsi, au fil du récit, on comprend ce que ces anomalies dialogales veulent dire et comment on doit les lire pour leur donner du sens et y voir une pratique singulière. En changeant abruptement de systèmes discursifs, les interlocuteurs d'Alexandre semblent avoir des comportements anormaux, mais la forme filmique nous montre que ce mode opératoire a un sens, pour comprendre les enjeux du récit autant que ceux du dialogue.

Ce qui se joue sur le plan des savoirs est un autre aspect intéressant de la pratique dialogale de *Mémoires affectives*. Alexandre Tourneur n'a plus de repère et les présupposés variables que ses interlocuteurs placent dans leurs énoncés ne peuvent qu'augmenter son désarroi. Puisqu'il ne se rappelle rien, les savoirs partagés se négocient d'une façon particulière. Alors qu'il comprend que ce sont uniquement ses contacts avec ses proches qui sont étranges, l'homme adapte sa façon d'interpréter les valeurs idéologiques de leurs discours. Les univers de croyances instables exprimés par ses proches sont évidemment déconcertants, mais c'est en y étant attentif qu'il verra leur importance dans sa reconstruction. L'apport des procédés stylistiques est ici tout particulièrement notable puisque ce sont les images et les sons qui émergent de ses souvenirs qui guident Alexandre vers les bonnes pistes interprétatives.

En conclusion, nous pouvons affirmer que tout participe à créer une pratique dialogale singulière ; la narration, les personnages, l'univers filmique visuel et sonore énoncent tous des signes qui sont en accord avec les motifs de la parole échangée. *Mémoires affectives* met en scène un personnage amnésique qui reconstruit sa vie à l'aide d'indices qui se trouvent à la fois dans la parole et dans les éléments contextuels. Au départ, le dialogue est le lieu de tous les périls – identitaire, relationnel, social, culturel, idéologique –, mais il est finalement un lieu de reconstruction et un signe de l'évolution du personnage principal.

En identifiant les constituantes du dialogue à l'aide des trois axes, puis en tentant de voir de quelle manière le filmique participe aux significations du dialogue, il a été possible de faire une lecture du film *Mémoires affectives* qui permet de dégager l'image de la parole échangée qu'il met en scène. Le schème opératoire que nous venons d'élaborer, s'il est mis en pratique de concert avec le modèle de saisie en trois axes, constitue selon nous un outil efficace pour qui cherche à identifier les éléments filmiques responsables de l'émergence des contenus implicites dans les échanges de paroles au cinéma.

#### **4.2 Posture interprétative du schème opératoire basé sur l'étude des personnages et de la situation de parole**

Nous allons maintenant proposer une autre façon de mener la recherche de significations dans la pratique dialogale au cinéma. Au contraire de la démarche que nous venons de présenter, celle-ci est moins exhaustive et permet d'utiliser le modèle sémiotique en étudiant seulement une partie des dialogues d'un film, en mettant de l'avant la valeur sémiologique des sujets parlants et du contexte d'interlocution.

En tant que sujet parlant, le personnage de cinéma se trouve inévitablement au cœur de notre étude. Véritable signe fait d'images et de sons, il est un des éléments signifiants les plus importants des récits portés à l'écran. Nous nous intéressons particulièrement au personnage parce qu'il est porteur de nombreux indices qui doivent être

lus pour dégager avec justesse les enjeux dialogaux propres à chaque film. André Gardies propose de considérer le personnage comme un signe iconique, « un signe saisi au sein du système textuel, avec sa face signifiante et sa valeur, à quoi il conviendra d'ajouter son fonctionnement narratif » (1993 : 54). Le choix de voir le personnage comme un signe iconique permet d'élargir notre conception de la notion de personnage et de le nommer comme étant le point organisateur du récit et de la pratique dialogale. Il est une véritable figure d'homogénéisation et de continuité, par rapport à laquelle s'organisent divers principes narratifs et stylistiques comme la causalité, la temporalité, la mise en scène et la prise de vue. Nous prendrons la même position que Gardies par rapport au personnage de cinéma lorsqu'il écrit :

Parmi les objets qui peuplent le monde diégétique, le personnage occupe incontestablement une place prépondérante. Autour de lui et par rapport à lui s'organise le récit en même temps qu'il est généralement source et support d'une intense activité d'identification. Cela est probablement plus sensible encore au cinéma puisque, à la différence du roman où il n'existe que sous forme de traces typographiques [...], il est présent sous la forme de sa réalité analogique d'images et de sons. Il est un "être iconique" et par là ressemble étrangement aux personnes de la vie réelle. Spectateur, je fais à tout moment l'expérience de sa force d'illusion de réalité. (53)

Au cinéma, comme au théâtre, le personnage doit être incarné par un comédien pour exister. Cependant, à la différence du théâtre, l'écran de cinéma offre une représentation, une image du comédien, une « réalité perceptible et sensible [...] faite d'images et de sons » (54). À l'écran, le personnage devient une figure emblématique des enjeux dialogaux et

Le propre du personnage c'est d'appartenir au monde diégétique que propose le récit et de s'y définir, [...], par les rapports qu'il entretient avec tous les éléments qui peuplent ce monde. Il est naturellement l'une des sources nourricières de la figure actorielle, à laquelle il donne ce que, d'une certaine manière, on pourrait appeler son "essence". (62)

Le personnage de cinéma est susceptible de révéler des contenus implicites dans les échanges de paroles par des signes de diverses natures. La série d'opérations que nous proposons ci-après a pour objectif de cerner les significations transmises par le personnage et le contexte d'énonciation. Contrairement au schème précédent qui

comporte trois opérations distinctes, celui-ci prend la forme d'une série de gestes interprétatifs qui permettent d'étudier les personnages filmiques et la situation de parole afin de dégager des significations dialogales.

#### 4.2.1 Opérations pour l'étude des personnages et de la situation de parole

Afin d'approfondir notre réflexion sur la notion de personnage et l'implicite dialogal, nous proposons un regard sur le protagoniste principal du film *L'Âge des ténèbres* écrit et réalisé par Denys Arcand. Par l'analyse de quelques échanges de paroles, nous tenterons de montrer comment les diverses figures qui composent le personnage et la situation de parole récupèrent des indices pour la compréhension du dialogue.

*L'Âge des ténèbres* raconte l'histoire de Jean-Marc Leblanc, un fonctionnaire dans la quarantaine au physique ordinaire, visiblement malheureux dans sa vie tant personnelle que professionnelle. Il travaille pour le gouvernement et son bureau est situé dans le Stade olympique de Montréal. Tout au long du film, on voit les fantasmes de Jean-Marc – tantôt premier ministre, tantôt entouré de femmes magnifiques – qui viennent appuyer le malaise profond qu'il ressent face à son quotidien morose et sa vie de couple et de famille insatisfaisante. Le personnage de Jean-Marc est interprété par le comédien Marc Labrèche, réputé pour sa fougue et son originalité. Dans le film, l'acteur adopte toutefois les traits du personnage sobre et ennuyant, effacé derrière ses lunettes sans style et ses habits ternes. À l'écran, c'est le personnage qui s'affiche avec les signes que l'on a choisi de lui faire porter :

Statut singulier donc du comédien, appelé qu'il est à se fondre dans le monde diégétique et à se confondre avec le personnage qu'il interprète. Il n'est là, en tant que personne, en tant qu'artiste, que pour mieux se faire oublier sitôt qu'il endosse son rôle. À la différence du roman, les protagonistes du récit filmique sont donc des figures hybrides : personnages parce qu'ils s'inscrivent dans la logique du récit, comédiens parce qu'ils appartiennent au monde filmique et à la nécessaire "incarnation" que celui-ci suppose. L'analyse devra alors prendre en compte cette double "polarisation", liée à la spécificité du matériau cinématographique. (53-54)

Comme Gardies le propose, nous ferons l'analyse du personnage de Jean-Marc Leblanc en le considérant comme un signe à saisir au sein du système dans lequel il prend place, tout en envisageant sa face signifiante, sa valeur et son fonctionnement narratif. L'image du personnage à l'écran est un signe *plein* – « sitôt qu'il apparaît il se distingue des autres et il est porteur de multiples significations » (55) – et *changeant* : « [l]a figure du comédien-personnage, ondoyante, multiple, diverse, ne cesse de se transformer tout en signifiant l'unité du personnage » (55). Au cinéma, c'est une image de l'acteur qui est donnée à voir au spectateur : « [l]à se situe une autre différence avec le roman [...] où il est fait de matière linguistique. Dans la perspective sémiomnarratologique cette différence de signifiant apparaît comme fondamentale dès lors qu'il s'agit de décrire le personnage comme un signe » (54). Et nous savons par ailleurs que « la spécificité du médium cinématographique fait de la figure actorielle une sorte de nœud de significations » (66). Personnage de cinéma, Jean-Marc peut donc être pris comme une figure composite faite d'images et de sons et qui a notamment pour rôle de révéler certains enjeux de son discours.

Tout au long du film, Arcand utilise les diverses matières signifiantes au cinéma pour définir les personnages. Par la mise en scène et l'occupation de l'espace, le réalisateur isole souvent le personnage de Jean-Marc des gens qui l'entourent : trop occupées par leur téléphone portable et la musique sur leur baladeur, ses filles ne lui parlent pas dans la voiture ; il porte un masque sanitaire dans le train de peur d'attraper des maladies ; autour de lui, dans le wagon, tous sont occupés à parler au téléphone ; il mange seul des repas congelés quand il revient chez lui après le travail. Il est isolé, vide, incapable de gérer la situation ou d'exprimer ses émotions. Seuls ses fantasmes lui permettent de vivre ses sentiments de façon compensatoire ; par exemple, alors qu'il n'a pas le courage de réagir face à un collègue qui l'accuse à tort de racisme, il s' imagine lui couper la tête à la manière d'un samouraï. Ces rêves extravagants agissent comme des figures du malaise profond vécu par Jean-Marc ; ce malaise est justement ce qui explique son rapport aux autres et à la parole échangée.

En se basant sur les écrits de Philippe Hamon<sup>17</sup> qui s'intéresse au personnage dans le roman, André Gardies propose deux opérations à partir desquelles se définit le personnage au cinéma, soit *l'axe de l'attribution* et *l'axe de la différence*. L'axe de l'attribution consiste à recenser les caractéristiques propres du personnage, notamment les traits physiques du comédien, sa voix<sup>18</sup>, sa gestuelle, ses costumes, sa coiffure, ses objets personnels, ses actions et évidemment les paroles qu'il prononce :

Les informations sur le personnage et ses caractéristiques sont ainsi susceptibles d'emprunter les diverses matières de l'expression filmique ; elles sont distribuées tout au long du récit ; leur champ d'application est varié ; elles proviennent aussi de la mise en relation de plusieurs termes ; leur analyse suivant l'axe de l'attribution vise donc à réunir sous la même figure unitaire ce que le texte fragmente et dissémine, pour constituer une sorte de portrait. (58)

L'axe de la différence fait référence à l'hypothèse de la cohérence du système textuel :

L'analyse différentielle, contrairement au principe d'attribution, ne se fonde pas sur les traits propres à tel ou tel personnage, mais établit des critères en fonction desquels se ventilent les différents protagonistes d'un même récit. Le personnage se caractérise alors par un "paquet" de traits différentiels. (58)

Les axes de l'attribution et de la différence permettent de saisir la complexité du personnage de Jean-Marc en regardant les comportements et le genre de relation qu'il entretient avec les autres personnages mis en scène. Sa famille, ses collègues de travail, les citoyens qui viennent le consulter et une maîtresse passagère sont les seuls individus avec qui il est en contact. Les comportements dialogaux que Jean-Marc a dans chacune de ses relations ont en commun de mettre de l'avant ses insatisfactions, sa grisaille et sa désillusion. Implicitement, il dit qu'il n'aime pas sa vie et cela se confirme par sa façon d'être toujours à distance avec ses interlocuteurs. De plus, il arrive de moins en moins à contrôler ses frustrations et il adopte parfois des attitudes qui

---

17. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, sous la dir. de Roland Barthes *et al.*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

18. La voix est évidemment un trait distinctif du personnage, et ce par de multiples composantes, dont le timbre, l'accent, l'élocution et le débit. En plus de la voix, notons que le bruitage et la musique, lorsqu'ils sont liés à l'activité du personnage, peuvent contribuer à le définir.

sont soudainement agressives. Ces écarts de comportements montrent que le personnage est en déséquilibre et que ses paroles sont à lire en tenant compte de sa condition.

Le fossé entre Jean-Marc et sa femme Sylvie est abyssal ; elle est agente immobilière et sa carrière passe nettement devant sa vie familiale, elle est acariâtre, elle gère son couple comme elle vend des maisons, elle porte constamment l'oreillette de son téléphone cellulaire. D'ailleurs, elle interrompt sans avertir ses échanges avec son mari pour prendre ses appels professionnels. Entre eux, rien ne va plus et leurs comportements sont des indices pour comprendre ce qui se joue en creux dans leurs répliques. Regardons de près un échange du couple, lors d'une scène où Jean-Marc apprend que Sylvie part à Toronto pour suivre une formation. Il s'agit d'un exemple hors pair pour montrer comment les personnages se définissent par les différences qui se remarquent dans les systèmes discursifs qu'ils énoncent. En fin de journée, Jean-Marc arrive chez lui et stationne sa voiture dans l'entrée de sa maison, à côté de celle de sa femme. Cette dernière, habillée en tailleur classique, est occupée à mettre ses valises dans le coffre de sa voiture. Jean-Marc sort de sa voiture rapidement et va interroger sa femme. Il est visiblement étonné par la situation :

JEAN-MARC : Qu'est-ce qui se passe ?

SYLVIE : Quoi, qu'est-ce qui se passe ?

JEAN-MARC : Tu t'en vas où ?

SYLVIE : À Toronto.

JEAN-MARC : À Toronto ?

SYLVIE : Je te l'ai déjà dit.

JEAN-MARC : Non, tu m'as rien dit du tout.

SYLVIE : (*elle soupire*) Je t'en prie, sois pas de mauvaise foi.

*Sylvie répond à Jean-Marc sans vraiment lui porter attention, elle continue de charger une énorme valise dans le coffre arrière de sa voiture.*

JEAN-MARC : Tu vas faire quoi à Toronto ?

SYLVIE : Suivre des cours.

JEAN-MARC : Des cours de quoi ?

SYLVIE : Pour devenir courtière.

JEAN-MARC : T'es pas déjà courtière ?

SYLVIE : Affiliée. Je veux devenir courtière agréée. Je veux mon bureau à moi, tu le sais.

JEAN-MARC : Tu peux pas suivre ces cours-là à Montréal ?

SYLVIE : Je veux les suivre en anglais. Monsieur Mc Kenna m'a trouvé une place.

JEAN-MARC : C'est qui ça, Monsieur Mc Kenna ?

SYLVIE : Le président de la compagnie. C'est lui qui m'a remis mon trophée. T'étais à la soirée. *(elle s'arrête devant Jean-Marc et le fixe dans les yeux)* C'est quoi ton problème ? T'es déjà sénile ?

JEAN-MARC : Et nos filles ?

SYLVIE : Je leur ai donné quinze et treize ans de ma vie. C'est à ton tour de faire ta part.

JEAN-MARC : *(sur le ton d'un reproche)* Tu leur as rien donné du tout.

SYLVIE : J'ai toujours été une très bonne mère. Je suis ici tous les soirs. Le nombre de déjeuners d'affaires que j'ai annulé à cause de ma famille, t'en as aucune idée.

JEAN-MARC : C'est quand la dernière fois que t'as préparé un repas ?

SYLVIE : Je prépare les repas tous les jours.

JEAN-MARC : Je parle pas de décongeler des bâtonnets de poisson. Je parle de vrais repas, avec une entrée, un plat principal, un dessert ...

SYLVIE : Si tu voulais une femme traditionnelle, t'avais qu'à ...

JEAN-MARC : *(en montant le ton)* J'ai pas dit faire à manger à tous les jours. Un repas, une fois dans l'année, sacrament.

SYLVIE : Je m'excuse, mais je travaille trop fort pour me faire...

JEAN-MARC : Travailler trop fort c'est pas une excuse, c'est pas une qualité, c'est pas intelligent. C'est bête, c'est borné pis c'est stupide.

SYLVIE : *Fuck off.*

*Sylvie monte dans sa voiture. Jean-Marc reste seul, immobile.*

JEAN-MARC : Va donc chier. Va chier.

*Sylvie démarre sa voiture et quitte. Jean-Marc monte l'escalier, arrive à la porte, se retourne pour voir filer la voiture de sa femme et entre dans la maison.*

Plusieurs enjeux sont inscrits dans cet échange de paroles qui marque les différences entre Sylvie et Jean-Marc, et du même coup la singularité de chacun des membres du couple. L'aspect le plus frappant est sans aucun doute leurs divergences à propos des thèmes de leur échange. Les concepts d'être mère, d'être un couple, de travailler, d'avoir de l'ambition sont envisagés différemment de part et d'autre.

La parole est pour Sylvie une façon de s'exprimer individuellement et non pas un moyen d'échange. Elle fait de la rencontre un lieu de confrontation dès le moment où elle se sent menacée par Jean-Marc qui tente de discuter de leur situation familiale. Par ailleurs, ce qui est remarquable dans la façon dont Jean-Marc réagit au départ de sa femme est son choix de parler de l'impact de son absence sur ses filles et non sur son couple. Il reproche à Sylvie d'être une mauvaise mère sans prononcer un mot sur leur relation. En fait, on sait que leur union est défectueuse depuis plusieurs années et leur échange montre bien qu'ils ne s'envisagent plus comme un couple mais comme des individus qui partagent le rôle de parent. Et pour elle, le temps est venu d'exister en dehors de la sphère familiale, même si cela déplaît à son mari. Le « *fuck off* » qu'elle prononce en clôture d'échange montre qu'elle n'accorde plus d'importance à sa famille, pas plus qu'elle est préoccupée à entretenir l'harmonie dans sa relation conjugale. En la laissant partir sans réagir autrement que par une réponse aussi insultante – « Va donc chier » – et qui, visiblement, n'a aucun effet sur la femme, Jean-Marc prend la place de celui qui subit les décisions des autres et qui n'arrive pas à faire valoir son point de vue. Les différences entre Jean-Marc et Sylvie sont inscrites dans la façon dont ils organisent leurs objets discursifs et gèrent l'implicite dialogal. Sur le plan de l'interaction, on remarque qu'ils ne partagent pas la même conception du fait de dialoguer et cela implique des divergences sur ce que veut dire être en relation, être en couple, être des parents. La scène contient également des signes qui contribuent à expliciter des enjeux contextuels. Jean-Marc conduit une voiture économique tandis que sa femme a une voiture de luxe, il est habillé sobrement alors qu'on sent chez elle une envie d'être coquette et séduisante. Leurs comportements physiques sont complètement différents : il bouge calmement tandis qu'elle est constamment en mouvement, elle parle promptement alors qu'il pèse chacun de ses mots comme s'il faisait un plaidoyer à la cour. Les répliques de cette scène de ménage impliquent des présupposés idéologiques divergents et les éléments filmiques viennent les confirmer.

Lorsqu'il tente de s'exprimer, Jean-Marc se heurte à tout coup à un interlocuteur qui prétend avoir la bonne façon de voir les choses et qui est insensible aux impacts relationnels que peuvent avoir les échanges de paroles. Ébranlé sur le plan identitaire – en tant qu'homme, père, mari, amant, travailleur –, il n'arrive pas à s'exprimer et à

prendre la place qu'il souhaite. C'est le cas de la situation suivante, alors que Jean-Marc tente de dialoguer avec ses deux filles qu'il reconduit en voiture à l'école. Mégane, l'adolescente, est assise à côté de lui tandis que Coralie, la cadette, est au centre de la banquette arrière. Chacune a les oreilles bouchées par des écouteurs d'où se fait entendre de la musique rythmée. Jean-Marc essaie d'établir la communication :

JEAN-MARC : Écoutez, les filles, il va falloir se parler...

*Les filles ne lui répondent pas, ne le regardent pas. Jean-Marc hausse le ton pour tenter de les faire réagir.*

JEAN-MARC : Il va falloir se parler !

*Constatant l'absence de réaction de ses filles, Jean-Marc arrête la voiture brusquement. Il arrache avec vigueur les écouteurs de l'adolescente qui réagit fortement. La cadette, à l'arrière, réagit tout autant au geste de son père en prenant la défense de sa sœur :*

JEAN-MARC : J'ai dit qu'on allait se parler. C'est clair ?

CORALIE : Les nerfs !

MÉGANE : Tu m'as fait mal. T'es malade !

*Jean-Marc se calme et remet la voiture en marche.*

JEAN-MARC : Je m'excuse, mais il faut qu'on parle.

MÉGANE : Parler de quoi ?

JEAN-MARC : Votre mère, Sylvie, est partie à Toronto.

CORALIE : On le sait.

JEAN-MARC : Elle sera plus à la maison.

MÉGANE : Pis ?

JEAN-MARC : La vie va être différente.

MÉGANE : C'est pas grave ça.

CORALIE : C'est cool.

JEAN-MARC : C'est peut-être une séparation temporaire.

MÉGANE : Toutes mes amies, leurs parents sont séparés.

CORALIE : Moi, dans ma classe, j'étais la dernière.

MÉGANE : As-tu quelqu'un dans ta vie ?

JEAN-MARC : Non, pas du tout !

MÉGANE : Essaie d'en trouver une qui soit pas trop chiante, O.K. ?

CORALIE : Ouais.

*L'échange se termine en laissant une ambiance glaciale dans la voiture.*

Cet échange de paroles s'articule autour d'une divergence de point de vue entre le père et ses filles à propos de l'absence de la mère et d'une éventuelle séparation. Alors que Jean-Marc voit la situation de façon dramatique, les filles lui font comprendre qu'elles la considèrent comme étant tout à fait normale. Alors qu'il tente d'imposer son autorité, elles lui font remarquer qu'elles jugent ses gestes déplacés. En d'autres mots, il n'arrive pas à parler de la place du père puisque ses filles n'agissent pas envers lui pour que le rapport père-fille, tel que lui le conçoit, soit opérant. De plus, l'alliance des deux filles met encore plus le père à l'écart et cela a pour effet d'intensifier les différences idéologiques et générationnelles qui se profilent dans les répliques. Encore une fois, nous pouvons convenir que ce dialogue et la manière de mener l'échange explicitent des divergences entre l'homme et des membres de son entourage.

À la fin du film, Jean-Marc se livre à Pierre, un citoyen venu le voir à son bureau pour adhérer à un programme social de l'Office de protection du citoyen. Par un aveu inattendu, il énonce sa déception devant la nature insipide de ses relations et sa désillusion face à sa propre vie. À cet inconnu, il se confie enfin, d'un seul souffle comme s'il était arrivé au bout de sa course. Voici l'échange de paroles entre Jean-Marc et Pierre, dont nous ferons ensuite l'analyse :

*Jean-Marc est assis à son bureau face à Pierre. Pourtant face à face, les deux ont la tête baissée, ne se regardent pas. Le ton est solennel.*

PIERRE : Je suis allé à la société d'habitation comme vous me l'avez suggéré. Ils veulent pas tenir compte du fait que les 4/5 de mon salaire sont saisis par mon ex-femme. Je touche un salaire confortable, mais je vis sous la ligne de la pauvreté. *(il relève la tête)* Évidemment, vous vous en fichez royalement.

JEAN-MARC : Non, non. Je m'en fiche pas.

PIERRE : Je suis sûr que vous avez une vie confortable.

*Jean-Marc relève la tête spontanément, l'air interrogateur :*

JEAN-MARC : Moi ?

*Puis Jean-Marc enchaîne sur un ton calme :*

JEAN-MARC : Moi, monsieur, quand j'étais étudiant, j'écrivais des articles amusants pour le journal du collège. J'ai fait de la politique. J'ai été élu vice-président du conseil étudiant. À l'université, j'étais dans l'atelier de théâtre. *(il se lève)* J'ai joué dans *Douze hommes en colère* moi, monsieur. J'ai fait de la photo, de la vidéo...

*Sur cette réplique de Jean-Marc, nous voyons à l'écran le parterre du Stade olympique, occupé par le centre d'information du gouvernement. Jean-Marc poursuit toujours son monologue, on le voit maintenant debout dans son bureau.*

JEAN-MARC : J'ai fait partie d'un groupe rock. J'ai participé à des manifestations contre les centrales nucléaires, contre la chasse aux phoques. J'ai réclamé l'indépendance du Québec. J'ai même été arrêté par la police, une fois. Et maintenant, ma femme est partie à Toronto se faire sauter par le président de sa compagnie. Mes filles pratiquent l'amour oral avec les jeunes voisins dans le sous-sol. Et chaque jour ouvrable de l'année, je fais 20 minutes de voiture, 45 minutes de train et 25 minutes de métro pour venir ici, écouter des gens encore plus mal foutus que moi. Tout ça, monsieur, est extrêmement inconfortable.

PIERRE : Au moins, vous êtes encore jeune.

À ce moment, Jean-Marc prend son manteau et sort de son bureau. Il salue ses collègues de travail – « Salut mon vieux, je m'en vais, c'est assez » – et personne ne semble étonné de sa démission. En marchant vers la sortie du Stade olympique, il s'approche des gens dans la file d'attente, mais ils ne semblent pas porter attention à ses avertissements, livrés sur le ton de la désillusion :

JEAN-MARC : Vous venez ici pour rien. C'est inutile. Nous n'avons aucune solution pour vous. Vos vies sont trop compliquées. La situation est trop complexe.

L'échange entre Jean-Marc et Pierre met en scène un dialogue atypique, en ce sens où la confiance qui s'y déploie a lieu entre deux inconnus qui, de surcroît, se rencontrent dans un cadre professionnel qui n'a rien de l'intimité où se déroule habituellement ce genre d'aveu. Les deux hommes sont confrontés à leurs idéaux déçus et leur dialogue nous fait voir que Jean-Marc ressemble plus à cet étranger qu'aux membres de sa famille. Pris dans ce bureau ennuyeux aménagé dans le Stade olympique, Jean-Marc et Pierre nourrissent à leur façon le dialogue de données implicites qui portent à croire que chacun est rendu au même point de sa vie, soit au constat désolant que, malgré un passé prometteur, ils se heurtent à une vie adulte morose et remplie d'insatisfactions. Le fonctionnaire et le prestataire partagent le même point de vue sur la vie adulte dans les années 2000, mais Pierre fait remarquer à Jean-Marc qu'il a un avantage par rapport à lui ; il est « encore jeune ». Cette observation fait justement

réagir Jean-Marc qui décide de quitter son emploi : peut-être a-t-il vu en Pierre ce qu'il ne voulait pas devenir. Les regards qui ne s'échangent pas directement, le rythme avec lequel se lancent les répliques et le ton solennel emprunté pour exprimer de vives frustrations explicitent des enjeux de la parole. L'attitude de Jean-Marc marque à la fois la gravité des répliques qu'il prononce et le fait que l'échange avec cet inconnu est l'élément déclencheur de sa démission et de l'abandon de cette vie qui ne lui convient plus. Incapable de communiquer avec les siens, Jean-Marc s'adonne à un dialogue intime avec un inconnu, en instaurant ainsi un rapport non conventionnel à la parole.

Le dernier échange entre Sylvie et Jean-Marc explicite par ailleurs tout ce que nous avons relevé dans l'implicite dialogal et dans le discours filmique des autres extraits. Alors qu'il prend la décision de tout abandonner pour se retirer seul à la campagne, l'homme fait face à un affront de sa femme qui lui fait de nombreux reproches sur la façon dont il mène sa vie et sur son manque d'ambition. Jean-Marc marche dans le quartier cosu où il habite dans l'intention de le fuir et sa femme le poursuit en l'invectivant. Alors qu'elle lui demande, sur un ton définitivement méprisant, « T'as réussi quoi dans ta vie ? », l'homme se retourne et réplique, avec une confiance dont il n'a jamais fait preuve jusqu'ici :

JEAN-MARC : Tu sais, je pensais jamais que ça allait m'arriver un jour, mais je pourrais te tuer. Je veux dire, c'est pas inimaginable.

Insatisfait de sa vie, Jean-Marc entretient une telle animosité envers sa femme qu'il pourrait la tuer. Cette impossibilité d'être en relation avec les siens s'est profilée tout au long des échanges de paroles et ce dialogue de clôture montre que nos intuitions ont été les bonnes. Par son rapport aux autres, tout spécialement celui avec sa femme, Jean-Marc s'est dénaturé, il est devenu un homme qu'il ne voulait pas être. Cet état explique son incapacité à entrer en relation et à échanger avec les autres. N'ayant aucun espace pour exister, il décide de s'exiler à la campagne et de reprendre le contrôle de sa vie en quittant sa femme, ses enfants et son travail.

À partir de l'analyse de quelques extraits où le personnage de Jean-Marc prend la parole, il est possible de dégager certains aspects de la pratique dialogale du film *L'Âge des ténèbres*. La fragilité et la vacuité des liens qui unissent les personnages mettent au centre des échanges de paroles un enjeu implicite qui pourrait se résumer par la formule « pourquoi sommes-nous en relation ? ». Ce postulat explique l'incapacité de Jean-Marc de négocier ses relations comme il l'entend, pour espérer être l'homme qu'il souhaite être. Son rapport à la parole est aussi marqué par sa préférence à se confier à un étranger qui ne remet pas en cause les fondements de sa pensée. La nature de la relation des deux hommes permet à Jean-Marc de s'exprimer et d'être écouté puisqu'ils ne sont pas en position de conflit épistémique. Par une telle mise en scène du dialogue, Denys Arcand redéfinit le fonctionnement des sphères individuelles et collectives où l'identité et les fondements idéologiques des sujets parlants sont constamment remis en cause. Sous les paroles et les comportements des personnages, derrière les mots étouffés de Jean-Marc et des gens qui l'entourent, se laisse entendre un vif commentaire social. Pour pallier les désirs inassouvis, les moments d'ennuis désolants, les amours déçus et les rêves brisés, les personnages de *L'Âge des ténèbres* ont trois options : se taire, entrer en relation sans s'impliquer personnellement ou s'évader dans un univers nourri de fantasmes. Ces restrictions liées à la parole sont portées par les personnages eux-mêmes, notamment par leurs comportements, leurs tenues vestimentaires et leurs façons de parler. Le contexte d'énonciation est marqué par des signes éloquentes du cadre spatial (l'occupation du Stade olympique par la fonction publique, la maison cossue dans une ville de banlieue) et du cadre temporel (les années 2000, l'ère de la performance). De plus, les buts des échanges sont systématiquement non partagés par les interlocuteurs et montrent leurs divergences idéologiques ; cela nous indique aussi la façon dont leurs répliques doivent être lues. Ces composantes sont essentiellement révélées par des indices d'ordre stylistique et participent à révéler l'implicite dialogal. Elles montrent également l'importance de nommer le personnage et la situation de parole comme étant des éléments filmiques, formés par le narratif et le stylistique, qui sont porteurs d'indices utiles pour notre compréhension des enjeux liés à la parole partagée.

Cette étude de quelques extraits du film *L'Âge des ténèbres* permet de voir qu'il est possible d'aborder les dialogues d'un film de façon partielle et d'arriver à des conclusions satisfaisantes. En mettant au centre de ce processus inférentiel les notions de personnage et de contexte, nous avons ciblé des principes organisateurs des échanges de paroles. En confirmant notre hypothèse que le personnage de cinéma et la situation de parole expriment des significations dialogales, nous souhaitons avoir enrichi le parcours interprétatif de l'analyste qui travaille avec le modèle de saisie.

### 4.3 Conclusion

Après avoir élaboré le modèle de compréhension en trois axes en première partie de la thèse, il nous semblait essentiel d'ajouter la notion élargie de sens au cinéma à notre étude du dialogue. Il apparaît maintenant évident que la composante dialogale de l'expression filmique doit être évaluée en regard des indices que les contextes narratif et stylistique énoncent. Les schèmes opératoires proposent de nombreuses opérations qui posent un regard sur les spécificités filmiques du dialogue et cela permet d'établir des relations entre la pratique dialogale qu'une œuvre cinématographique met en scène et les formes filmiques au sein desquelles elle prend place. En adoptant une posture déductive basée sur la connaissance du fonctionnement des interactions verbales et des manières dont le cinéma participe à l'énonciation de l'implicite dialogal, les opérations inférentielles ont l'avantage d'être malléables et de pouvoir être utilisées selon ce que l'on souhaite faire à partir du modèle sémiotique.

En nous intéressant aux mécanismes de la fiction au cinéma, nous avons pu constater la diversité des moyens mis en œuvre pour dynamiser l'activité narrative et structurer le système filmique des récits cinématographiques. Conséquemment, nous avons vu que ces dispositifs jouent un rôle majeur dans la signification du dialogue. La recherche, dans le filmique, d'indications susceptibles d'explicitier l'implicite dialogal et la définition de différentes postures interprétatives nous permettent de passer du modèle à l'analyse.

## **CHAPITRE V**

### **DISCOURS AMOUREUX ET CRISE EXISTENTIELLE : ÉTUDE DE LA PAROLE PARTAGÉE DANS LE FILM *QUÉBEC-MONTRÉAL***

## CHAPITRE V

### DISCOURS AMOUREUX ET CRISE EXISTENTIELLE : ÉTUDE DE LA PAROLE PARTAGÉE DANS LE FILM *QUÉBEC-MONTRÉAL*

Parler pour exister ; voilà le sous-titre que pourrait porter le film *Québec-Montréal*<sup>1</sup> (2002) réalisé par Ricardo Trogi. À écouter parler les personnages de cette histoire, aucun d'eux ne semble se douter que la parole séductrice et le discours amoureux sont des lieux où le sentiment d'existence peut être mis à rude épreuve. Par l'étude des pratiques dialogales mises en scène dans *Québec-Montréal*, nous montrerons dans ce chapitre dans quelle mesure, au-delà du discours amoureux, c'est un désir d'exister qui se fait entendre dans les dialogues.

Le film met en scène neuf personnages qui remettent en question les relations hommes-femmes et, sans le savoir, négocient avec le fait qu'être en relation implique de voir augmenter ou diminuer leur sentiment d'exister. Tous confinés dans l'espace restreint d'une automobile qui force la proximité, les interlocuteurs se révèlent par diverses pratiques dialogales qui deviennent véritablement le cœur du film. L'histoire de *Québec-Montréal* est racontée selon un schéma où sont représentées les étapes des relations amoureuses : l'idéal, la quête, la passion, la quotidienneté et la rupture. On y retrouve notamment un couple qui déménage de Québec vers Montréal ainsi que deux collègues de travail qui se rendent à un congrès. Nous concentrerons notre regard exclusivement sur eux puisque leurs échanges explicitent divers enjeux liés au discours

---

1. Scénario de Ricardo Trogi, Patrice Robitaille et Jean-Philippe Pearson.

de séduction et au sentiment amoureux et que leurs répliques laissent entendre une rivalité existentielle qui va au-delà des mots échangés<sup>2</sup>.

L'enjeu principal de la relation entre Alain et Katherine est la séduction. Collègues de travail, ils se retrouvent dans une situation qui force une intimité jamais partagée jusque-là : ils se rendent à un congrès ensemble (avec la voiture d'Alain) afin de représenter l'entreprise de conception de jeux vidéos pour laquelle ils travaillent. Les signes inscrits dans la parole échangée et dans les énoncés filmiques sont ici autant de lieux pour comprendre le fonctionnement des relations qui se déploient dans le domaine de la séduction. Les paramètres selon lesquels opère la parole échangée – soit un glissement d'un propos général sur les rapports hommes-femmes vers un discours de charme – configurent et réinventent de façon continue la nature de la relation entre Alain et Katherine. L'étude de la trajectoire de ce discours, tantôt séducteur tantôt amoureux, nous permettra de voir en quoi il s'agit d'une pratique engagée dans une logique d'existence.

Julie et Pierre-François représentent ce que le réalisateur nomme « la quotidienneté », par le biais d'une mention écrite qui fait office d'intertitre. Ils sont dans la vingtaine, en couple depuis quelques années ; elle est planificatrice financière, il est conseiller aux ventes dans un magasin de meubles. En route pour déménager à Montréal, le couple est confronté aux réelles intentions de chacun : Julie veut à tout prix habiter à Montréal et assouvir ses ambitions professionnelles tandis que Pierre-François souhaite une vie paisible et remet en question son désir d'aller à Montréal. Si les personnages ne parlent pas directement de leurs problèmes, c'est qu'il existe entre eux un certain nombre d'enjeux qu'ils ne souhaitent pas voir ressurgir, incapables qu'ils sont de négocier avec la secousse existentielle que laisse présager la situation. Nous verrons, par l'étude de leur pratique dialogale, de quelle façon le discours amoureux devient la mise en scène d'un désir d'exister menacé par le déséquilibre de la relation.

---

2. À ce sujet, nous allons dans le même sens que Pierre Barrette qui considère *Québec-Montréal* comme « une habile radiographie de la jeune génération, dont la drôlerie de surface ne fait que masquer un drame identitaire plus profond, fait des mille petites tragédies qui ponctuent ces existences construites sur la vacuité et le confort » (« *Québec-Montréal* », *24 images*, n° 112-113, 2002, p. 77).

Si le sentiment d'exister passe nécessairement par la relation avec les autres, dans le film de Trogi, c'est précisément par une relation inscrite dans le champ amoureux que chacun souhaite le voir reconnu et l'augmenter. Mais les différences d'intentions qui se repèrent dans la parole, d'abord par des banalités puis par des tensions plus profondes, laissent croire à une impossibilité de voir comblées, par l'autre, les attentes existentielles. Marqués dans le langage, les enjeux individuels et relationnels se révèlent par un glissement du registre implicite, où il est encore possible de se ménager sans se sentir diminué sur le plan existentiel, vers un registre explicite où chacun tente, en vain, d'éviter le pire. Par l'étude des comportements langagiers de Katherine et Alain et de Julie et Pierre-François, nous souhaitons démontrer de quelle façon certaines problématiques existentielles sont marquées dans le langage. Ces observations faites, nous serons en mesure de dégager une pensée de la parole partagée propre au film *Québec-Montréal* qui, au-delà d'un portrait des relations hommes-femmes, pose le discours amoureux comme champ d'expansion du sentiment d'exister. Nous souhaitons par ailleurs préciser que notre analyse est calquée sur la progression narrative du film et procèdera par entrelacement pour passer d'un couple à l'autre. Cela permet d'observer la progression des dialogues tels qu'ils ont été énoncés dans le parcours de séduction des personnages.

### 5.1 Possibilités et risques de l'usage de l'implicite pour exister

Parler pour exister : voilà ce qui est en jeu dans les dialogues du film *Québec-Montréal*. Dans l'ouvrage *Le sentiment d'exister* (2002) François Flahault nous dit que la question d'exister nécessite un rapport avec l'autre par lequel chaque individu tente de donner un sens à son existence. Ainsi, vouloir être soi par la rencontre avec autrui sous-entend que « pour vivre, pour exister, nous avons besoin de n'être pas réduits à nous-mêmes, [qu']il nous faut participer à une circulation qui passe par des gens et des choses, matérielles ou immatérielles » (2002 : 25). L'idée selon laquelle le sentiment d'exister est conditionnel à l'ensemble des relations sociales nous invite à questionner la façon dont cette intention se déploie par le langage. Et c'est bien de cela qu'il s'agit dans le discours amoureux mis en scène dans *Québec-Montréal* : chaque interlocuteur

cherche dans la relation avec l'autre des moyens de produire et d'augmenter son sentiment d'existence.

Mené à deux, le jeu de la séduction exige le partage d'un même espace conversationnel et une manière de faire commune où chacun joue le rôle attendu selon un accord tacite. Cependant, les échanges de paroles entre Katherine et Alain montrent que le décalage entre leurs définitions de la séduction devient rapidement une menace pour l'existence puisque leurs énoncés ne sont pas produits et interprétés de façon semblable. L'usage des contenus implicites révèle de part et d'autre une pratique langagière liée à un sentiment d'exister qui ne peut être satisfaisant puisqu'il est ni négocié ni évalué avec les mêmes intentions : Katherine veut séduire son collègue sans s'impliquer émotionnellement dans la relation, tandis qu'Alain, qui est amoureux d'elle, souhaite lui déclarer ses sentiments.

Séduire pour exister : telle est l'image que Katherine se fait de ses interactions avec les hommes. Son assurance montre que c'est une professionnelle de la parole séductrice dont la pratique sous-entend une connaissance de certains concepts comme ceux de faire bonne figure, de calculer l'emploi de ses mots, de dévoiler ses intentions avec ruse et d'être prêt à perdre même si le risque est gros. Posant la séduction comme l'objectif ultime de la parole, elle parle sans se soucier du fait que son interlocuteur ne partage pas le même arrière-plan idéologique et les mêmes attentes qu'elle. Il semble clair pour la jeune femme que le discours de charme est une activité réglée qui opère selon des modalités spécifiques, mais elle sait aussi que son efficacité réside justement dans la dissimulation de ses principes opératoires. Pour Katherine, il existe un véritable usage de l'ambiguïté duquel, visiblement, son collègue ne connaît pas les tenants et les aboutissants. Pour Alain, la parole est le reflet de la vérité et, s'il passe lui aussi par certains détours que lui permet l'usage de l'implicite, il se butera avec fracas aux limites de ses compétences langagières dans le domaine de la séduction. Puisqu'il est amoureux d'elle, il ne pourra satisfaire les règles du jeu de la séduction, telles que définies par Katherine, et se retrouvera aussitôt confronté à une violente crise existentielle. Ainsi, nous allons montrer dans quelle mesure les différences idéologiques qui déterminent leurs visions des rapports amoureux opèrent implicitement dans leur

pratique dialogale et agissent, sur le plan existentiel, autant sur leur relation que sur leur identité individuelle.

L'un à côté de l'autre dans la voiture d'Alain, les deux collègues transforment rapidement ce lieu clos en zone de charme. Pour réaliser ses désirs, Alain doit occuper le bon rôle, soit celui qui lui permettra de tenir un discours de séduction, qui est dans son cas une étape nécessaire pour éventuellement passer au discours amoureux. Ainsi, pour installer une relation plus intime avec Katherine, Alain tente rapidement de se débarrasser de sa place de collègue :

ALAIN : Hum... C'est pas vraiment une relation de travail qu'on a. Nos deux jobs ont pas vraiment de liens directs entre elles. T'es pas obligée d'entretenir une relation avec moi, là. Si tu m'aimais pas la face, tu pourrais facilement m'éviter au bureau.

KATHERINE : Oui, si on tient pas compte qu'on nous a demandé d'assister ensemble au congrès.

ALAIN : Oui, mais on nous a pas forcé à monter ensemble par exemple. T'aurais pu prendre l'autobus.

KATHERINE : *(avec un léger sourire)* Oui, j'aurais pu.

*La scène se termine sur le sourire d'Alain, satisfait de la réponse de Katherine.*

Sous les allures d'un dialogue banal, ce premier échange pose implicitement le rapport qui unit les deux personnages. Alain déploie les énergies nécessaires pour faire dire à Katherine qu'elle a désiré être en sa présence ; il voit un intérêt et une intention dans le choix délibéré de sa collègue d'aller à Montréal en voiture avec lui, et non en autobus. Mais ce qu'Alain n'a pas encore compris, c'est que Katherine sait manœuvrer dans les zones floues et qu'elle est suffisamment habile pour laisser des portes ouvertes sans trop se dévoiler. Malgré cela, il s'applique à mettre de l'avant le fait que leur relation n'est pas strictement professionnelle en faisant notamment allusion aux comportements de Katherine au travail. En plus de négocier la reconnaissance de leurs places par la définition des liens qui les unissent, ils engagent tacitement un dialogue qui aura des répercussions existentielles. La scène se termine par un aveu de Katherine qui répond aux attentes d'Alain et installe une certaine complicité. Le sourire d'Alain qui clôt l'échange laisse croire qu'il est confiant pour la suite, qu'il a vu dans la réponse de Katherine une permission d'envisager une existence à la place qu'il désire

occuper. Enclin à poursuivre sa démarche, il relance la conversation en ne se doutant pas des signes qui se trouveront dans les mots de Katherine :

ALAIN : Qu'est-ce que t'avais à faire ce matin ?

KATHERINE : Hum... Il fallait que je coure les magasins pour acheter un cadeau à un trou de cul.

ALAIN : Ah bon. C'est sa fête ou c'est un prix de consolation pour sa condition ?

KATHERINE : C'est un prix de consolation. Mais lui, il va sûrement penser que c'est pour sa fête.

ALAIN : Pis monsieur le trou de cul, c'est quelqu'un qu'on connaît ?

KATHERINE : Non, je pense pas que tu le connais. Mais tu vas le rencontrer, il va être au congrès.

ALAIN : Hum... Vas-tu falloir que je joue à l'hypocrite moi aussi ?

KATHERINE : Dans un contexte professionnel, c'est pas de l'hypocrisie, c'est de la diplomatie. Disons que ce serait mieux que tu l'appelles Bertrand quand tu le rencontreras.

*Alain est amusé par le raisonnement de Katherine.*

ALAIN : C'est triste quand même ...

KATHERINE : Quoi ?

ALAIN : Ben... Lui, à quelque part, il peut facilement penser que tu le trouves de ton goût.

KATHERINE : Ben là ! (*elle rit*) Faut pas exagérer.

ALAIN : Ben, t'étais quand même dans les magasins ce matin pour lui acheter un cadeau. C'est beaucoup de soins pour traiter quelqu'un d'imbécile.

KATHERINE : Ah, c'est compliqué. On peut crier des bêtises, mais moi je préfère les chanter.

ALAIN : En tout cas. J'espère juste que quand t'es gentille avec moi c'est de la vraie gentillesse pis c'est pas de l'hypocrisie.

KATHERINE : Mais comme on est des collègues de travail, on parle plutôt de diplomatie. Non ?

Ces répliques font clairement voir deux systèmes discursifs distincts (la sincérité et l'hypocrisie) qui seront, finalement, l'essence de la pratique dialogale entre Alain et Katherine. Tel que nous le dit Flahault, un système discursif se définit selon la place de l'interlocuteur « dans la formation *sociale* à laquelle il appartient<sup>3</sup> » et rend possible ou

---

3. François Flahault, *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978, p. 138.

non tel ou tel discours<sup>4</sup>. Les propos échangés autour de leurs lectures différentes des signes de séduction (l'achat d'un cadeau pour un homme pour qui elle n'a pas de sentiments amoureux) et de la valeur des gestes (être gentille avec des intentions trompeuses) révèlent des divergences à propos des intentions qui conditionnent le langage. En commentant les comportements de Katherine, Alain tente de faire valoir sa vision des relations intimes et insiste, en dernier lieu, pour faire comprendre à sa collègue qu'il espère que les attentions qu'elle lui témoigne doivent être interprétées en fonction non pas de la diplomatie dont elle parle, mais de réels sentiments. Dans cette scène d'ouverture, les nombreux signes nichés dans le tissu cinématographique dévoilent la nature des interlocuteurs : au contraire d'Alain qui semble figé derrière son volant, Katherine, qui est vêtue de façon aguichante, bouge langoureusement, ne boucle pas sa ceinture de sécurité et pose la tête sur l'épaule de son chauffeur comme s'il s'agissait d'un geste anodin. Pour elle, ses gestes sont naturels, mais pour lui cette aisance est le signe qu'elle se sent bien en sa compagnie. Ce qui s'installe implicitement entre eux deviendra une tentative d'exister dans une relation qui, malheureusement, n'a pas les fondements réels pour maintenir les rôles qui se négocient et qui seront finalement éphémères.

Le couple formé par Julie et Pierre-François négocie lui aussi un sentiment d'exister par l'usage de l'implicite dialogal. Ici, l'intention est non pas de se dévoiler progressivement mais bien de taire certains irritants afin de conserver un équilibre dans la relation. En route vers Montréal, l'ambiance dans la voiture est morose et lourde, on ne sent aucune excitation face à leur nouvelle vie. Les enjeux réels qui planent sur le couple ne sont pas formulés clairement et on assiste plutôt à un dialogue qui tourne autour d'une situation apparemment anodine, soit la décoration de leur appartement. Mais cet échange, loin d'être banal, devient un lieu où l'existence de chacun est menacée :

---

4. Sur les liens entre les rapports de places et les systèmes discursifs, Flahault (1978, p. 80-81) nous dit « que nous considérons *objectivement* les choses et que nous construisons *ensuite* librement un énoncé qui nous paraît en rendre compte ; alors notre vision s'est opérée *en fonction du même* système discursif dont notre énoncé n'est qu'une actualisation parmi d'autres. (Et ce n'est pas hasard si tel individu est traversé par tel système discursif en raison de sa position dans un système de places [...] ) ».

PIERRE-FRANÇOIS : Là, en arrivant, ça va être peinturé à grandeur ?

JULIE : C'est ça que l'agente a m'a dit.

PIERRE-FRANÇOIS : Fait qu'on peut plus faire de changement astheure ?

JULIE : Ben là, toi, arrête avec tes changements, là. T'as manqué des faire virer fous.

PIERRE-FRANÇOIS : C'est important. (*temps*) C'est important parce que c'est... c'est l'univers où je vais vivre.

*Julie s'esclaffe puis reprend les paroles de Pierre-François en riant :*

JULIE : C'est l'univers où je vais vivre !

PIERRE-FRANÇOIS : Oui. Quoi ?

JULIE : L'univers !

PIERRE-FRANÇOIS : Oui.

JULIE : Franchement, c'est un quatre et demi. (*elle rit toujours*) L'univers où je vais vivre... Je te dis toi, tu sors des grands mots des fois.

PIERRE-FRANÇOIS : Ben là, je l'ai dit de même là...

*Julie redevient sérieuse.*

JULIE : En tout cas, j'ai ben hâte de voir le hall d'entrée.

PIERRE-FRANÇOIS : Qu'est-ce qu'y a le hall d'entrée ?

JULIE : Ben non, y a rien.

PIERRE-FRANÇOIS : Non, non, non, qu'est-ce qu'y a ?

JULIE : Ben, tu le sais ce qu'y a.

PIERRE-FRANÇOIS : Non. Quoi ?

JULIE : Regarde, laisse faire, O.K. ?

*Pierre-François insiste et relance sa question sur un ton plus insistant :*

PIERRE-FRANÇOIS : Qu'est-ce qu'il a le hall d'entrée ?

JULIE : Tu le sais là, l'espèce de gossage que t'as demandé pour la peinture. Je trouve pas ça super beau, je te l'ai déjà dit.

PIERRE-FRANÇOIS : Tu penses encore à ça ?

JULIE : Ben non, je...

PIERRE-FRANÇOIS : Ben oui, tu penses encore à ça...

JULIE : Non... Ben quoi là, j'ai pas le droit ?

PIERRE-FRANÇOIS : Ça va-tu te gosser toute ta vie là, parce que là...

*Moment de silence.*

JULIE : C'est un hall d'entrée, c'est la première chose que le monde voit quand y entre chez nous.

PIERRE-FRANÇOIS : Pis ça, le monde ? Je m'en fous, moi. J'aime ça deux tons moi, ça donne du relief pis ça finit là, là. J'ai le droit d'aimer ça du relief, moi.

JULIE : T'as le droit.

PIERRE-FRANÇOIS : Bon.

JULIE : J'ai le droit de pas aimer ça.

PIERRE-FRANÇOIS : La décoratrice au magasin, pis en passant ça fait vingt ans qu'elle fait ça elle là, hein ? La décoratrice au magasin, elle l'a dit que c'était ça la nouvelle tendance. Deux tons Julie, qu'est-ce que tu veux que je te dise ?

JULIE : Heille, ta décoratrice là, elle a l'âge de ma mère. C'est normal qu'on n'ait pas les mêmes goûts.

PIERRE-FRANÇOIS : Penses-tu que je trouve ça beau, moi, ton beau bureau *framboise sauvage* ?

Cet échange laisse voir un enjeu beaucoup plus grand que celui de la décoration de l'appartement qui est pourtant le thème de la discussion. Les contenus implicites dans les paroles échangées sont le signe d'une lutte qui s'amorce entre les membres du couple où chacun s'engage pour défendre ses goûts personnels et, par le fait même, son existence. L'appartement, territoire partagé où chacun tente de se définir, est un prétexte pour faire émerger des tensions latentes : de l'idéal à la réalité, l'image de cet appartement est non pas un symbole de leur union mais bien la figuration d'un désir d'exister individuellement. Le langage devient pour Julie et Pierre-François un lieu de négociation identitaire et la progression du dialogue met en scène une ambivalence ontologique, imputable aux compromis qu'implique la notion de vie à deux. Campé dans le cadre d'une relation de couple, ce dialogue, où très peu de stratégies de ménagement et de tolérance sont mises en oeuvre, devient une menace à l'existence.

L'idée selon laquelle il est nécessaire que nos représentations soient partagées par d'autres pour exister est au cœur de la relation entre Julie et Pierre-François. D'ailleurs, la représentation que nous nous faisons d'une situation ou d'une relation offre un champ d'expansion qui répond à la nécessité de soutenir notre être. Cette représentation a le pouvoir de soutenir l'existence, mais tel que nous le rappelle Flahault : « il faut que nous la partagions avec certains autres, ceux avec qui nous sommes liés, ceux avec qui nous formons société. Nos représentations-croyances constituent ainsi un monde commun, un espace social » (91). Ici, la reconnaissance et le partage des idées ne sont plus possibles, ce qui a pour effet d'ébranler la fondation sociale du couple et de menacer l'existence des sujets impliqués qui adoptent maintenant des

discours individuels. Nous verrons plus loin comment cette trajectoire dialogale mène sournoisement Julie et Pierre-François vers une faillite identitaire et existentielle.

Dans la suite des échanges entre Alain et Katherine, on ne peut manquer d'être frappé par la façon dont ils parlent des rapports hommes-femmes en prenant soin de ne jamais faire allusion à leur propre relation. D'un côté, Alain crée un espace où il peut faire parler Katherine sans être impliqué directement et, de l'autre côté, elle s'en tient à des conceptions générales sur la séduction. Mais ces conceptions, livrées comme des évidences, sont inévitablement engageantes puisque celle qui en parle agit selon ces mêmes paradigmes. Au fil de la conversation, Alain repère dans les paroles de son interlocutrice autant de principes dont il fait une lecture inadéquate, en y voyant des prescriptions pour mettre son plan – la déclaration d'amour – à exécution. Ainsi, l'apprenti charmeur voit dans les paroles de sa collègue des permissions alors qu'en réalité s'y laissent entendre les règles d'un jeu qu'il ne saisit pas. Elle est en mode séduction, il est en mode amoureux ; voilà une situation qui ne peut que mal tourner mais qui, momentanément, est maintenue par l'usage de l'implicite.

Voici deux extraits de dialogues où les interlocuteurs marquent leurs différences idéologiques en regard des relations hommes-femmes. Le premier extrait revient sur la relation entre Katherine et Bertrand, l'un de ses prétendants qu'elle nomme le « trou de cul » :

KATHERINE : Il m'a quand même dit qu'il voulait profiter du congrès pour  
coucher avec moi.

ALAIN : Ah bon. Ça prend du courage.

KATHERINE : Pour coucher avec moi ?

ALAIN : Non, non, je parlais du fait qu'il te le dise comme ça.

KATHERINE : Ben, si un gars a pas les couilles de dire ce qu'il pense, je  
dirais qu'il mérite pas de se les soulager.

Ce court échange met en évidence certaines conceptions de la belle, mais dévoile aussi le malaise d'Alain à l'idée de parler aux femmes de façon directe. Le deuxième extrait laisse également entendre la difficulté d'Alain à parler clairement de ses intentions et la valeur que Katherine accorde au franc-parler des hommes :

ALAIN : Ben... C'est pas, euh... C'est pas toujours facile de... de trouver les bons mots.

KATHERINE : Ben, voyons donc. C'est tellement facile de faire la cour à une femme. Au fond là, elles attendent juste ça. C'est sûr qu'il y a une façon de faire, mais... Les gars devraient se dire qu'il y a une Joconde dans chacune des femmes.

Ces deux échanges permettent à Katherine de se révéler : elle fait part à Alain de certaines pratiques propres à la séduction et exprime la façon dont elle négocie ses rapports avec les hommes. Pour une première fois, Katherine admet que la séduction opère selon certains modes de fonctionnement et confirme la valeur qu'elle accorde à la parole énoncée sans détour. Ces indications agissent sur Alain comme des renforts dans ses intentions de lui déclarer son amour : et s'il avait la chance de se rapprocher d'elle au congrès ? Alain prend des instructions dans le discours de son interlocutrice et tentera d'obéir aux règles qu'elle énonce pour satisfaire ses aspirations existentielles. Mais un problème persiste : les deux s'amuse au jeu de la séduction avec des règles dissemblables. Alain, qui a jusqu'ici évité de prononcer des paroles engageantes, se commet en gardant tout de même une certaine distance :

ALAIN : Le sais-tu que...

KATHERINE : Quoi ?

*Un temps.*

ALAIN : Ah, laisse faire, là.

*Alain affiche un grand sourire, Katherine est intriguée :*

KATHERINE : Quoi ?

ALAIN : Le sais-tu que t'es une fille dangereuse ?

*Katherine semble surprise, elle s'esclaffe puis :*

KATHERINE : Pourquoi tu dis ça ?

ALAIN : Ben, je pense qu'il y a pas mal de gars qui tombent en amour avec toi. Pis ceux qui arrivent pas à te... à te charmer doivent en souffrir un peu. Je pense.

*Katherine reprend sur un ton plus sérieux.*

KATHERINE : Peut-être, mais... euh... Si un gars s'imagine qu'il peut coucher avec moi juste parce que j'ai été gentille avec lui, ben, euh... C'est son problème. Non ?

ALAIN : Ouais. Ben, il y a des signes quand même... Non ? Des, des choses que, que, que tu peux dire pis que tu sais qu'elles vont être interprétées pis...

KATHERINE : Ça va te paraître prétentieux là, mais euh... C'est comme ça parce qu'en général les hommes ils me trouvent belle. Ce qui fait qu'ils interprètent n'importe quel geste de ma part pour un signe.

ALAIN : Ouais, mais... Y a pas un peu de ton attitude qui joue, des fois, quand même ?

KATHERINE : Non, non pas tellement, non. Ben, le problème se poserait pas si j'étais moche ?

ALAIN : Ouais, mais quand même là, sachant l'effet que tu produis, là. Y a quand même des choses que tu peux pas vraiment dire ou pas vraiment faire. Non ?

Alain se prononce sur les comportements de Katherine plutôt que de lui parler directement de l'effet qu'ils ont sur lui. En faisant référence aux « signes » et aux « choses » qu'il lit, sans doute maladroitement, dans les paroles et les gestes de sa collègue, il provoque un malaise et cela a pour conséquence de choquer la belle qui se met sur la défensive. Elle lui lance alors des répliques comme : « Qu'est-ce que tu me dis ? Que je devrais être bête avec un gars qui m'allume pas pour qu'il sache bien que je suis pas intéressée » et « Que je devrais pas porter des chandails serrés parce qu'on va voir mes seins. Pis ça, ça fatigue les hommes. C'est pas mon problème à moi, ça ». Il est fascinant de voir la rapidité avec laquelle Katherine tente de survivre existentiellement aux allégations d'Alain ; ce qu'elle affirme, au fond, c'est que si les hommes craquent pour elle, c'est leur faute et non la sienne. Mais Alain reste calme et recadre son propos en évoquant une situation qui ne l'implique pas :

ALAIN : O.K., mais... O.K., disons qu'un gars t'invite à souper dans un beau resto chic, là. Pis qu'il dépense, euh... mettons qu'il dépense là, je sais pas, 150 piastres.

*Katherine signifie à Alain que son exemple ne l'impressionne pas :*

KATHERINE : Hou ! Hou !

ALAIN : Bon, ben là, t'as pas l'impression de le faire marcher un peu si t'es vraiment pas intéressée ?

KATHERINE : Non, si le gars a envie de ça, passer une agréable soirée avec une belle fille intelligente pis avoir une conversation intéressante, ben, euh... Je trouve qu'il en a pour son argent.

Après s'être défendue, Katherine revient à l'un des fondements de son discours de séductrice, soit la valorisation de soi. Ayant réussi à éviter la potentielle diminution existentielle encourue par les insinuations de son interlocuteur, elle se met rapidement à entretenir une image flatteuse d'elle-même, en se désignant comme « une belle fille intelligente ». Elle est consciente de ses atouts et en aucun cas elle laissera Alain la diminuer puisqu'elle existe au-delà de cette relation. Mais Alain ne lâche pas prise et parvient, enfin, à faire dire à Katherine ce qu'il souhaite entendre :

ALAIN : Mais t'admets que tu peux savoir ce qu'il a en tête pis volontairement pas péter sa balloune en laissant les choses un petit peu nébuleuses. T'admets ça ?

KATHERINE : O.K. (*un temps*) O.K. Je suis peut-être pas claire tout le temps. Es-tu toujours clair, toi ?

Après s'être défendue d'être hypocrite envers les hommes, elle confirme que ses agissements sont parfois explicables par l'ambiguïté avec laquelle elle gère ses relations amoureuses. En reconnaissant qu'elle n'est pas toujours claire, Katherine passe en quelque sorte aux aveux et implicite que l'ambiguïté est l'un des mécanismes de la séduction. Cet aveu est perçu par Alain comme une prescription à foncer dans ce jeu dont il ne soupçonne pas les risques. Dans les paroles de Katherine – dont celle-ci à propos de la séduction : « C'est ça la *game*, des fois tu gagnes, des fois tu perds, mais au moins tu t'ennuies pas » –, Alain entend encore une permission. Il croit comprendre peu à peu le jeu de la séduction et les règles selon lesquelles Katherine le pense. Mais s'il veut se sentir exister dans ce rapport avec elle, il doit cesser de parler de lui en parlant des autres hommes et tenir le discours attendu pour tenter d'obtenir la place qu'il souhaite.

Cette scène, où l'orientation séductrice est maintenant plus claire, se termine par une image onirique imaginée par Alain et qui vient expliciter ses intentions : sur la voie de gauche, apparaît une voiture décapotable dans laquelle sont assis des personnages rappelant les célèbres poupées Barbie et Ken. Leur arrivée se fait au ralenti et est accompagnée d'une musique romantique ; le monde des possibles est représenté par ce

couple factice et muet qui incarne l'idéal amoureux. Puis, tel un fantôme, Alain se voit au volant de la voiture sport avec Katherine assise à ses côtés, ils sont heureux et amoureux. Ces aspects filmiques viennent confirmer et expliciter ce qui se cache en creux dans la parole ; Alain croit maintenant à un possible rapprochement avec sa collègue. Le rêve terminé, Alain se retourne vers Katherine et son visage enjoué confirme que, après s'être fait longuement expliquer le fonctionnement de la séduction, il est prêt à mettre son plan en œuvre.

Dans l'autre voiture, la réalité s'apprête à frapper de plein fouet le couple de Julie et Pierre-François, qui est loin du monde fantasmé dans lequel vit temporairement Alain. Alors que le niveau d'essence de la voiture est bas, Julie souhaite arrêter dans une station-service mais Pierre-François tient à ce qu'ils arrêtent à un endroit qu'il nomme *Chez l'indien*, où le prix de l'essence est supposément plus bas qu'ailleurs. Ayant mal évalué la distance à parcourir, ils sont victimes d'une panne d'essence en bordure de l'autoroute. Les difficultés du couple se cristallisent rapidement dans cette panne qui devient un prétexte pour faire émerger les failles de leur relation. Livrés à eux-mêmes, sans une instance tierce qui pourrait agir comme médiateur ou devant laquelle ils ne voudraient offrir un tel spectacle, les amoureux ne s'allient pas pour gérer le problème et se confrontent sans retenue. Une des premières répliques de Julie après la panne est « Pourquoi je t'écoute tout le temps ? Si on était arrêté quand je voulais le faire, on serait pas pogné icitte, crisse ». En se blâmant explicitement de ne pas avoir pris la bonne décision, elle blâme implicitement son amoureux pour son manque de jugement. Le dialogue se poursuit et fait place à une chaude lutte où Pierre-François tient à aller chercher, en marchant, de l'essence *Chez l'indien* où il prétend sauver « minimum cinq cents du litre ». Mais Julie lui fait remarquer que l'économie sera tout au plus de cinquante cents puisqu'ils n'ont qu'un petit bidon d'essence pour se sortir du pétrin. Ce qui suit est éloquent : le couple se chamaille en tirant l'un et l'autre sur le bidon d'essence, avec l'assurance de savoir où se trouve la station d'essence la plus proche :

PIERRE-FRANÇOIS : Non, non, non, regarde. Heille ! Touche pas à ça, je t'ai dit que je m'en occupais.

*Pierre-François résiste et ne veut pas donner le bidon d'essence à Julie.*

JULIE : Ben là, j'ai dit que j'allais y aller.

PIERRE-FRANÇOIS : Heille, lâche ça.

JULIE : Donne-moi l'ostie de galon.

*Pierre-François et Julie se chamaillent et c'est finalement Julie qui prend le bidon pour repartir dans l'autre direction. Pierre-François la poursuit et tente à nouveau de lui arracher le bidon.*

PIERRE-FRANÇOIS : Arrête, crisse.

*Julie tente de résister à l'affront, mais le bidon tombe par terre. Pierre-François le ramasse.*

JULIE : Ostie que t'es con. T'es vraiment con.

PIERRE-FRANÇOIS : C'est ridicule. Ostie.

JULIE : Con.

La panne d'essence est l'élément qui fait émerger le conflit car elle permet la révélation des sentiments réels. Le dialogue entre Julie et Pierre-François les confronte à une rupture imminente puisque la coexistence devient pour eux un problème plus qu'un lieu d'épanouissement. Après s'être fait imposer une manière de penser qui l'a forcée à accepter une diminution de son sentiment d'exister, Julie voit la panne d'essence comme une occasion de montrer que c'est sa façon de voir les choses qui est la bonne. Elle fait des reproches dans le but de faire porter à l'autre le blâme de son état et ses réprimandes semblent légitimes puisque « nous obtenons d'autant mieux réparation que nous masquons davantage le besoin que nous en avons derrière l'affirmation que c'est l'autre qui nous la doit<sup>5</sup> ». Ainsi, Julie tente de faire voir à Pierre-François que sa logique n'est pas valable et que c'est de sa faute si leur trajet vers Montréal est interrompu. Pierre-François se défend, il tente de sauver son image en faisant voir qu'il maîtrise la situation pour éviter de faire face à la honte qui y est potentiellement rattachée. Mais ses arguments ne tiennent pas la route, il est débouté par Julie et la querelle autour du bidon d'essence révèle ce que le dialogue implicite. Les gestes violents, les cris d'intolérance, le manque de respect sont autant de coups que chacun adresse à l'autre dans l'espoir de remporter la joute, sans se soucier du fait que « les coups qu'on reçoit nous font plus mal que ceux qu'on donne » (1987 : 59). En agissant sous le signe de la méchanceté, le couple se dissout peu à peu et diminue par le fait même l'existence des sujets impliqués puisque « l'individu ne précède pas la relation, c'est la relation qui précède l'individu » (Flahault, 2002 : 424). Ainsi, le déclin de la coexistence conjugale est

---

5. François Flahault, *La scène de ménage*, Paris, Denoël, 1987, p. 46.

une menace à l'identité individuelle. Pour le couple Julie et Pierre-François, la crise existentielle est dorénavant inévitable.

## 5.2 Couples au bord de la crise de nerfs

Le changement de registre de l'implicite à l'explicite dans le discours amoureux mis en scène dans le film *Québec-Montréal* est le lieu d'une fulgurante crise existentielle. Ayant évité de toutes sortes de manières les enjeux réels de leur relation, les deux couples se retrouvent confrontés aux divergences d'intentions, de désirs et de conceptions du monde qui s'expriment par un glissement rendant ostensible ce qu'ils souhaitaient négocier en sourdine. Croyant éviter les risques de mésentente, Pierre-François et Julie ont refoulé divers sentiments et idées qui s'énoncent maintenant sous le signe d'une crise existentielle. Les indices, nombreux, qui ont pu s'entendre dans les énonciations ont plus ou moins correctement été évalués de part et d'autre puisque

ce qui affleure ici constitue parfois l'enjeu secret d'une scène dans laquelle nous pataugeons d'autant plus que cet enjeu n'a rien à voir avec les termes dans lesquels nous l'exprimons [...]. Elle se produit lorsque la personne auprès de qui nous souhaitons le plus témoigner de notre valeur d'homme (ou de femme) est précisément la mieux placée pour en apercevoir le point de défaillance. (1987 : 42)

Des petites banalités dont il était question en début d'échange, et dans lesquelles se sont laissés entendre nombre de signes précurseurs d'oppositions et de crises, on passe à des constats relationnels beaucoup plus profonds. Ne sachant plus où ils en sont dans leur vie de couple, Julie et Pierre-François se retrouvent à négocier la sauvegarde de leur existence dans le chaos que suscite la scène de ménage. Les sujets insignifiants à propos desquels chacun s'est fatigué à argumenter ont servi à éviter les vraies problématiques qui émergent peu à peu dans la confrontation. Ils sont copropriétaires de certains savoirs qui permettent de donner des coups au moment où l'on s'y attend le moins et la nature de leurs invectives laisse présager l'intensité de leur dispute conjugale. Incapables de voir leurs dialogues comme un échange mutuel, ils sont confrontés à l'échec de leur coexistence qui marque l'impossibilité d'agir selon les

règles de la sociabilité<sup>6</sup>. Ainsi, la protection de l'identité de chacun devient l'objet de leur discours et force l'érosion du couple. La progression de leurs échanges, qui va d'un tumulte insignifiant au chaos révélateur, est marquée par diverses formules qui s'apparentent toutes de près ou de loin à des intentions de méchanceté : insultes, reproches et arguments blessants se repèrent dans le discours et agissent pour dire les vrais maux, tel qu'en témoigne l'extrait suivant :

PIERRE-FRANÇOIS : Je m'en fous de l'ostie de rendez-vous, moi j'y vais plus.

JULIE : Quoi ?

PIERRE-FRANÇOIS : J'y vais plus.

JULIE : O.K. Mon homme, là, c'est la dernière fois que tu...

PIERRE-FRANÇOIS : Ah pis arrête de m'écoeurer avec tes ultimatums à marde, là. Je m'en fous, ostie. (*temps*) J'ai pas envie. Regarde, j'ai essayé, mais y a rien à faire, ça me tente pas.

JULIE : Tu vas pas me faire ça aujourd'hui, là...

PIERRE-FRANÇOIS : J'ai pas envie de rester à Montréal. C'est lette.

*Julie prononce des « bla bla » inaudibles pour imiter et ridiculiser Pierre-François.*

Les motifs derrière les nombreux griefs commencent à émerger et la tension qui se dégage de ces vérités enfin nommées ne fait qu'augmenter le niveau de crise ; Julie et Pierre-François dialoguent non pas pour renouer dans la coexistence mais bien pour défendre leur propre identité. Ainsi, les blasphèmes et les insultes sont autant de signes qui laissent croire qu'ils ne forment plus une équipe. Faire délibérément mal à l'autre sans expliciter les raisons de l'affront est une pratique courante dans la scène de ménage, parce que blesser l'autre sans avoir la volonté de s'expliquer permet « de lui infliger à notre tour un amoindrissement de son être, l'exercice de ce pouvoir lui prouve et nous prouve que nous sommes ; donc nous permet de regagner ce que nous pensons qu'il nous avait fait perdre » (63). Les membres du couple, par leur résistance, parviennent à construire une image négative de l'autre sans admettre leurs torts ni leurs différences. La dévalorisation de l'autre et l'altération volontaire de son image

---

6. Selon Flahault, être sociable c'est « avoir de la bienveillance pour son entourage ; autrement dit, savoir être content des autres, ne pas leur demander plus qu'ils ne veulent ou peuvent nous donner. C'est aussi avoir l'art du commerce avec nos semblables : discerner où nous en sommes par rapport à eux »(1987, p. 60-61).

pour augmenter son propre désir d'exister sont une des stratégies mises en œuvre par Julie et Pierre-François. Et ce avec quoi ils peinent à négocier est ce que Flahault nomme l'*idéalisation* et la *désidéalisation*. Ces principes sont deux possibilités pour mener à bien une relation et faire face à une crise existentielle. Ces deux *voies d'aménagement de la discordance* organisent en quelque sorte les échanges dialogaux du couple puisque « ce qui coûte le plus dans le fait de s'adapter à la réalité, ce ne sont pas les efforts et le travail que ça demande, c'est d'avoir à échanger une idée de soi empreinte de complétude contre une idée de soi réduite à l'incomplétude » (Flahault, 2002 : 122). Pour Julie et Pierre-François, la possibilité d'une complétude à l'intérieur du couple n'est plus possible puisque leurs désirs individuels sont orientés vers des horizons différents. Leur sentiment d'exister est grandement menacé par l'autre et le passage du discours amoureux, habituellement empreint de complicité, à un discours de confrontation, où se laisse entendre une intention de méchanceté, montre qu'au-delà de ce qui se dit « se mêlent inévitablement des tensions d'un autre ordre, des tensions dues au fait que l'espace où nous sommes à plusieurs constitue, pour chacun de nous, le lieu où il est question d'exister » (533). Le couple est l'espace commun qui a jusqu'ici permis à Julie et Pierre-François d'exister, mais comme personne ne semble avoir la volonté de fournir les efforts nécessaires pour négocier avec les principes d'idéalisation et de désidéalisation, ils sont confrontés à l'échec. Le couple, espace possible pour la réalisation de soi, devient une menace à la survie existentielle des individus.

Lors d'un arrêt dans un point de ravitaillement, Alain est seul à la voiture et boit une gorgée d'alcool pour trouver le courage de passer aux aveux. Il prend un bouquet de fleurs jusqu'ici caché dans le coffre puis le dépose sur le banc à l'arrière de la voiture ; voilà la confirmation que son plan était organisé à l'avance. Katherine revient à la voiture, voit les fleurs en déposant son sac à l'arrière, mais ne dit pas un mot. Visiblement, elle comprend que ces fleurs lui sont destinées mais elle ne s'en réjouit pas. Pour elle, les fleurs sont le signe d'un geste prémédité qui ne cadre pas dans son jeu. Alain, lui, prend de l'aplomb tels que le signifient son regard confiant et sa façon de mastiquer la gomme à mâcher avec laquelle il souhaite camoufler son haleine alcoolisée. Ils reprennent la route et, par une transposition iconique, le départ est donné par le jeu vidéo conçu par Alain ; à la manière dont il s'était projeté dans la vie idéalisée de Barbie et

Ken, il s'imagine au volant de la voiture du jeu, prêt à attraper l'héroïne virtuelle personnifiée par Katherine.

De retour dans la réalité filmique, on assiste à une initiative étonnante de la part d'Alain ; il invite Katherine à souper. En acceptant l'invitation d'Alain, elle le réconforte dans ses fantasmes. À ce moment, une scène rêvée, sans dialogue, dévoile encore une fois la zone idéalisée dans laquelle s'agite Alain : on voit le couple heureux dans un restaurant asiatique, où elle le fait manger à l'aide de ses baguettes. Alain regarde la caméra et fait un signe avec son pouce pour marquer sa victoire. Puis, de retour à la réalité, Katherine décline l'invitation d'aller danser après le repas, prétextant qu'elle souhaite se coucher tôt. Alain accepte les restrictions de Katherine sans rechigner, y allant d'un simple « O.K. ». Mais la professionnelle, qui sait qu'il vaut mieux ne pas refermer les portes complètement pour garder sa place de séductrice, ajoute avec un enthousiasme renouvelé : « Mais on pourra se reprendre ». Fier de voir augmenter son sentiment d'exister par cette réponse positive, Alain affiche un large sourire. Cependant, cet état d'euphorie sera de courte durée, alors que le téléphone cellulaire de Katherine sonne :

KATHERINE : Allo ? (*sur un ton coquin*) Mon téléphone marche pas partout entre Québec-Montréal, euh... (*elle affiche un sourire*) Ça va bien ? (*elle devient plus sérieuse*) Euh... Ce soir, j'ai un souper...

Visiblement, Alain est fier que sa collègue parle de leur projet commun à une tierce personne. En plus de garantir l'engagement de Katherine, cela confirme qu'il peut occuper la place désirée, qu'elle le reconnaît comme l'un de ses prétendants. Le projet est bel et bien réel jusqu'au moment où elle précise l'information suivante à son interlocuteur au téléphone : « Mais ça finira pas tard ». Rapidement, le visage d'Alain se défait. Il comprend qu'elle finira la soirée avec un autre homme et voit la situation comme une menace imminente à son existence. Katherine, elle, ne voit pas l'offense implicite par ses paroles :

KATHERINE : C'est un ami que ça faisait longtemps que j'ai vu. C'était difficile de dire non.

ALAIN : Plus difficile qu'à moi.

KATHERINE : T'es fâché ?

ALAIN : Parle-moi pas comme si tu parlais à un petit gars, s'il te plaît.

Se sentir comme « un petit gars » ; voilà comment Alain exprime le moins-être que lui fait subir sa conquête. À partir de ce moment, il est clair que Katherine et Alain ne partagent pas les mêmes règles du jeu auquel ils participent depuis leur départ. Katherine fait des choix qui ont pour but de préserver et d'augmenter son existence en ne tenant pas compte que, du coup, elle diminue largement celle de son collègue. Elle aura laissé croire à Alain qu'il avait sa place dans cette relation ambiguë en l'encourageant à collaborer à la circulation des choses, mais tout cela ne peut être durable lorsque le rapport sort du cadre de la séduction. Ce qui était caché commence à poindre et ce sera la crise existentielle pour Alain qui n'arrive pas à satisfaire ses attentes dans son rapport avec Katherine. Tout d'un coup, le monde dans lequel elle lui a permis d'agir s'effondre et son identité est rudement secouée. Alain n'accepte pas qu'elle modifie ses plans et réagit vivement puisque les comportements de Katherine amoindrissent son sentiment d'exister et l'empêchent d'occuper la place souhaitée parce que « la manière dont chacun prend sa place, délimite implicitement son territoire, a des effets sur la place de l'autre. Souvent cet autre en est incommodé [...]. Il tend donc, c'est plus fort que lui, à retrouver son assiette quoi que l'autre lui dise » (1987 : 29). N'ayant plus rien à perdre, Alain passe aux aveux. À bout de souffle, il se commet, fait passer ses sentiments de l'invisible au visible. Il arrête la voiture sur le bord de l'autoroute et, sur un ton grave et nerveux, se lance sans filet :

ALAIN : Bon, euh... C'est sûrement pas le bon moment pour te dire ça, mais euh... Je pense de toute façon que le bon moment arrivera jamais, fait que... (*en regardant dehors*) Je t'aime, Katherine.

Katherine ferme les yeux mais Alain ne la regarde pas. Il s'engage dans sa déclaration d'amour en s'exposant aux dangers qu'implique le passage de la parole de charme au discours amoureux. Il fait des déclarations comme celle-ci : « Si j'avais la possibilité de plus t'aimer là, là, j'arrêteraient tout de suite, mais c'est pas le cas. Je pense à toi tout le temps. Je te vois partout », et celle-là : « Avec toi, j'ai l'impression de vivre des grandes choses. Je me sens plus vivant, je sors de ma banalité, la vie est plus intense avec toi, je sais pas. Le problème c'est que j'arrive pas à me convaincre

que j'ai droit à ça ». Ces répliques énoncent les espoirs existentiels qu'Alain fonde dans son rapport avec Katherine, rapport qu'elle confirme être de nature imaginaire tout en évitant d'être explicitement brutale : « Alain, attends pas après ce moment-là. Pas tout de suite en tout cas ». Elle maintient un espoir même si l'on devine aisément qu'elle ne partage pas les sentiments de son collègue. Mais Alain ne peut se résigner à accepter ce refus et poursuit sa quête :

ALAIN : Embrasse-moi, Katherine. Je suis sûr qu'on pourrait être bien.

KATHERINE : Non, arrête. Arrête. On... On serait mieux de reprendre la route, là. Je me sens pas bien.

Plutôt que de comprendre la détresse implicite dans la déclaration d'Alain, Katherine met de l'avant son propre malaise, attribuable à son allergie printanière, mais que l'on comprend être amplifié par la situation. Elle ne veut pas s'impliquer dans cette relation et, par le fait même, refuse de porter une attention particulière aux sentiments de son collègue. Son état a pour elle plus d'importance que celui d'Alain et cette préoccupation narcissique est tout à fait cohérente avec le rôle qu'elle souhaite tenir. Mais le séducteur déchu est à bout de nerfs et ne veut plus faire de compromis entre son idéal et la réalité :

ALAIN : O.K., tu te sens pas bien. On va repartir, si tu te sens pas bien. Moi, j'ai mal comme si je passais au feu. Mais si toi tu te sens pas bien, on va repartir. Mais t'es chanceuse quand même, j'aimerais ça moi aussi me sentir juste pas bien. Il me semble que... Il me semble que ça ferait du bien. Il me semble que ça me soulagerait, là. *Fuck...* Heille, pis c'est supposé être le fun, ce jeu-là ? La belle *game*. Heille, si j'ai du fun en ce moment, y a-tu quelqu'un qui pourrait me le dire parce que je suis en train de pas m'en rendre compte.

KATHERINE : De quoi tu parles ?

ALAIN : De la *game*. De la grosse câlisse de *game* que toi tu joues, pis que tout le monde joue, là. La *game* du fourrage pis du *cruisage*. Je veux pas jouer à ça, moi, je sais pas comment ça marche. Ça m'intéresse pas. Pis se trouver une blonde c'est pas une partie de chasse dans mon livre à moi. Tu vau plus que ça pour moi.

KATHERINE : Mais tu mélanges les choses là, calme-toi.

ALAIN : Heille... là, faut que je me calme, faut que je sois un bon gars, faut pas que je cherche à avoir plus, faut que je me contrôle... Mais moi, mes désirs, mes pulsions, j'en fais quoi ? C'est pas facile d'être un gars pis de jouer à l'ami à côté de toi, Katherine. As-tu vu comment tu... Comment t'es avec moi ? T'es-tu vu le matin, pourquoi tu me colles, pourquoi tu t'habilles tout le temps comme ça ?

KATHERINE : Tu pêtes un plomb, là.

ALAIN : C'est pas un plomb que je pète, c'est ma balloune. La grosse crisse de balloune que tu me regardes gonfler depuis trois mois. Est belle, est grosse, envoie souffle, envoie souffle encore, maudit cave.

Alain perd le contrôle et frappe sur le volant de la voiture à deux mains. Katherine est sans mots devant un tel comportement, elle reste calme et son attitude montre comment « se maîtriser est aussi une manière de s'imposer à l'autre, voire de le dominer » (57). Son refus de prendre part au duel peut être vu comme une victoire puisqu'elle affirme implicitement qu'elle n'a pas besoin d'Alain pour exister. L'économie de mots de Katherine prouve que le succès des séducteurs réside dans l'emploi calculé de leurs paroles. En tant que professionnelle, elle évite les zones dangereuses ou, du moins, y navigue en se protégeant car elle sait que « [t]ant qu'on se retient de dire des paroles qui s'aventurent au-delà des apparences, les apparences restent la réalité. On n'a pas toujours l'envie ni le courage de détruire cette réalité et d'affronter celle qui apparaîtrait à sa place » (90). Alain reproche à Katherine de lui avoir envoyé des signes qui sont à l'origine de cette déclaration d'amour mais, au fond, c'est lui qui a fait une mauvaise interprétation des gestes et des paroles de charme qui ont comme particularité d'être ambigus. Maintenant, la réponse qu'il attendait de Katherine pour mettre fin à ses souffrances existentielles se transforme en rejet amoureux. En plus de devoir gérer l'écueil de la défaite amoureuse, Alain doit faire face à la honte, l'humiliation et la dévalorisation qui sont autant de troubles liés à l'effondrement de son être.

Sorti de sa torpeur par un policier qui cogne dans la vitre de la voiture, Alain, nerveux, tente de rattraper la situation : « Je m'excuse, Katherine. C'est vraiment pas comme ça que je m'étais imaginé que ça se passerait ». Cette prise en défaut par une figure d'autorité montre en quelque sorte qu'Alain a joué de façon fautive au jeu que Katherine lui a proposé et que certains gestes posés le mettent carrément hors jeu. L'écart entre la réalité et le monde idéalisé par l'amoureux déchu est trop grand pour

permettre la réparation de l'image négative créée par son aveu. La scène se termine alors qu'Alain quitte les lieux dans la voiture des policiers, accusé de conduite en état d'ébriété. De son côté, Katherine est assise dans le camion-remorque et prend ses aises, comme si elle était prête à recommencer son jeu de séduction avec le chauffeur qui va la conduire jusqu'à Montréal. En tentant de pallier son manque d'être par un aveu sentimental investi d'un espoir existentiel, Alain s'est heurté à une faillite identitaire qui prouve que, pour agir dans le domaine des relations amoureuses, les individus impliqués doivent partager un certain nombre de croyances sur ce qui se passe entre eux. En renonçant à son idéal, Alain s'éloigne de Katherine qui ne peut contribuer à son existence puisque, pour la belle, la séduction ne se pense pas dans une logique de coexistence amoureuse mais bien dans une dimension individuelle et momentanée.

Pour Julie et Pierre-François, l'émergence des tensions existentielles permet d'exprimer ce que chacun gardait secret afin de préserver l'harmonie de la relation. La crise, qui évacue les sous-entendus et les insinuations, permet d'établir une correspondance entre les sentiments éprouvés et les sentiments exprimés, ce qui, jusqu'ici, était impossible :

JULIE : T'as peur de quoi ?

PIERRE-FRANÇOIS : Je le sais que tu reviendras pas.

*Silence. Pierre-François a les bras croisés et reste stoïque ; il est de glace. Puis, d'un pas décidé, Julie se dirige vers le coffre arrière de la voiture pour y prendre deux sacs. Elle marche vers le bord de l'autoroute, Pierre-François part à sa suite :*

PIERRE-FRANÇOIS : Ça t'a jamais passé par la tête que ton ostie de promotion là, c'est en train de briser tout ce qu'on a ?

JULIE : C'est pas toi qui disais que Montréal ça allait faire changement, hein ? Que ça allait faire du bien au couple ?

PIERRE-FRANÇOIS : Oui, oui. Sauf que je te regarde aller depuis un bout, pis je trouve que tu tripes juste un petit peu trop là-dessus. Hein, c'est ben évident que Montréal tu vas aimer ça pis que Québec pour toi c'est déjà réglé dans ta tête.

JULIE : Ben qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Ostie, j'ai une nouvelle job, crise.

PIERRE-FRANÇOIS : On dirait que tu penses qu'un couple ça se passe sur le coin d'une table, comme ça, en deux secondes, Julie.

*Julie tente de reprendre la parole, mais Pierre-François ne lui en donne pas la chance :*

PIERRE-FRANÇOIS : Je me demande, je me demande, je me demande juste si tu, si tu réalises l'importance que ça représente de trouver quelqu'un dans la vie.

JULIE : Va chier. Va chier.

Les insécurités, les doutes et les craintes de Pierre-François sont reçus par Julie comme un aveu d'abandon. Puisqu'il quitte Québec pour permettre à Julie de réaliser ses désirs professionnels à Montréal, il s'attendait peut-être à recevoir de sa part un peu de compréhension et d'appui. Il réalise plutôt que, contrairement à lui, Julie place ses ambitions professionnelles comme valeur première, bien avant son couple. L'existence de Pierre-François est définitivement amoindrie : ce qu'il est, ce qu'il pense et ce qu'il désire est englouti par l'appétit de réussite de Julie. Dans ce discours amoureux échangé sous tension se laissent voir certains accroc qui prouvent, d'une part, l'imperfection du couple, et d'autre part, leur incapacité à conjuguer leurs désirs personnels et ce qu'implique le fait d'être en couple. Alors que Pierre-François exprime sa conception des rapports amoureux, Julie lui lance une insulte provocante, « Va chier. Va chier », qui marque non seulement un point de non-retour mais aussi leurs différences par rapport à ce qui est énoncé et la valeur que chacun accorde aux idées et sentiments dévoilés. Leur dispute est le signe de l'impossibilité de partager la coexistence qu'exige la vie de couple et montre que les gains et les pertes sont maintenant envisagés de façon égocentrique. La dureté des paroles prouve que, lorsqu'elles sont engagées dans une logique existentielle, les répliques énoncées sans filtre peuvent être d'une intensité fatale « parce que les deux protagonistes, en se heurtant l'un à l'autre, se heurtent en fait à ce qui les lie et à ce que ces liens font d'eux » (32). Cris, agressivité et invectives ont ici comme valeur d'être le signe d'un échec amoureux. Pierre-François ne veut pas aller à Montréal et Julie ira à tout prix, même sans lui :

*Julie se rend au bord de l'autoroute dans l'idée de faire de l'auto-stop.*

PIERRE-FRANÇOIS : Quoi ? Julie, qu'est-ce que tu fais là ? Julie arrête de niaiser, là. Julie arrête ça, tout d'un coup ça marche, là.

*Une voiture s'arrête près de Julie. Elle hésite quelques secondes, se retourne vers Pierre-François et en marchant vers la voiture :*

JULIE : Tu sais où je vais être, O.K. ? Si tu viens pas, viens pas. Je suis tannée.

*Julie embarque dans la voiture tandis que Pierre-François, le bidon d'essence toujours sous le bras, se penche pour tenter de voir le conducteur.*

Le dialogue du couple n'est plus la mise en scène de valeurs amoureuses et conjugales mais plutôt l'expression d'une rupture, d'un échec de la coexistence. La nature contractuelle de leurs échanges se fait maintenant en dehors du système conjugal. Julie ne se bat plus pour maintenir leur relation, elle choisit son projet de carrière et sa vie à Montréal plutôt que son couple. En prenant ses sacs dans le coffre de la voiture et en se rendant près de l'autoroute dans l'espoir qu'une voiture s'arrête pour l'amener à Montréal à temps pour son rendez-vous, Julie abandonne le dialogue et, du même coup, exprime implicitement qu'elle accepte de faire le deuil de leur relation. En mettant Pierre-François au défi en lui disant « Tu sais où je vais être », elle remet l'avenir de leur couple entre ses mains tout en rendant définitif son choix de vivre à Montréal. Le temps du trajet entre Québec et Montréal, Julie et Pierre-François sont passés d'une coexistence à une crise existentielle dans laquelle chacun a vu diminuer son image et mis son identité à rude épreuve.

### 5.3 Conclusion

Il serait réducteur de conclure que les personnages de *Québec-Montréal* se définissent comme des êtres de paroles plus que des êtres d'actions, puisqu'il a été possible de voir que la parole envisagée comme lieu d'existence est ce qui permet d'agir sur l'autre, sur la relation et inévitablement sur soi. En regardant de près comment les personnages négocient leurs relations dans une dimension ontologique, nous avons pu démontrer dans quelle mesure la parole échangée joue un rôle majeur dans la configuration des rapports amoureux mis en scène par Ricardo Trogi. En vacillant entre l'implicite et l'explicite, elle sert tout autant à charmer, à faire changer d'idées, à blesser et à rompre, mais marque à tous les coups les enjeux existentiels des sujets parlants.

Notre étude du fonctionnement de la séduction, du couple et des rapports amoureux dysfonctionnels nous invite à croire que, pour être satisfaisant sur le plan existentiel, le discours amoureux doit être tenu par des interlocuteurs qui s'en font une image commune et qui partagent les mêmes signes. Au fond, ce qui importe c'est « la fondation sociale des idées, le fait qu'elles soient accréditées, qu'elles soient partagées par ceux qui comptent à nos yeux » (Flahault, 2002 : 91). Le problème dans *Québec-Montréal* c'est que les discours sont multiples et que, par une impossibilité de les concilier, ils mènent les sujets parlants vers une dérive existentielle. La confrontation des systèmes discursifs mis en scène par Trogi montre que les écarts épistémiques ont de fortes répercussions sur l'identité des interlocuteurs.

Alors, le regard que pose *Québec-Montréal* sur les relations hommes-femmes est-il fataliste ? Oui, forcément, puisqu'aucune des relations mises en scène ne survit au film. Mais au-delà de ce regard sombre, ce que l'histoire nous dit c'est qu'il y a certaines manières d'être et de parler qui correspondent aux types de relations amoureuses et que les sujets impliqués auraient avantage à savoir ce qui peut se dire ou non dans chacun de ces cadres dialogaux. Et surtout, ne jamais oublier que la parole échangée peut devenir le lieu d'une remise en question de soi et de l'autre menant au vide existentiel s'il n'y a pas un accord tacite sur ce qui se passe dans le fait de parler et d'être en relation.

## **CHAPITRE VI**

**ILS SE PARLENT, MAIS NE DIALOGUENT PAS : ÉTUDE DE  
LA DYNAMIQUE DISCURSIVE DU FILM *J'AI TUÉ MA MÈRE***

## CHAPITRE VI

### ILS SE PARLENT, MAIS NE DIALOGUENT PAS : ÉTUDE DE LA DYNAMIQUE DISCURSIVE DU FILM *J'AI TUÉ MA MÈRE*

Jusqu'à quel point peut-on avoir l'impression de parler franchement tout en maintenant à l'écart les vrais enjeux qui nous préoccupent ? Voilà une des questions que pose le cinéaste Xavier Dolan avec le film *J'ai tué ma mère* (2009), en explorant un épisode houleux de la vie d'Hubert et de Chantal, un adolescent et une mère unis par un amour à la fois inconditionnel et fragile. En pleine confrontation, Hubert lance à sa mère : « Si on dialoguait, ce serait mieux ». Cet énoncé exprime à lui seul la problématique discursive de l'adolescent et de sa mère. Il témoigne, d'une part, du fait que leurs échanges sont déficients et, d'autre part, que la crise qu'ils vivent s'explique justement par le rapport tout à fait spécifique qu'ils ont avec la parole. Mais ce qui étonne dans l'énoncé du fils, qui est par ailleurs d'une vérité criante, c'est que le duo ne vit pas dans le silence ; le film est un long continuum de paroles. Hubert, contrairement à d'autres adolescents mis en scène dans le cinéma québécois<sup>1</sup> récent, est un personnage qui exprime ce qui s'agite en lui. Pourquoi alors réclame-t-il le dialogue si sa mère et lui se parlent inlassablement ? En examinant de plus près les raisons pour lesquelles les personnages n'ont pas le sentiment de dialoguer malgré l'abondance de leurs paroles, nous souhaitons montrer dans quelle mesure la pratique conversationnelle de *J'ai tué ma mère* structure les relations intersubjectives d'une façon inusitée.

---

1. Les films *C.R.A.Z.Y.* (2005) de Jean-Marc Vallée, *Tout est parfait* (2008) d'Yves-Christian Fournier et *À l'ouest de Pluton* (2008) d'Henry Bernadet et Myriam Verreault mettent en scène des adolescents qui se referment sur eux-mêmes et ne parlent pas, ou très peu, de leurs tourments.

Pour raconter son histoire, Dolan mise de toute évidence sur la matière verbale. D'ailleurs, les critiques élogieuses à propos de la qualité des dialogues de *J'ai tué ma mère* sont nombreuses. Si l'on reconnaît, à l'instar de certaines critiques, que « [l]e jeune cinéaste démontre [...] un sens inné des dialogues, décapants à souhait et teintés d'une irrésistible autodérision<sup>2</sup> » et que « [l]es dialogues sont bien ficelés<sup>3</sup> », nous estimons que la parole échangée est plus qu'un moyen d'attirer l'attention du spectateur et que la composante dialogale de ce film a une véritable valeur sémiotique. À première vue, il est clair que les échanges verbaux énoncent haut et fort la complexité des relations mère-fils lors de la période adolescente : Hubert vit une crise existentielle et fait quantité de reproches à sa mère qui, de son côté, est confrontée aux limites de son statut monoparental et tente de garder le contrôle même si la situation lui échappe. Mais ce qui se laisse entendre des répliques échangées va au-delà d'un conflit idéologique entre un adolescent et sa mère<sup>4</sup> et nous montrerons que c'est un univers de discours tout à fait personnel que propose Dolan, où la parole signifie l'état des choses, la nature profonde des personnages et la visée idéologique de son oeuvre. Les nombreux indices repérés dans certains dialogues dont nous ferons ici l'étude montrent que le film est marqué par une pratique dialogale singulière qui, si elle semble déplaire aux interlocuteurs, est le reflet même de leur système relationnel.

Avec l'intention d'identifier les raisons pour lesquelles Hubert et Chantal n'ont pas le sentiment de dialoguer, même s'ils se parlent tout le temps, nous souhaitons observer de près les spécificités de leur pratique langagière. Nous allons scruter les trois éléments suivants : la frontière réinventée entre l'implicite et l'explicite dialogal, les positions et les réactions des interlocuteurs face aux objets discursifs qu'ils mettent eux-mêmes de l'avant et la (re)définition singulière de certains principes conversationnels.

---

2. Gérard Grugeau, « Je t'aime, moi non plus », *24 images*, n° 143, 2009, p. 60.

3. Ismaël Houdassine, « *J'ai tué ma mère* : j't'hais », *Séquences*, n° 261, 2009, p. 42.

4. Sur ce point, nous pensons comme Marie-Claude Loiselle qui écrit qu'« [a]u-delà du contexte social et de la révolte adolescente propre à notre époque ici exhibée, l'histoire que Dolan raconte excède ce cadre pour nous plonger dans la toute première histoire du monde, cette relation primordiale que représente le lien d'un fils à sa mère, avec tout ce qu'elle comporte de sentiments complexes, ambigus et quelquefois violents » (« Cinéma québécois, bilan 2009. Ce que disent les images ? », *24 images*, n° 146, 2010, p. 13).

Tout cela sera étudié en tenant compte de l'univers filmique et du contexte interpersonnel et social dans lequel les thèmes de notre investigation se déploient. Ainsi, la relation entre Hubert et Chantal où se vivent une crise adolescente, une ambivalence par rapport à la figure parentale et un désir de s'affirmer individuellement dans un contexte familial tendu sont autant d'aspects qui influenceront nos observations.

### 6.1 La frontière réinventée entre l'implicite et l'explicite dialogal

À première vue, les échanges d'Hubert et de Chantal semblent dépourvus de contenu implicite tant ils *disent* leur désordre relationnel, mais les sous-entendus plus ou moins masqués ne manquent pas, notamment sur leur modèle familial, leur mal de vivre individuel et leur rapport au monde. De ce fait, même énoncées par des formulations explicites, la majorité des répliques laissent entendre une large part d'implicite. Si, par l'usage d'une pratique langagière marquée par l'explicite, les personnages semblent énoncer les vrais enjeux qui les unissent, nous montrerons qu'au fond la vraie nature de leur conflit leur échappe. Dans *J'ai tué ma mère*, les paroles prennent le plus souvent la forme de griefs que chacun adresse à l'autre sans jamais préciser clairement la réelle cause du procès ou la nature des accusations. Selon Hubert, ces comportements langagiers seraient conditionnés non seulement par leur divergence de personnalité, mais également par le lien filial qui les unit, tel que le confirme cette réflexion qu'il livre, seul, à la caméra : « ma mère pis moi, si on était des inconnus, je suis sûr qu'on s'aimerait bien ». Le fils avoue ainsi que sa mère n'est pas à la hauteur de l'image qu'il désire et que, paradoxalement, il est en mesure d'apprécier certains aspects de sa personnalité. Mais ici, les zones de tolérance sont minces et même si l'on se parle sans détour, les vrais enjeux ne se dévoilent pas. Au contraire, les mots soi-disant francs masquent ce qui se joue réellement entre le fils et la mère. Véritables guerres des mots, leurs rencontres nourrissent un état de crise qui, alimenté de part et d'autre, maintient en vie ce face-à-face insoluble et contribue à édifier la parole directe comme *modus operandi* de leur système familial. Sans relâche, ils parlent ouvertement de leurs problèmes relationnels, mais jamais avec l'intention de trouver des solutions

puisque, sous ce discours explicite, se cachent les véritables causes de leurs désaccords profonds.

Ces désaccords s'expliquent essentiellement par des divergences sur deux plans : les images entretenues, d'eux-mêmes et de l'autre, et la nature de leurs attentes, l'un par rapport à l'autre. Chantal veut être reconnue comme une mère monoparentale qui fait tout ce qu'elle peut pour son enfant : elle cuisine même si elle n'aime pas ça (« Ça me fait tellement chier de cuisiner. Si je m'écoutais... »), elle se lève à cinq heures du matin pour aller travailler et subvenir seule aux besoins de sa famille ; elle reproche par ailleurs à Hubert d'être dépourvu de gratitude et de compréhension à son égard. De son côté, Hubert veut à tout prix gagner son autonomie et accuse sa mère de le freiner dans son désir d'être un adulte, la considérant carrément inadéquate (« Je pourrais être le fils de n'importe qui, mais pas d'elle »). Ainsi, un refus de reconnaissance se laisse entendre de part et d'autre et marque les échanges par une absence de désir de coopérer au dialogue et au caractère harmonieux de la relation. Le fils et la mère tentent de donner du sens à leur existence partagée, mais leurs définitions des rôles dans lesquels ils sont confinés n'ont aucun point en commun : il lui reproche de ne pas être à la hauteur, la critique et la méprise, tandis qu'elle le sous-estime, l'accuse de ne pas la respecter et lui note ses défauts sans retenue. En somme, la figure parentale et le concept de la famille posent un problème pour le fils autant que pour la mère. L'incompatibilité que chacun semble reconnaître, mais à laquelle ils ne s'adaptent pas, pourrait donc expliquer ces désaccords incessants qui minent à la fois leur identité et leur relation.

Dans le film de Dolan, les vérités embarrassantes, les insultes et les commentaires désobligeants sont légion. En se souciant peu ou pas de son vis-à-vis, chacun tente de se distinguer en marquant les différences par l'usage fréquent d'impolitesses aux formes multiples, allant du rejet systématique des idées de l'autre aux paroles carrément haineuses. L'usage de formulations explicites se pose d'ailleurs comme l'un des principes définitoires des comportements langagiers d'Hubert et de Chantal : la brutalité de la parole, parfois combinée à celle du geste, est engagée comme un moyen pour arriver à ses fins. Tentant de cacher leur vulnérabilité, les interlocuteurs taisent les dommages causés par ces pratiques d'affrontement, mais ces préjugés émergent

inévitablement dans les dialogues, sur le plan de l'énonciation. À écouter Hubert et Chantal parler, une interrogation apparaît spontanément : est-il possible de croire à des échanges de paroles totalement dépourvus de contenus sous-entendus ? Dans son ouvrage *L'implicite*, Catherine Kerbrat-Orecchioni prétend qu'on ne parlerait jamais directement, que des contenus implicites se cachent dans toutes les interactions verbales. Ces contenus, qu'elle définit notamment comme étant « ces choses dites à mots couverts, ces arrières-pensées sous-entendues entre les lignes<sup>5</sup> », prennent une valeur tout à fait singulière dans l'univers de Dolan. On pourrait supposer qu'en faisant l'usage d'un langage direct il est possible d'éviter les sous-entendus, donc les risques de mésentente, mais les échanges entre Hubert et Chantal montrent que ce n'est pas toujours le cas.

Pour voir la façon dont Chantal et Hubert négocient cette frontière entre l'implicite et l'explicite, prenons la fin d'un échange corsé qui a lieu lors d'un repas, un soir de semaine. Alors que la mère tente d'imposer une visite familiale chez une tante d'Hubert prénommée Denise, celui-ci se braque :

HUBERT : Je t'haïs.

CHANTAL : Ben, c'est ça. Haïs-moi. Haïs-moi, Hubert. Haïs, haïs tout le monde qui te contredit, tout le monde qui a raison. Haïs, haïs, c'est pas grave ça. Moi aussi j'en ai haï du monde dans ma vie, je suis-tu morte ? Je suis encore là.

*Chantal se lève et se dirige vers la cuisine pour y verser le contenu de son assiette dans la poubelle. Elle fredonne l'air de la chanson « La vie en rose » de Piaf. Hubert et elle sont maintenant à proximité l'un de l'autre.*

HUBERT : (*en criant*) Arrête de chanter quand t'es mal à l'aise. O.K. ? C'est un classique, je le sais.

CHANTAL : Je suis pas mal à l'aise. J'ai pas envie de parler, je veux plus t'entendre. C'est pas compliqué.

*Chantal fredonne à nouveau.*

HUBERT : Bon. Tu diras à Denise que je suis pas disponible, que je suis pas là, que... que... que je peux pas. Tu lui diras que je m'excuse de pas pouvoir être là, O.K. ?

---

5. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 6.

CHANTAL : Bon, Denise va avoir ben de la peine mais ça, évidemment, tu t'en fous, c'est pas ton problème à toi. C'est pas ton problème les autres, que les autres aient de la peine, ben ça, c'est pas ton rayon. C'est ça.

*Hubert prend sa mère par le bras et la fixe dans les yeux :*

HUBERT : Même quand j'essaie d'imaginer à quoi la pire mère du monde ressemblerait là, j'arrive pas à surpasser ce que t'es.

*Hubert quitte la pièce. Chantal se parle à elle-même en ramassant les choses qui traînent sur le comptoir de la cuisine :*

CHANTAL : C'est gentil. Belle fin de soirée.

En plus d'être à l'image de la majorité des échanges entre Hubert et Chantal, ce court extrait permet de montrer la façon dont les sujets parlants évaluent la nature des énoncés. Les répliques « Je t'haïs » et « Même quand j'essaie d'imaginer à quoi la pire mère du monde ressemblerait là, j'arrive pas à surpasser ce que t'es » que lance Hubert sont des formulations explicites qui paraissent *a priori* dépourvues de sous-entendus et il semble impossible que des inférences indésirables se profilent dans le processus interprétatif de l'interlocuteur qui les reçoit. Mais comme le dit Kerbrat-Orecchioni, « interpréter [...], c'est tenter de reconstruire par conjecture le projet d'encodage » (1998 : 313). Pour interpréter, donc pour dialoguer, il faut avoir une volonté de comprendre ce que l'autre veut réellement dire en énonçant ceci ou cela. Or, encore faut-il que les intentions du locuteur soient bien claires et facilement repérables dans son discours. Le problème ici, et dans la majorité des échanges du film, est le suivant : l'enchaînement des répliques ne se fait pas sur ce que chacun veut vraiment exprimer ou que l'autre arrive à comprendre des énoncés, mais sur le décalage entre ce qu'ils se disent et ce qu'ils pensent réellement. Donc, à son fils qui lui dit qu'il la déteste, la mère répond sans être nécessairement outrée ou peinée. Cette réaction de Chantal, par laquelle elle évite de prendre de front les aveux et les sentiments d'Hubert, montre que ce n'est sans doute pas la première fois qu'une situation pareille survient, à son égard ou à propos d'autres personnes. Elle banalise l'aveu malveillant et cela porte à croire qu'elle est en quelque sorte blindée contre les provocations de son fils et que la valeur qu'elle accorde à ses répliques est clairement déphasée par rapport à ce qu'il désire réellement énoncer. Elle ne voit pas que ces propos hostiles lui sont réellement adressés alors que la formule « Je t'haïs » est pourtant dépourvue d'ambiguïté.

Habitée aux réprimandes de toutes sortes, elle rattache les énoncés d'Hubert à des discours antérieurs et ne cherche pas à repérer ce que le discours actuel sous-entend réellement. Néanmoins, on aura tôt fait de constater que le fils vit réellement des sentiments d'animosité envers sa mère.

Par ailleurs, on ne peut les accuser de faire des erreurs dans leurs calculs interprétatifs ; les répliques sont si directes qu'ils n'ont pas le réflexe de les lire à l'oblique. Et pourtant, ce qui achoppe entre eux, c'est justement la façon qu'ils ont d'encoder et de décoder leurs énoncés, en les croyant sans ambiguïté, et cela organise leur pratique dialogale avec une logique tout à fait singulière. En disant « Je t'haïs » à sa mère, ce qu'Hubert lui dit au fond, c'est qu'elle ne correspond pas au modèle de mère qu'il lui faut actuellement pour être celui qu'il souhaite être, soit un adulte qui a besoin de délier les nœuds qui l'unit à sa mère. Peu importe ce qu'elle dit, le fils ne semble jamais satisfait puisque les paroles de la mère ne lui permettent pas d'arriver à ses fins. Alors qu'Hubert lui dit qu'elle est « la pire mère du monde », la réaction de Chantal est différente de celle face au « Je t'haïs », en ce sens où elle prend personnellement les propos qui lui sont adressés. Mais, encore une fois, elle n'enchaîne pas sur ce que, au fond, ces mots laissent entendre : Hubert considère sa mère comme étant la « pire mère » parce qu'elle nuit actuellement à son épanouissement. Elle sait que la relation avec son fils est tendue, mais plutôt que de répondre de sa place autoritaire, elle préfère mettre fin à l'échange et encaisser les coups. Cela étonne parce qu'elle ne réagit pas à l'importante charge d'insinuation que comporte cet affront. Elle met fin aux hostilités sans recadrer les propos d'Hubert dans ce qu'elle croit acceptable dans un rapport mère-fils. En disant « C'est gentil. Belle fin de soirée », Chantal choisit de passer à côté d'une occasion d'affronter ce que le fils souhaite réellement lui communiquer en masquant ses propos par des formulations qui semblent, à tort, dépourvues de masque. La valeur d'intimidation donnée à certaines répliques, l'évitement et la mauvaise foi sont autant de ruses conversationnelles mises de l'avant par les interlocuteurs qui, ce faisant, brouillent la vraie nature des énoncés.

L'esprit du dialogue cité précédemment résume à lui seul le lien qu'entretiennent Hubert et Chantal avec la parole partagée : les tensions qui s'expriment sans ambiguïté implicite la réelle nature des conflits. Entre l'adolescent et sa mère, la hiérarchie des

rôles est bouleversée et les paroles qu'Hubert tente d'énoncer sur la base d'un rapport entre adultes prennent à coup sûr la forme d'affronts qui ébranlent le rôle que la mère tente de tenir. D'un bout à l'autre, le film *J'ai tué ma mère* met en scène la parole adolescente qui exprime un désir d'être adulte mais qui se voit opposée à une mère qui, loin d'être parfaite, confronte son fils sans chercher à comprendre les réelles raisons à l'origine de sa détresse. Même s'il fait face au franc-parler de l'autre, l'interlocuteur n'arrive pas à décoder le plein sens des répliques, parce qu'entre eux les paroles de nature explicite doivent se lire à l'oblique, comme dans le cas des contenus sous-entendus. Face à l'explicite, qui est par nature sans zone floue, un travail d'inférence devient nécessaire pour saisir ce que sous-entend l'énonciation directe. Pris dans leur mode *attaque-défense*, Hubert et Chantal ne cherchent pas de références au-delà de ce qui est évoqué au moment de l'énonciation et cela contribue à nuire à leur communication. De toute façon, les intentions de l'émetteur ne peuvent être identifiées avec justesse puisqu'elles dépassent le domaine de la conversation ; ici, la discorde dialogale est le signe d'un problème relationnel profond.

De plus, la mise en scène filmique des échanges, notamment celui du souper, vient appuyer l'écart entre les personnages. Dolan filme Hubert et Chantal en les isolant tour à tour dans des images distinctes et matérialise par le fait même les émotions dans le tissu cinématographique. Les plans rapprochés qui soulignent les défauts de la mère (elle mange grossièrement, ses vêtements sont démodés) et les images allégoriques inventées par le fils (la mère dans un cercueil ou déguisée en religieuse) contribuent également à exprimer l'éloignement, tant idéologique que social et personnel, entre les personnages qui doivent négocier avec les impacts relationnels que cette distance apporte.

Malgré le conflit qui les oppose, le fils et la mère sont tous les deux conscients du paradoxe dans lequel se joue leur relation. De nombreuses scènes, filmées de façon intimiste en noir et blanc, nous montrent Hubert qui se confie à la caméra. On présume qu'il s'agit de pensées qu'il livre seul, à la manière d'une réflexion sans avoir besoin de gérer les réfutations de sa mère. Ainsi, dans une de ces courtes scènes, Hubert avoue les contradictions qui l'habitent :

HUBERT : Faudrait pouvoir se tuer, idéalement. Dans nos têtes. Pis renaître après. Pouvoir parler, se regarder, être ensemble, comme si on s'était jamais rencontré dans le fond.

Ces paroles énoncées en marge du dialogue prouvent les limites des échanges entre Hubert et sa mère. Libre et fort en s'exprimant à l'abri de la réplique, l'adolescent énonce l'ensemble de ce que le dialogue avec sa mère sous-entend. Ces monologues confidentiels seront découverts par la mère qui repère, par hasard, la petite caméra dans la chambre de son fils. En écoutant un extrait des réflexions de son fils :

HUBERT : Quand je le dis, je le pense. Au fond, je l'aime, mais pas d'un amour de fils. C'est bizarre parce que si quelqu'un lui faisait du mal, je voudrais tuer cette personne-là. Mais, en même temps, je peux penser à une centaine de personnes que j'aime plus que ma mère. C'est quand même assez paradoxal d'avoir une mère qu'on est incapable d'aimer, mais qu'on est incapable de pas aimer, en même temps.

Chantal est touchée et saisit les contradictions qui teintent le climat familial. Elle constate la quantité importante de cassettes enregistrées par Hubert et comprend, enfin, le trouble profond qui habite son fils. Les paroles qu'Hubert lui adresse, et qui semblent pourtant claires, n'auront jamais eu la portée de celles qu'il a livrées en dehors de leur relation.

De son côté, Chantal se confie à une amie tout juste après avoir appris l'homosexualité de son fils, par l'entremise de la mère d'Antonin, l'amant d'Hubert :

CHANTAL : Il me disait tout quand il était petit. Oui... Maintenant, je peux même plus ouvrir la bouche sans que ci, sans que ça. C'est jamais correct, y a toujours quelque chose. Comme si tout, tout s'était effacé. C'est comme si, euh... je sais pas, j'ai l'impression que ça existe plus.

Ces paroles prononcées à l'écart de leur dialogue prouvent que chacun connaît les failles de leur union et qu'ils tentent, de façon isolée, de trouver du sens à l'état actuel de leur relation. L'écart entre les paroles échangées entre eux et celles prononcées en parallèle de leur relation montre que ce qui s'énonce est biaisé par l'état conflictuel qui joue sur le contexte de l'échange.

Ce qui étonne par ailleurs entre Hubert et sa mère est la façon qu'ils ont d'envisager la succession de leurs rencontres verbales, en ce sens où il ne semble pas y avoir de fin à chacun des échanges tant le film met en scène ce qui apparaît comme un même et long dialogue malgré les nombreuses ellipses narratives. Dans *J'ai tué ma mère*, le dialogue est une mise en scène de contestations réciproques et de demandes qui se butent à des fins de non-recevoir quasi constantes. L'état conflictuel qui caractérise leurs échanges a tôt fait de réinventer le rapport qu'Hubert et Chantal entretiennent avec la parole : puisqu'ils sont incapables de bien déchiffrer les intentions de l'autre, ils sont pris dans un système où la prochaine rencontre ne sert pas à rétablir l'état des choses ou à recadrer les intentions et les interprétations, mais bien à poursuivre là où ils se sont arrêtés. Et cela veut dire, bien souvent, dans la montée de la crise. Ainsi, chacun souhaite avoir le dernier mot, celui qui permettra de voir la fin de l'échange comme une petite victoire sur l'autre, en laissant croire qu'il est bien en contrôle, que ce soit en imposant ses idées, en déstabilisant l'autre ou en gonflant sa propre estime. Composante du schéma classique de la crise, ce rapport au dernier mot prend, même dans la plus banale des confrontations, une valeur symbolique importante, tel que nous le dit Roland Barthes :

Tout partenaire d'une scène rêve d'avoir le *dernier mot*. Parler en dernier, "conclure", c'est donner un destin à tout ce qui s'est dit, c'est maîtriser, posséder, dispenser, asséner le sens ; dans l'espace de la parole, celui qui vient en dernier occupe une place souveraine, tenue, selon un privilège réglé, par les professeurs, les présidents, les juges, les confesseurs : tout combat de langage [...] vise à la possession de cette place ; par le dernier mot, je vais désorganiser, "liquider" l'adversaire, lui infliger une blessure (narcissique) mortelle, je vais l'acculer au silence, le châtrer de toute parole. La scène se déroule en vue de ce triomphe : il ne s'agit nullement que chaque réplique concoure à la victoire d'une vérité et construise peu à peu cette vérité, mais seulement que la *dernière* réplique soit la bonne : c'est le dernier coup de dés qui compte.<sup>6</sup>

Pour Hubert et sa mère, l'idée selon laquelle la dernière réplique est « le dernier coup de dés qui compte » se déploie d'une façon inusitée. Tous deux souhaitent terminer victorieux, prendre l'avantage sur l'autre et avoir le meilleur argument, mais ici, les gains et les pertes ne se comptabilisent pas là où ils se font normalement. Celui qui

---

6. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 247.

gagne n'est pas forcément celui qui utilise le mieux le langage pour clore les échanges de façon brutale, mais celui qui sait inscrire ses paroles dans la continuité d'un duel qui a justement pour devise *Je n'ai pas dit mon dernier mot*.

Alors qu'il doit faire un travail de recherche à l'issue duquel il présentera devant la classe le métier de l'un de ses parents, Hubert ment à sa professeure en lui disant que sa mère est morte. Il a honte de Chantal et plutôt que d'inventer une mère fictive, il la tue symboliquement, refusant d'endosser ce qu'elle représente. Croyant échapper au supplice de présenter sa mère aux autres en la prétendant morte, Hubert sera rapidement démasqué et devra faire face à la réaction vive de la principale intéressée. Informée du mensonge, Chantal se rend à l'école, ouvre la porte de la classe sans retenue et lance à son fils: « Toi ! Toi, faut qu'on se parle après ton cours. J'ai-tu l'air morte moi, là, là, crisse ? ». Elle referme brusquement la porte et les adolescents s'esclaffent autour d'Hubert qui, lui, reste figé sur sa chaise. Cette façon d'intervenir de la mère qui, sans modération, entre dans la classe de son fils et lui fait perdre la face devant les autres, montre que les échanges se bouclent systématiquement de façon temporaire. Chantal fait payer les frais à Hubert en s'offrant ainsi en spectacle devant la classe et prend l'avantage dans la mesure où, à ce moment, elle ne donne pas la chance à Hubert de répliquer, osant le défier en lui imposant une discussion après son cours. Une fois la cloche sonnée, Hubert sort de la classe puis se sauve de sa mère qui court après lui dans le corridor et tente de l'agripper. Il parvient à s'esquiver, en la faisant brusquement trébucher sur le plancher à la vue de tous. De ce fait, la parole est substituée par le geste qui manifeste non seulement un refus de dialoguer mais le désir de suspendre momentanément la confrontation.

Fidèles à leur pratique, ils ne reparleront pas de ces événements, mais la prochaine étape de leur conflit ouvert énoncera les tensions de cet affrontement ; confronté à l'impossibilité de modifier le modèle familial dans lequel il se sent prisonnier, Hubert entreprend de se trouver un appartement pour quitter le nid familial. Ce désir de séparation s'inscrit en continuité avec ce qui se joue en creux dans sa relation avec sa mère. Il présente le projet à sa mère comme étant « une solution de rêve, pour nous deux, pour notre relation ». Chantal, occupée à regarder une émission de télévision, dit trouver l'idée intéressante et suggère même de payer le loyer avec l'argent laissé en

héritage par la grand-mère d'Hubert. Face à sa mère qui coopère à la conversation, et par le fait même à son projet, Hubert s'emballe : « On est vraiment sur la même longueur d'onde », « Je t'aime, ma petite maman d'amour ». Puis, le lendemain, tout change. Alors qu'il revient à la maison après avoir visité un appartement, Hubert fait part de ses démarches à sa mère qui lui répond « Quel appartement ? », avant d'enchaîner sur la raison qui lui a fait réviser sa position durant la journée : « Hubert Minel, voir si ça a du bon sens. Tu vas pas t'en aller en appartement à seize ans. Voyons, donc ». Déboussolé face à cette soudaine opposition, Hubert fait remarquer à sa mère son manque de constance, lui dit vivement « Tu m'écoeures » puis, après avoir renversé un plat de grignotines qu'elle tenait dans ses mains, lui dit « *Fuck you* ». Hors de lui, il désobéit à sa mère qui lui demande de ramasser le dégât et quitte la pièce. L'affront verbal que fait l'adolescent à sa mère implique sa frustration face à ce qu'il désigne comme étant de l'incohérence et une volonté de le brimer dans son épanouissement. De tout cela, Chantal fait peu de cas, elle ne donne pas de leçon de respect à son fils, ni le poursuit pour clarifier la situation. Elle se remet à écouter son émission à la télévision sachant sans doute que cet échange houleux n'est qu'un élément de plus dans la crise qu'elle et son fils alimentent inlassablement. Contrairement à ce que lui reproche Hubert, elle sait que ses paroles ne sont pas sans lendemain puisqu'elles creusent sournoisement le fossé relationnel qui les sépare. Et malgré cela, elle ne fait rien pour modifier l'état de la situation.

Peu importe la brutalité des échanges, on ne revient pas sur les événements à l'exception d'une fois où Hubert parle à sa mère sous l'effet de la drogue alors qu'il revient d'une soirée passée dans un bar. Animé par une urgence d'échanger avec sa mère, il la réveille et lui dit, sur un ton insistant :

HUBERT : Je me suis dit, s'il fallait que je mette bout à bout chaque petite chose que j'ai envie de te dire et que je t'ai pas dit parce que ci, parce que ça, parce que, tu sais, je suis pas très bavard. Tu sais comme moi, tu comprends, tu réalises que je suis une personne qui est pas nécessairement portée à, à, à... au dialogue.

Étonnamment, Hubert avoue ne pas être porté au dialogue, et pourtant il parle sans cesse. Il parle mais il est conscient des limites du mode d'échange qu'il a avec sa mère. Ce qui étonne aussi, c'est qu'il a parlé à de nombreuses reprises de ces petites choses qu'il prétend avoir gardées sous silence, mais le contexte d'énonciation a fait que le sens de ses désirs, ses réprimandes et ses déclarations d'amour n'a pas été évalué de la bonne manière. Surprise de l'attitude de son fils, Chantal est sans mots et l'écoute :

HUBERT : Il faut qu'on parle, il faut absolument qu'on parle. Parce que, des fois tu dis ça, je t'entends dire : on parle pas, on parle pas, tu sais... Mais moi aussi je pense ça, moi aussi je suis d'accord, moi aussi. Pis, pis, pis je me dis que si jamais je te le dis pas maintenant, si je te le dis pas maintenant, ça va toute me tarauder dans la tombe, ça va me le dire.

La conversation se termine par une série de « Je t'aime » que se lancent la mère et le fils. Encore une fois, Hubert émet clairement un désir de dialoguer et cela suffit à donner de la confiance à Chantal qui a tout pour espérer un changement dans leur relation. Ces paroles, gentilles et tendres, mettent fin à cette rencontre. Mais dans l'univers de Dolan, les échanges ne se terminent jamais là où l'on le croit. Le lendemain, alors que Chantal entrevoit une possible réconciliation, Hubert revient sur la discussion tenue durant la nuit :

HUBERT : Maman, euh... On a beaucoup parlé, hein, cette nuit ? Je veux juste... J'étais sur le *speed*, hein ? C'est ça, c'est que le *speed*, euh, ça, ça fait parler beaucoup. Je sais pas ce que j'ai dit, là, je... Je veux pas, tu sais, je veux pas que tu penses que...

Hubert invalide la trêve proposée à sa mère et prétend avoir oublié ce qu'il a dit. Pourtant, c'est la première fois qu'il semblait lucide sur les enjeux de leur relation. Déconcertée, Chantal se contente de souhaiter « Bonne journée » à son fils, mais la déception se lit sur son visage. Les mots de clôture des joutes verbales n'ont pas à être explicitement brutaux pour que leur énonciation secoue celui qui les reçoit. Ici, les paroles d'Hubert viennent clore de façon définitive l'échange précédent et montrent que, pour Dolan, les mots qui désignent les gagnants et les perdants ne se prononcent pas toujours d'un même souffle. Les nombreux échanges qui restent ouverts une fois terminés sont le signe d'une crise ouverte et posent un problème tout à fait fascinant, soit

l'impossibilité de régler le conflit malgré le fait que ce soit leur sujet de prédilection. Les reproches, le manque de complicité et le refus de faire des concessions montrent que le prix à payer pour régler la crise est trop élevé, qu'aucun d'eux n'est prêt à faire le nécessaire pour modifier la règle du jeu. À force de vouloir le meilleur argument pour prendre avantage sur son rival, chacun met l'autre à distance et le place dans une position où il se sent forcé de contre-argumenter. Ces répliques directes lancées pour montrer une capacité à encaisser les coups sont une ruse efficace pour déstabiliser l'autre, mais dans pareille situation, le dialogue n'est tout simplement plus possible. Et si, dans la situation de parole, tout semble clair par l'usage d'énoncés de valeur explicite, on peut voir que, dans la relation, tout n'est pas aussi clair. L'écart entre le dire et les intentions du dire, entretenu par un rapport inhabituel à certaines normes conversationnelles, place une distance entre les sujets qui ne peut qu'avoir des répercussions négatives sur leur relation.

## 6.2 Une question de comportements discursifs

Regardons maintenant les positions et les réactions des interlocuteurs face aux objets discursifs qu'ils mettent eux-mêmes de l'avant. Un des éléments qui nourrit l'état de crise d'Hubert et de Chantal est leur rapport à la normalité : ce qui est normal entre un fils et une mère, ce qui est normal pour un adolescent, ce qui est normal pour une mère, etc. Ce rapport à la normalité fascine parce qu'il devient, explicitement et implicitement, un enjeu dialogal récurrent. Ainsi, le principe de la normalité interfère de deux façons dans la pratique dialogale mise en scène dans *J'ai tué ma mère* : a) il structure les rapports entre Hubert et Chantal sur la base de ce qui, selon chacun d'eux, est considéré comme étant normal dans un rapport mère-fils, b) il nourrit une bonne part de la situation conflictuelle par les incessantes comparaisons avec les comportements des gens qui les entourent. Envisagé de cette façon, le thème de la normalité, exprimé par des formulations explicites qui contiennent une bonne part de sous-entendus, définit en grande partie le fonctionnement du modèle discursif partagé par le fils et la mère.

Hubert et Chantal ne partagent pas la même vision de ce qui, à tous égards, est la norme et, de ce fait, des différences épistémiques apparaissent dans les dialogues où est constamment remise en question leur façon d'appréhender leur relation et leur propre existence. Observons de plus près un extrait du film afin de comprendre comment s'organisent le conflit et le rapport à la normalité dans les interactions verbales. À l'heure du souper, Chantal et Hubert sont assis au comptoir dans la cuisine. L'ambiance est morose, ils mangent sans enthousiasme :

CHANTAL : Quelle sorte de journée ?

*Hubert ne répond pas. Il s'amuse à jouer nonchalamment avec sa nourriture.*

CHANTAL : Hubert, je te parle.

HUBERT : Normale.

*Silence.*

CHANTAL : Tu me demandes pas comment a été la mienne ?

HUBERT : Non. Pourquoi ?

CHANTAL : Ben...

HUBERT : Si y avait quelque chose de spécial qui s'était passé, tu me l'aurais déjà dit. C'est sûr. Pis, même chose pour moi. Encore une autre journée gaspillée dans une classe de morons, ostie, une gang de roteux qui parlent rien que de hockey pis de cul pis qui coulent à 35 % leur dictée de français sur les participes passés. Je ferme ma gueule. C'est tellement inintéressant.

CHANTAL : Penses-tu qu'il y a beaucoup d'enfants qui parlent comme ça à leur mère ?

HUBERT : Penses-tu qu'il y a beaucoup de mères qui ont élevé leur enfant comme tu m'as élevé ?

Cet extrait montre à quel point les manières d'être, de vivre et de penser d'Hubert et de Chantal sont marquées explicitement dans le discours et nourrissent un état de conflit incessant. La mère tente d'avoir une discussion avec son fils alors que lui est nullement intéressé par les échanges du quotidien qu'implique cette coexistence<sup>7</sup> en quelque sorte obligée avec elle. Incapable de discuter de choses banales comme il est

---

7. Sur cette coexistence, nous allons dans le même sens que Chantale Gingras alors qu'elle remarque avec justesse qu'Hubert se retrouve maintenant « placé malgré lui dans une sorte de relation maritale » par sa mère qui vit sans conjoint et se consacre totalement à son fils (« L'aveuglement d'Oedipe : *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan », *Québec Français*, n° 155, 2009, p. 101).

d'usage de le faire lors d'un souper familial, Hubert dévie rapidement la trajectoire de l'échange pour en faire un lieu de discorde. Il marque son désintérêt pour sa mère tout comme celui qu'il ressent envers ses camarades de classe. Pour se défendre et prendre sa place, elle fait remarquer à Hubert le caractère hors-norme de ses comportements et, plutôt que de voir son fils se rétracter et modifier son attitude comme dans ce qu'elle imagine être les rapports typiques entre une mère et un fils, elle se retrouve face à un affront. Ici, le narcissisme du fils prend le dessus et il n'hésite pas à fragiliser la relation en reprochant à sa mère les faiblesses de son rôle parental. Hubert tente d'instaurer un rapport égalitaire avec sa mère alors qu'elle se bat constamment pour donner de l'importance à son discours en faisant valoir l'autorité de sa parole, mais comme le fils ne la reconnaît pas, elle demeure vulnérable.

Les multiples offenses verbales qui composent l'extrait cité laissent entendre une évidente intention de blesser l'autre et de marquer certaines différences de pensée. Les actes offensants ont ceci de particulier de mettre l'autre dans une position délicate : soit il répond pour se défendre, soit il met en oeuvre une stratégie d'évitement pour ne pas aller sur ce terrain glissant. Ici, les affronts sont abondants et les actes réparateurs sont relativement peu nombreux compte tenu du lien filial qui unit les interlocuteurs. Les demandes de réparation, qui habituellement figurent parmi les procédures pour maintenir l'ordre de l'interaction, ne font pas partie des pratiques. Bien au contraire, l'équilibre ne se retrouve pas par la gestion des offenses dans une logique de réparation puisque la transgression des principes qui renvoient à une certaine normalité s'érige ici en tant que règle. Tous les deux stigmatisés par leurs échanges, Hubert et Chantal ne cherchent pas à résoudre leurs conflits et font de leurs confrontations un réel mode de vie : le déséquilibre causé par leurs paroles prend ainsi une valeur d'équilibre. Le rapport entre *normalité* et *anormalité* est pour eux un concept qui sert de référent pour construire leurs objets discursifs. De ce fait, leurs échanges sont un lieu où, à la fois ensemble et de façon individuelle, le fils et la mère négocient et affirment leur identité et leur vision du monde selon des arrière-plans différents qui, par leur somme, forment un système original par lequel se définit leur modèle dialogal.

La comparaison avec « les autres » se repère dans plusieurs échanges du film et alimente constamment la crise familiale. Alors que Chantal va reconduire Hubert à l'école, un échange tendu à propos du choix du poste de radio et des habiletés à conduire de Chantal bifurque rapidement vers une énième altercation. Exaspérée et forte de sa position de conductrice de la voiture, qui selon ses dires est son territoire, la mère fait usage de l'argument de la normalité pour tenter de faire valoir son autorité :

CHANTAL : Regarde. Si t'es pas content, descends pis prends l'autobus, j'ai dit. Bon. Je serais curieuse que tu fasses un sondage auprès de tes chums.

*Hubert répond par un long cri :*

HUBERT : Ah !

CHANTAL : Demande-leur donc si leurs parents les reconduisent à l'école à tous les matins.

HUBERT : Arrête de me demander de faire des sondages, à chaque fois tu dis n'importe quoi. 50 % de mes chums qui se font reconduire par leurs parents à l'école...

CHANTAL : Hey, tu me prends-tu pour une dinde toi là ?

HUBERT : 50 % ...

CHANTAL : Tu me prends-tu pour une dinde ?

Véritable affrontement idéologique, ce court échange suffit pour convaincre que, même prononcées sans ambiguïté, certaines paroles contiennent une forte charge implicite. En comparant sa situation à celle, présumée, des autres parents, Chantal tente de faire comprendre à Hubert qu'il est privilégié d'être transporté en voiture à l'école et surtout qu'il doit être prêt à endurer ce que cela comporte. Mais Hubert ne réagit pas à cette demande de prise de conscience et s'empporte plutôt à propos de la comparaison que place sa mère dans son discours. Encore une fois, l'idée selon laquelle le rapport à la normalité conditionne les échanges entre Hubert et Chantal s'entend dans cet extrait et montre la zone dans laquelle les interlocuteurs se retrouvent systématiquement piégés : plutôt que de parler du vrai sujet qui les occupe, ils se butent à parler de leurs comportements en les comparant avec ceux des autres. Ainsi mené, le débat prend fin sans qu'aient été discutés les vrais enjeux.

Hubert tente de se reconforter lui-même dans ses tourments et il le fait en se référant aux autres. Cela lui permet de faire ressortir, sans doute inconsciemment, une contradiction importante : l'unicité de sa personnalité et le fait qu'il n'est pas si différent des autres. Par le biais d'une confidence livrée à la caméra, Hubert note l'universalité des sentiments qu'il ressent par rapport à sa mère :

HUBERT : J'imagine qu'aux yeux des gens, haïr sa mère c'est un péché. C'est hypocrite quand même, eux aussi y ont haï leur mère, c'est sûr. Ça a peut-être duré une seconde, ça a peut-être duré un an, peut-être que ça dure plus, peut-être que ça a été oublié, je sais pas. Mais je m'en fous. Ils l'ont quand même fait.

Hubert tente de donner un caractère normal à ses émotions, pour les rendre légitimes et pour justifier ses paroles et ses gestes. Nous pourrions encore citer de nombreux exemples pour montrer comment le thème de la normalité traverse la majorité des dialogues de *J'ai tué ma mère*. Citons-en un dernier, alors qu'Hubert réplique à sa mère qui le compare aux autres adolescents dans l'intention qu'il apprécie ce qu'elle fait pour lui :

HUBERT : Arrête de me comparer aux autres petits gars de mon âge. Je suis plus capable d'entendre cette phrase-là. Je ne suis pas comme les autres petits gars de mon âge. Pis toi, t'es pas comme leur mère. On est unique.

De toute évidence, ce fils et sa mère ont quelque chose qui les rendent uniques et la réplique d'Hubert montre qu'il reconnaît à la fois l'originalité de leurs personnalités et de leur contexte familial tout en se défendant de ne pas être comme les autres. Mais plutôt que de raisonner leur relation selon cette singularité, ils l'envisagent dans un esprit de non-conformité en marquant leur propre discours de références extérieures dans le but de montrer leurs faiblesses. Ce sont eux-mêmes qui font de ces références aux autres et à la normalité des objets discursifs récurrents malgré le fait qu'ils voient la nature polémique qui les caractérise. Ainsi, face à ces divergences, les interlocuteurs choisissent leur camp et, comme nous le dit Catherine Kerbrat-Orecchioni :

pour peu que l'échange verbal se déroule dans un contexte polémique ou tendu, pour peu que le récepteur de l'énoncé ait l'esprit mal disposé ou mal « tourné », il aura systématiquement tendance à « prendre en mauvaise part » cet énoncé, et à y lire des inférences fielleuses [...]. (1998 : 188)

Ces « inférences fielleuses » traversent le film de Dolan et sont le signe d'une pratique où le dialogue est embrouillé par la façon même dont les interlocuteurs amènent et négocient les objets discursifs. Que cela aboutisse à des accusations de mauvaise foi ou d'intention de manipulation, les confrontations d'Hubert et de Chantal sont toutes calquées sur le même modèle, autour d'une incapacité à réellement dialoguer, et ces mésententes ne peuvent mener à des rencontres satisfaisantes.

Si Hubert connaît le caractère unique de sa relation avec sa mère, c'est lorsqu'il se frappe au monde extérieur qu'il prend la pleine mesure de sa situation. Alors qu'il se rend chez son amoureux Antonin, Hubert est témoin d'une autre pratique dialogale dans le contexte d'une relation mère-fils. Visiblement, cela lui confirme qu'il existe d'autres modèles que le sien et qu'il a raison d'opposer des contre-arguments à sa mère qui aime tant faire des comparaisons. La mère d'Antonin est ouverte d'esprit (elle accepte l'homosexualité de son fils, elle est libérée sexuellement et a un mode de vie décontracté ; elle fume un joint au retour du travail et offre à son fils de le partager). Monoparentale comme Chantal, la mère d'Antonin est tout son contraire et le fait qu'elle soit d'origine française marque encore plus les oppositions pour Hubert, que ce soit sur le plan idéologique, culturel ou social.

Impressionnée par les talents artistiques des deux garçons, la mère d'Antonin leur propose de créer une oeuvre sur un mur de son entreprise et dit à son fils : « Toi, t'as intérêt à accepter, parce que sinon je te jette à la rue ». Cet énoncé, qui pourrait être vu comme une menace, prend ici une valeur de simple boutade que tous prennent à la légère. Puis, quand sa mère lui demande de l'aider à dresser la table, Antonin prétend préférer se relaxer, ce à quoi elle réplique, tout en lui lançant une pomme pour le narguer, « Allez ! Obéis, fainéant ... ». Le fils rit de cette invective, qu'il sait être sans implication réelle, puis répond à sa mère « Ostie de folle ! » avant de partir à sa suite

dans un esprit de jeu. Hubert reste en plan sur le lit, constatant l'écart entre les modèles de relation mère-fils. Il sait que ces mêmes mots auraient pris un autre sens s'ils avaient été échangés par sa mère et lui, incapables de faire preuve de taquinerie et d'humour puisque tout pour eux prend la valeur d'une charge dramatique et devient un facteur de crise. Ici, la comparaison entre les systèmes dialogaux prouve que c'est la relation qui détermine le rapport à la parole et non le contraire.

La façon dont Dolan a mis en scène les séquences qui se déroulent chez Hubert et celles qui ont lieu chez Antonin marque iconiquement la différence entre les deux univers familiaux. Chez Hubert, l'éclairage est sombre et le décor surchargé par les décorations kitsch choisies par Chantal, tandis que chez Antonin, l'atmosphère détendue s'énonce par la musique et l'occupation de l'espace desquels se dégage un sentiment de liberté. Ainsi, l'enchaînement des scènes marque et renforce les différences qu'énonce la parole échangée.

C'est donc en parlant aux autres qu'Hubert construit sa vision du monde, et de son modèle familial idéal, et il ne manque pas de le faire savoir à sa mère. Par exemple, alors qu'elle lui fait remarquer leur situation – « On peut se parler. On se parlait avant » –, Hubert lui répond sans tarder : « Avant, ouais. Quand j'avais quatre ans pis que j'avais personne d'autre ». Comme le fils l'avait exprimé dans son désir de dialoguer cité précédemment, la mère réclame à son tour le dialogue et marque dans son commentaire une lucidité sur le point de rupture qu'a créé entre eux la période adolescente d'Hubert. De son côté, le jeune homme affirme qu'il est sorti de l'enfance, que les choses ont changé et que sa mère n'a plus l'exclusivité depuis que d'autres personnes, que l'on présume être plus intéressantes et qui voient le monde comme lui, font partie de sa vie.

Foncièrement hermétique, la relation entre Hubert et Chantal voit sa trajectoire influencée par l'intervention de personnages extérieurs agissant comme des instances tierces qui apportent un éclairage nouveau. Une professeure d'Hubert ainsi que le directeur de sa nouvelle école interviennent dans le conflit et tous les deux le font avec une intention semblable quoique portée par des discours différents : ils essaient de faire voir, à Hubert et Chantal, le caractère anormal de leur relation familiale. Un soir où

il ne sait où aller après une querelle avec sa mère, Hubert se réfugie chez l'une de ses professeurs avec qui il a développé une certaine complicité. Voyant la situation, elle tente de faire agir son élève pour qu'il adopte des comportements plus matures :

PROFESSEURE : Hubert, faut que t'appelles ta mère pour lui dire où est-ce que t'es. O.K. ? Tu peux pas débarquer chez moi comme ça. Je peux pas héberger des élèves en fugue, voyons, ça a pas de bon sens. Je pourrais perdre mon emploi.

HUBERT : C'est pas une vraie fugue, c'est juste un *break*.

Devant elle, il parle au téléphone avec sa mère qui veut comprendre les raisons pour lesquelles il a fui la maison. Il lui ment, en disant qu'il est chez un ami, puis ajoute :

HUBERT : Au moins, ici, j'aime les gens. Pis les gens m'aiment.

CHANTAL : Pis quand est-ce que tu penses revenir de ton purgatoire ?

HUBERT : Ah ! Parce que dans ta tête, vivre chez toi, c'est le paradis ? C'est ça ? Je le sais pas quand je vais rentrer. Mais en attendant, tu peux toujours aller dans ma commode de nuit, troisième tiroir, en dessous des dessins là, fouille un peu, tu vas trouver une vieille édition de *La philosophie dans le boudoir*. Tu vas voir, tu verras pas le temps passer.

*Hubert coupe la ligne téléphonique.*

Encore une fois, Hubert prend soin de marquer explicitement les différences en affirmant qu'il existe un monde qui lui convient plus que celui qu'il partage avec sa mère. Témoin de cette conversation, la professeure d'Hubert s'étonne de la teneur des propos échangés :

PROFESSEURE : Tu peux pas parler à ta mère comme ça, Hubert. Je veux bien croire qu'elle est difficile à vivre, là, mais...

*La professeure lance un rire gêné.*

La professeure d'Hubert, pourtant habituée à côtoyer des adolescents dans sa classe, lui souligne le caractère excessif de ses paroles. Pour elle, la réaction d'Hubert semble être motivée non pas par un élan de révolte juvénile, mais bien par une défaillance relationnelle, selon ce qu'elle évalue être normal et anormal entre un fils et une mère. Malgré ses réticences, la professeure héberge son étudiant qui passe la nuit sur

le canapé du salon. Le lendemain matin, Hubert émet une réflexion sur son attitude face à sa mère :

HUBERT : Pourquoi je ne suis pas capable d'être comme les autres ? Les jeunes de mon âge, ils trouvent leur mère chiante, mais ils l'aiment. Moi, je pense que je suis fait pour pas avoir de mère.

PROFESSEURE : Peut-être que ta mère est faite pour pas avoir de fils.

Forte de sa position extérieure, la professeure tente d'apporter un nouvel angle d'observation au problème d'Hubert. Ne niant pas l'incompatibilité de leurs personnalités et le caractère hors-norme de leur relation, elle fait voir à Hubert que ce n'est peut-être pas à lui seul de porter le blâme de la crise familiale.

Avec une intention similaire, mais un discours tout à fait différent, le directeur du pensionnat où a été placé Hubert participe à la multiplicité des discours sur la normalité des rapports familiaux qui se rencontrent dans le film de Dolan. Le matin où Hubert fait une fugue du pensionnat, le directeur téléphone à Chantal pour l'informer de la situation. Plutôt que de simplement lui faire part des faits, il se permet un commentaire pour le moins étonnant :

DIRECTEUR : Vous savez, euh... On a jamais eu de situation de fugue, ici. Apparemment, il faut une première à tout, hein ? (*rire nerveux*) Si vous me permettez, Madame Lemming, à ce que j'ai pu observer... Il me semble que votre garçon, je sais que vous êtes une mère monoparentale, mais vous trouvez pas qu'il pourrait profiter d'une présence masculine à la maison, de temps en temps ? Hein ? Une petite touche d'autorité masculine ça ferait du bien. Vous trouvez pas ?

Devant cette remarque de la part du directeur qui, de toute évidence, souligne les lacunes de son modèle familial, Chantal réplique fortement et, du coup, exprime un refus catégorique de cette parole autoritaire :

CHANTAL : Tu viendras pas me dire que mon fils s'est enfui parce que je suis une mère monoparentale. O.K. ? Vous avez des quotients de cent cinquante pis vous vous flattez à tour de bras avec vos petits diplômes à plus finir. Pis un enfant de dix-sept ans échappe à votre système de sécurité pis vous allez me dire que moi, moi, je suis une mauvaise mère. Que moi, j'ai

mal éduqué mon fils. Vous êtes là, vous me poursuivez avec vos questions pis vos petites insinuations. Vous me faites sentir responsable pour votre incompétence. Ben, mange un char de marde, toi, crisse !

Face à cette parole extérieure, elle se porte sans hésiter à la défense de son modèle familial monoparental. Elle fait un plaidoyer en faveur du caractère apparemment hors-norme de sa famille et en décrète du même coup un statut de normalité selon les paramètres à partir desquels elle le réfléchit. Cette parole autoritaire masculine résonne d'autant plus pour Chantal que c'est le père d'Hubert, plutôt déresponsabilisé auprès de son fils, qui a pris la décision de l'envoyer au pensionnat. En fait, elle se retrouve face à ces hommes qui, selon elle, ne peuvent la juger puisque ce sont eux qui ont initialement mal agi et sont responsables de la situation actuelle.

Et ce qui est frappant ici, ce n'est pas tant la réaction vive de Chantal, mais bien l'écart entre ce qu'elle tolère de la part de son fils et ce qu'elle ne tolère pas de la part du directeur d'école. Son fils lui a dit à de multiples reprises et sans détour qu'il la considère être une mauvaise mère, comme le montre cet extrait :

HUBERT : Tu te rends-tu compte que tu m'as envoyé dans un ostie de pensionnat à l'autre bout de la terre, O.K. ? Pis moi je suis loin de tout ce que j'aime, de tout ce que je connais. Tout ça parce que toi, quand j'étais plus jeune, t'as été incompétente, tu savais pas comment être ma mère, t'avais pas de discipline, t'étais trop souple. C'est ça le résultat maintenant, c'est de ta faute tout ça.

Et pourtant, même confrontée aux pires invectives d'Hubert, Chantal ne s'est jamais justifiée comme elle le fait avec le directeur d'école. Les critiques qu'adresse Hubert à Chantal à propos de ses faiblesses maternelles, de toutes les façons possibles et à de multiples reprises, sont essentiellement les mêmes que soulève le directeur du pensionnat. Mais si elle accepte que certaines choses se disent entre elle et son fils, cela ne veut pas dire qu'elle les accepte quand elles sont exprimées par un juge extérieur. Aussi, elle s'attendait sans doute à ce que le directeur démontre de la compassion pour elle – elle n'est certainement pas la seule mère monoparentale à avoir placé son fils au pensionnat –, mais comme Hubert a des comportements délinquants, c'est elle qui doit prendre les jugements en pleine face.

Par ailleurs, on ne peut manquer de souligner les liens entre plusieurs dialogues du film par lesquels se précise le sens de certaines paroles. À l'écoute de l'échange entre la mère et le directeur, on aura tôt fait de se rappeler une scène précédente, celle où Chantal fait appel au père d'Hubert pour lui annoncer qu'il étudierait dorénavant dans un collège privé en dehors de la ville. Le père, peu impliqué dans la vie de son fils, adopte un discours qu'il juge adéquat selon son rôle d'autorité : il place Hubert devant le fait accompli et démontre peu de compassion. Mais tout comme il le fait avec sa mère, Hubert ne reconnaît pas la figure parentale que tente d'incarner cet homme. À l'annonce de la nouvelle, Hubert réagit fortement :

HUBERT : (*en criant toujours*) Non ! Toi, tu sors d'où, là ? Ça fait quatre mois seulement qu'on s'est pas vu, qu'on s'est pas parlé, qu'on a rien fait ensemble parce que t'es pas là, parce que ça te tente pas, parce que tu travailles. Pis là, là, tu réapparais pis tu prends tes devoirs de père à bras le corps. *Let's go !* Tu m'envoies au pensionnat, tu gâches ma vie. C'est quoi... *Fuck you, ostie. Fuck you.*

Si Hubert se comporte verbalement avec son père comme il le fait avec sa mère (il est sur la défensive, il insulte, il critique), ce dialogue confirme que Chantal n'est pas la seule figure parentale qui est fautive. Le père, par ses absences et son minime intérêt envers son fils, est tout autant à blâmer pour les failles de l'éducation d'Hubert. Ainsi, Chantal et Hubert partagent des opinions sur des dimensions importantes de leur situation familiale, mais ils ne sont pas aptes à voir ces pensées communes, leur dialogue étant brouillé par un conflit idéologique qui ne leur permet pas de prendre du recul et d'évaluer correctement l'état des lieux.

### 6.3 La (re)définition singulière de certains principes conversationnels

Dans le film *J'ai tué ma mère*, nombreux sont les indices qui laissent croire à une pratique dialogale spécifique au duo. Ces indices, une fois rassemblés, participent à l'établissement d'une véritable norme conversationnelle qui édifie ce mode d'échange comme une pratique réglée. Ces principes singuliers sont fixés par les interlocuteurs et

transgressent de nombreux principes établis. Ainsi, le caractère des échanges n'est pas à considérer comme étant hors-norme, mais plutôt comme étant le signe d'une spécificité.

Hubert et Chantal transgressent volontairement de nombreux principes qui, s'ils sont respectés de part et d'autre, assurent habituellement le bon fonctionnement de la communication. Dans *J'ai tué ma mère*, on ne se soucie pas de ménager les faces en jeu, on accepte les pires paroles, le respect ne semble pas préoccuper les interlocuteurs et ce qui s'énonce dans ces résistances aux règles de bonne conduite est un moyen de marquer les différences et une possibilité de s'affirmer. Pour Dolan, la transgression des règles constitue la règle et permet une configuration tout à fait particulière de la parole échangée. Chantal et Hubert envisagent le langage comme un moyen pour s'exprimer individuellement, mais qui ne sert plus à échanger ni entrer en relation. Les différences qui les opposent les empêchent d'entretenir un rapport harmonieux et, sans l'avouer, ils savent que leur pratique dialogale ne peut qu'être destructive pour la relation. Par exemple, alors qu'Hubert crie à sa mère « Tu m'aimes mal », celle-ci ne l'écoute pas et n'agit pas face à ce constat d'échec qu'exprime violemment son fils. Ainsi, on peut prétendre que le désir de dialoguer qu'expriment tour à tour Hubert et Chantal marque à la fois une lucidité, un cri de désespoir et une incapacité à agir seul sur la situation.

Entre le fils et la mère, il semble y avoir un accord tacite sur ce qui se passe entre eux, mais cela ne les empêche pas de voir les limites de leurs échanges. Cette pratique confirme l'idée selon laquelle

La progression de toute interaction est tributaire d'accords incessants et multiples permettant aux participants de s'assurer qu'ils ont une définition commune de la situation, qu'ils s'entendent sur ce qu'ils y font, sur la distribution de la parole, sur les images et les représentations qu'ils y construisent d'eux-mêmes et du monde.<sup>8</sup>

Ainsi, Hubert et Chantal ne partagent pas le même point de vue sur certains aspects de la réalité, mais ils arrivent malgré cela à donner de la substance à leurs

---

8. Véronique Traverso, *L'analyse des conversations*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 72.

échanges, ce qui laisse croire à un dialogue. Refusant toute concession et reconnaissant l'incompatibilité de leurs personnalités, le fils et la mère ont construit un modèle langagier qui semble opératoire (ils parlent sans cesse et essentiellement de leur propre relation) malgré leurs désaccords. La rencontre entre les deux communautés discursives que le fils et la mère incarnent, auxquelles s'ajoute un rapport complexe avec l'explicite et l'implicite, crée pour ainsi dire un troisième univers qui traduit la pensée dialogale du film. Voyant les limites de leurs propres paroles, ils font résonner presque systématiquement leurs discours avec d'autres voix, d'autres façons de voir le monde. Face à l'impasse de leur système de communication, chacun s'exprime en tentant de faire écho au discours d'une collectivité à laquelle il prétend appartenir. Ils énoncent ainsi des idées auxquelles ils attribuent du sens parce qu'elles se rattachent à un système discursif qui les dépasse et qui leur donne leur valeur. Ainsi, plus que leurs propres paroles, c'est l'existence d'un discours global qu'ils doivent défendre ; il prend le parti des adolescents qui souhaitent être considérés comme des adultes, alors qu'elle défend la réalité des mères monoparentales. En associant leur voix à d'autres, il devient possible pour la mère et le fils de marquer leurs différences individuelles en mettant en évidence un conflit intergénérationnel, familial et social où chacun questionne les valeurs et les idées de l'autre.

Chantal et Hubert sont confrontés à une crise qui, tôt ou tard, devra être prise de front afin de résoudre les nombreux problèmes qui se posent entre eux. Et cela ne se jouera pas dans la continuité de leurs habitudes dialogales mais d'une manière qui fait fi du modèle qui opère implicitement entre eux. La solution à leur conflit se trouve peut-être justement dans l'abandon de leur modèle dialogal. Alors qu'il s'apprête à fuguer du pensionnat, Hubert prend soin de laisser une note à l'attention de sa mère : « Je serai dans mon royaume si tu veux parler ». Étonnante, cette ouverture au dialogue fera place à un silence lourd de sens. Au sommet de la crise, la réconciliation arrive enfin et elle se fera sans mots ; après un tel duel, le silence partagé semble être la seule voie d'accès au calme. Chantal va rejoindre Hubert au chalet familial puis, tous les deux assis sur une roche face au fleuve, ils se prennent la main, s'unissent à nouveau. Précédemment, Dolan a fait attention de placer une scène imaginaire d'Hubert tentant de renouer avec sa mère qui, vêtue d'une robe de mariée, le repousse avant de fuir dans la

nature ; la coupure signifiante (nous pensons évidemment à une coupure oedipienne) marque le temps pour le duo de trouver leur autonomie dans ce cercle familial où leur existence individuelle est constamment menacée. Puis, pour contrebalancer l'état des choses, en clôture de ce long épisode houleux, des images du passé, celles-là réelles : on y voit l'enfance d'Hubert où, avec sa mère, tout est calme. Ce retour dans le temps laisse peut-être présager que la parenthèse trouble de la période adolescente est terminée et que l'harmonie reviendra possiblement entre eux. Et, espérons-le, le dialogue.

#### 6.4 Conclusion

L'étude de la configuration des systèmes discursifs mis en scène dans *J'ai tué ma mère* nous permet maintenant de dégager le rapport qu'entretient ce film avec la parole partagée. Les multiples échanges, qui prennent souvent des allures d'échanges passionnels, sont un enchaînement de confrontations et de heurts langagiers qui ne permettent pas un réel dialogue. Il y a peu ou pas d'ouverture ni de clôture dans les échanges, ce qui laisse croire à l'existence d'une crise continue, un duel sans fin qui s'érige en mode de vie. Les désaccords profonds, notamment sur ce qui est habituel dans une relation mère-fils et sur la façon dont les choses doivent se faire ou se dire, ne peuvent que faire échouer leur aventure dialogale. D'autant plus que les éléments qui nuisent au dialogue sont nombreux et complexes : l'émergence des susceptibilités, l'effervescence des tensions et l'agitation des interlocuteurs ne sont qu'une partie des enjeux périphériques aux échanges de paroles. Tel que nous le pressentions au début de notre étude, la relation au verbe mise en scène par Xavier Dolan nous invite à penser qu'il peut y avoir d'importantes nuances entre le fait de parler (ou répliquer) et celui de dialoguer. Même s'ils discutent explicitement de leurs situations, leurs désirs et leurs insatisfactions, cela ne conduit pas les interlocuteurs à voir les réels enjeux qui les séparent parce qu'ils ne lisent pas les sous-entendus que les invectives, les réprimandes et les aveux de déception énoncent.

Pour Hubert, la parole sert à faire bouger les choses, à modifier certains comportements de sa mère, mais les résultats ne semblent pas le satisfaire. En exprimant certaines tensions, il tente d'agir sur la dynamique familiale mais, face à sa mère à qui il

reproche de brimer son identité et sa liberté, il s'acharne à entretenir la rivalité. Cela explique sans doute les raisons qui ont mené le fils à user de la parole pour, symboliquement, tuer sa mère. L'expression violente du conflit par la parole peut être vue comme un principe structurant chez l'adolescent mais ici la mère, qui est pourtant la figure de maturité du tandem, y recourt elle aussi sans hésitation. Les bouillonnements enragés – parmi lesquels le « Je t'haïs » du fils adressé à sa mère fait figure emblématique – s'entendent de part et d'autre et marquent à leur façon le caractère unique de la relation : il voudrait être considéré comme un adulte et elle comme une mère avec l'autorité qui est habituellement rattachée à ce rôle. Mais le fossé idéologique qui les sépare les empêche de prendre et de reconnaître ces places et le dialogue porte sans équivoque les marques de ces écarts épistémiques. Tout cela brouille inévitablement la communication et explique comment il est possible de parler sans avoir le sentiment de dialoguer.

## **CHAPITRE VII**

### **LA FORCE DE L'AVEU COMME INTRIGUE CINÉMATOGRAPHIQUE**

## CHAPITRE VII

### LA FORCE DE L'AVEU COMME INTRIGUE CINÉMATOGRAPHIQUE

Depuis qu'il existe, le cinéma fascine par sa façon de raconter des histoires. Des histoires qui nous font rêver ou qui nous heurtent, certaines qui nous habitent longtemps après leur écoute et d'autres que l'on oublie rapidement. Devant cette fascination, de multiples questions se posent, dont celle-ci : qu'est-ce qui incite le spectateur à entreprendre et à poursuivre l'aventure que lui propose un film ? Les raisons potentielles sont nombreuses, du scénario aux personnages, en passant par les décors et la musique. Le tissu cinématographique est suffisamment riche pour qu'un même film interpelle des cinéphiles qui ont des intérêts différents. Et parmi tout ce qui les tient en éveil face au spectacle cinématographique, il y a sans aucun doute le dialogue. Nous croyons en effet que, parmi les nombreuses composantes de l'expression filmique, ce qui accroche le public peut être fortement rattaché à un enjeu dialogal, et ce tout particulièrement lorsqu'une intrigue se construit autour de lui. Ainsi, la parole échangée et ses occurrences signifiantes dans la configuration des événements et le parcours dramatique des personnages contribuent à créer et maintenir la tension narrative au cinéma.

Pour soutenir notre hypothèse, nous orienterons notre regard vers l'étude de l'aveu, un acte de parole singulier qui a des implications personnelles, sociales et morales pour les sujets concernés. L'aveu nous intéresse parce que les événements qui le font naître et ceux qu'il provoque, en amont comme en aval, créent un enjeu dialogal qui, d'une certaine manière, dépasse les autres événements du film. En effet, le retardement, l'évitement ou le dévoilement de certaines données créent de la tension, règlent la logique interne du récit en plus de devenir l'un des aspects qui lient le specta-

teur au film. De ce fait, nous souhaitons voir dans quelle mesure la mise en scène de l'aveu, et de ses troubles périphériques, peut être à la fois un des éléments porteurs d'une intrigue cinématographique et cela même qui capte l'attention du spectateur. Diverses notions concernant le dialogue, le récit filmique et les enjeux liés à la réception seront donc ici rassemblées pour structurer notre réflexion.

Par l'étude d'un corpus composé de quatre films québécois – *Maelström* (2000) de Denis Villeneuve, *C.R.A.Z.Y.*<sup>1</sup> (2005) de Jean-Marc Vallée, *La Neuvaïne* (2005) de Bernard Émond et *Congorama* (2006) de Philippe Falardeau –, nous montrerons que la parole peut être le point organisateur de la narrativité au cinéma. Notons que c'est bien aux liens narratifs entre la parole et l'intrigue qui s'opèrent autour de l'épreuve de l'aveu que nous nous intéressons et non pas à la saisie des fonctions du dialogue. La différence entre ces deux dimensions est importante puisque la visée de ce chapitre est d'observer la pratique dialogale de certains films en faisant résonner des aspects liés à la narration filmique et à la réception spectatorielle, sans déroger de nos préoccupations sur la signification, et le caractère souvent implicite, de la parole échangée.

Les films choisis<sup>2</sup> mettent tous en scène des personnages aux prises avec la délicate question de l'aveu et, par le fait même, celles de la culpabilité, de la crainte du jugement de l'autre et de l'isolement. Ces oeuvres cinématographiques sont riches pour scruter les comportements langagiers de personnages dont les destins ont en commun d'être entravés par un événement qui les confrontent aux écueils de la parole. Ce qui travaille ces films de l'intérieur va au-delà d'un secret, d'un tabou ou d'une faute inavouable, et nous montrerons que les qualités tensives de l'aveu peuvent définir la manière de nouer une intrigue et maintenir l'intérêt du spectateur. Il sera ainsi possible de réévaluer le rôle de la parole dans la gestion de la tension dramatique au cinéma et de montrer la force du duo *aveu* et *intrigue* dans une partie de la cinématographie québécoise de la dernière décennie.

---

1. Scénario de Jean-Marc Vallée et François Boulay.

2. Nous avons choisi ces films pour leur évidente pertinence à l'égard des préoccupations de ce chapitre, mais plusieurs autres titres auraient pu servir notre étude. Parmi eux, nommons *Un crabe dans la tête* (2001) d'André Turpin, *La grande séduction* (2003) de Jean-François Pouliot, *Les Aimants* (2004) d'Yves Pelletier et *Mémoires affectives* (2004) de Francis Leclerc.

## 7.1 *Vibrer au rythme du film et de la parole*

Des recherches récentes dans le domaine de la réception des textes<sup>3</sup> nous invitent à croire à une réelle rencontre entre une œuvre de fiction et son destinataire ; ces études nous disent notamment que l'écoute d'un film implique le spectateur dans des dimensions émotionnelle et cognitive. Nous partageons cette idée et c'est essentiellement par les concepts de *mise en phase* de Roger Odin et de *mise en intrigue*<sup>4</sup> de Raphaël Baroni que nous observerons la mise en scène de l'aveu en tant que point de connexion entre une œuvre et son interprète.

Pour saisir le rapport qui s'installe entre un film et le spectateur, Roger Odin a mis au point un modèle sémio-pragmatique afin d'aborder l'aspect *fictionnalisant*<sup>5</sup> des textes. Selon lui, la production textuelle est un double processus qui opère tant dans l'espace de la réalisation que dans celui de la lecture du texte. À partir de ce constat, le phénomène de *fictionnalisation* s'envisage de la façon suivante : « voir un film comme un film de fiction, c'est vibrer au rythme des événements énoncés par un énonciateur fictif, de telle sorte que j'entre en phase avec ces événements et avec le système de valeurs qu'ils véhiculent<sup>6</sup> ».

Cette idée de *vibrer au rythme des événements* permet la *mise en phase* qui est « une modalité de la participation affective du spectateur au film » (2000 : 38). Selon Odin, les éléments qui règlent le conditionnement affectif et cognitif du spectateur sont multiples<sup>7</sup> et ce sont eux qui permettent une connexion avec le film puisque « [l]a mise en phase est une *relation de relations* : un même système structure à la fois les *relations diégétiques* et les relations qui s'instaurent entre le film et son spectateur : les *relations filmiques* » (44). Ces relations filmiques sont donc créées à rebours, après que

3. Parmi les nombreux titres, citons *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture* de Bertrand Gervais (Le Préambule, 1990).

4. Baroni reprend le concept de *mise en intrigue* qui a été étudié notamment par Paul Ricoeur (*Temps et Récit*, Seuil, 1983) et Jacques Bres (*La narrativité*, Duculot, 1994).

5. Dans *De la fiction* (De Boeck, 2000), Roger Odin décrit le *mode fictionnalisant* selon une combinaison de onze processus parmi lesquels se trouvent la *diégétisation*, la *narrativisation* et la *mise en phase*.

6. Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 64.

7. À ce sujet, Odin regroupe les opérations qui règlent la mise en phase narrative en deux grandes catégories : les opérations psychologiques et les opérations énonciatives. Pour approfondir la question, voir le troisième chapitre – *mettre en phase* – de son ouvrage *De la fiction*.

le spectateur a été happé par le résultat des relations diégétiques que propose le film. Ce résultat, qui se traduit souvent en effets et en émotions, se prépare depuis l'écriture du scénario jusqu'à la réalisation et le montage du film où s'organise la mise en scène du dialogue dans l'espace fictionnel.

De son côté, Raphaël Baroni propose une réévaluation des fonctions narratives des textes en ajoutant l'analyse cognitive et la psychologie des émotions aux dimensions littéraire, linguistique et sémiotique, dimensions qui ont par ailleurs déjà été abondamment étudiées. Il définit le phénomène de la *mise en intrigue des événements* comme étant « une stratégie textuelle tensive visant à intriguer le destinataire en retardant l'introduction d'une information qu'il souhaiterait connaître d'emblée<sup>8</sup> ». La tension narrative devient ici un élément de premier plan puisqu'il s'agit de ce « phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception<sup>9</sup> ». Ainsi, les notions d'émotion et de compréhension opèrent conjointement dans le travail de lecture et permettent « l'expérience d'un heurt entre nos attentes et l'altérité que leur oppose le texte ; expérience qui nous contraint à réviser nos préjugés de manière à produire une compréhension renouvelée du texte et du monde » (2007 : 35). Baroni et Odin partagent donc une position similaire en ce qui concerne le travail cognitif et l'implication émotionnelle du spectateur face à une œuvre de fiction et nous allons dans le même sens qu'eux pour notre étude de l'aveu au cinéma.

Un des principes scénaristiques les plus reconnus veut que, de scène en scène, un film doit susciter l'intérêt et donner l'envie de connaître la suite des événements et le dénouement<sup>10</sup> de l'histoire. Dans le même esprit, Baroni nous dit qu'il existe trois façons de créer une intrigue, soit en suscitant la *surprise*, la *curiosité* ou le *suspense*, qui se définissent comme suit :

---

8. Raphaël Baroni, « Passion et narration », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 172.

9. Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 18.

10. Nombreux sont les ouvrages qui montrent l'importance d'une construction scénaristique, souvent divisée en trois actes, où l'intensité dramatique doit être croissante du début à la fin. Parmi eux, citons les ouvrages *Écrire un scénario* de Michel Chion (Cahiers du cinéma / I.N.A., 1985) et *Comment reconnaître, identifier et définir les problèmes liés à l'écriture de scénario* de Syd Field (Dixit, 2000).

*Surprise.* La surprise serait caractérisée par l'effacement de la surface textuelle d'un événement initial important [...] C'est par conséquent la dissimulation provisoire d'une information cruciale qui permettrait la création d'une surprise.

*Curiosité.* [...] La curiosité est [...] fondée sur une incertitude concernant "ce qui s'est passé", et le texte doit à la fois dissimuler des éléments cruciaux et laisser transpirer certains indices qui visent à exciter l'intérêt du destinataire.

*Suspense.* Le suspense serait enfin créé par un événement initial ayant la potentialité de conduire à un résultat important (bon ou mauvais) pour un ou plusieurs des personnages principaux et il ne requerrait par conséquent aucune forme d'obscurité mais, au contraire, un certain respect de la chronologie. (107-108)

Ainsi, la surprise est créée par l'apparition d'une information nouvelle, la curiosité naît d'une retenue d'information et le suspense est lié à un événement initial au potentiel transformateur certain et à la chronologie des autres événements qui le suivront. L'effet que produit un récit filmique chez le spectateur résulte donc de la mise en intrigue qui organise la tension, en fonction de laquelle se réalise la mise en phase du spectateur avec l'univers fictionnel. Ces effets prennent forme au cinéma par une multitude de procédés, mais il est frappant de voir à quel point un personnage qui cache un secret, qui vit avec de la culpabilité ou qui hésite à avouer sa faute possède une force impressionnante pour nourrir une intrigue et créer de la tension.

Baroni nous dit par ailleurs que la tension narrative se joue selon trois phases du récit que le spectateur actualise successivement au fil de la lecture : a) le *nœud* qui « produit un *questionnement* qui agit comme un déclencheur de la *tension narrative* » (2006 : 170), b) le *retard* qui « configure la *phase d'attente* pendant laquelle l'*incertitude* ressentie est partiellement compensée par l'*anticipation* du dénouement attendu » (170), c) le *dénouement* qui « fait survenir anaphoriquement la *réponse* que fournit le récit aux questions de l'interprète » (170). Ainsi, tout au long de l'écoute d'un film dont le scénario est orienté vers un aveu, le spectateur se pose plusieurs questions qu'il ré-évalue au fil des événements : le sujet coupable va-t-il parler ? Les autres personnages savent-ils ou vont-ils savoir ce que nous savons ? Quelles seront les conséquences de l'aveu ? Pour que ces questions se posent, le cinéma use d'un outil scénaristique de

grande valeur, soit la gestion des savoirs<sup>11</sup>. Jouer sur des principes tels que *ce que le public sait qu'un personnage ne sait pas* ou *ce que le personnage cache que le spectateur désire savoir* sont autant de façons de créer une intrigue cinématographique. En manipulant les informations, tant sur le plan de l'ordre que de la manière et du contexte dans lesquels elles seront annoncées, le scénariste tisse son histoire en se demandant

s'il existe entre le narrataire et le(s) personnage(s) une inégalité de savoirs – un déficit dans un sens ou dans un autre. Le savoir à prendre en compte est ici le savoir pertinent pour le récit, et le déficit n'est intéressant à considérer que s'il produit des effets narratifs repérables. En effet, il est évident que, d'une façon générale, le spectateur (lecteur, narrataire) en sait toujours plus que le personnage : il connaît, par exemple, les lois du genre, il a une idée du type d'événements susceptibles de se produire, il sait que le héros – surtout s'il est incarné par un acteur vedette – ne peut pas mourir au début de l'histoire, etc. Inversement, on pourrait soutenir que sur son monde et son histoire, le personnage sait nécessairement des multitudes de choses que le spectateur ignore et ne peut découvrir que progressivement et partiellement.<sup>12</sup>

Nous tenterons donc de voir de quelle façon chacun des quatre films annoncés plus tôt crée volontairement certains effets liés au savoir, comme des décalages épistémiques entre les personnages et le spectateur, pour créer de la tension par une intrigue bâtie autour d'un fait de parole.

En début d'introduction, nous avons dit que le cinéma fascine par sa façon de raconter des histoires. Ainsi, le cinéma de fiction doit à la fois paraître organisé et donner l'impression que les événements mis en scène sont le fruit du hasard pour permettre au spectateur de « pouvoir prévoir et ne pas pouvoir prévoir la suite, vouloir la connaître et ne pas le vouloir<sup>13</sup> ». Voyons maintenant comment tout cela fonctionne dans quatre films québécois qui misent sur l'aveu pour accrocher le spectateur et le maintenir en éveil dans l'aventure cinématographique qu'on lui propose. De plus, en analysant un

11. À propos des savoirs narratifs au cinéma, de nombreuses théories ont été mises au point dans le domaine des études cinématographiques. Par exemple, François Jost explicite les phénomènes de focalisation, d'ocularisation et d'auricularisation dans l'ouvrage *L'Oeil-caméra. Entre film et roman* (Presses Universitaires de Lyon, 1987) et dans l'article « Narration(s) : en deçà et au-delà » (*Communications*, n° 38, 1983, p. 192-212).

12. Anne Roche et Marie-Claude Taranger, *L'atelier de scénario. Éléments d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 2001, p. 164-165.

13. Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 86.

acte de parole au pouvoir transformateur et aux impacts relationnels certains, nous serons en mesure de tirer des conclusions sur la pensée de l'aveu mise en scène dans et par les paroles échangées par les personnages.

## 7.2 L'aveu et la tension narrative au cinéma

La question de l'aveu sous-entend, entre autres, le sens des valeurs et les images implicites de soi ainsi que la dualité du bien et du mal, de la vérité et du mensonge, de la faute et de la culpabilité. Ces dimensions humaines inspirent les cinéastes qui en font un véritable enjeu dialogal à partir duquel ils tissent la trame dramatique de leurs films. Étudier la parole en tant que point organisateur d'un récit filmique nous conduit à remarquer qu'il y a plusieurs façons de nouer une intrigue au cinéma autour d'un aveu ; le personnage avoue sa faute en début de film et la montée dramatique est nourrie par les conséquences de l'aveu, le personnage cache un secret et l'aveu est le point culminant du scénario, le personnage n'avoue jamais sa faute et le film explore les implications de son choix, etc. Mais peu importe la position de l'aveu dans le scénario et la forme de l'intrigue : ce qui suscite l'intérêt est nécessairement lié au fait de parler ou non de certaines choses. Ainsi, le verbe est le point tensif du récit et c'est l'organisation narrative et filmique qui permet aux répliques de prendre leur pleine valeur et d'augmenter la mise en phase du spectateur. Par ailleurs, tout cela participe à faire naître et transparaître les enjeux et le thème du film par et dans le dialogue.

Avec le film *Congorama*, Philippe Falardeau porte à l'écran un scénario qu'il qualifie lui-même comme étant « plutôt abracadabrant, truffé de coïncidences, qui met à l'épreuve la crédulité des spectateurs<sup>14</sup> ». En effet, ce film est remarquable autant pour les événements qui y sont mis en scène que pour la structure narrative qui échafaude une intrigue autour d'une quête identitaire et de multiples secrets. *Congorama* raconte l'histoire de Michel, un Belge dans la quarantaine, qui apprend qu'il a été adopté dès sa naissance en 1959 et que ses parents biologiques sont québécois. Empressé de connaître ses origines, il se rend au Québec dans le village de Sainte-Cécile où il

14. Michel Coulombe, « Entretien avec Philippe Falardeau, réalisateur de *Congorama* », *Ciné-Bulles*, vol. 24, n° 4, 2006, p. 3.

rencontre une dame âgée qui a agi comme intermédiaire lors de son adoption. Malgré les années qui ont passé, elle se souvient de Michel et lui donne quelques informations, dont celles-ci :

DAME : Un jour, en 59, j'ai appelé vos parents, en Belgique. J'ai été vous chercher, près de Sainte-Cécile. Vous êtes né dans une grande ferme, la grange où la mère biologique avait été cachée.

La dame informe par ailleurs Michel que son adoption n'a jamais été officialisée et que, selon son souvenir, son père porte le nom de Legrand. Ces paroles sont autant d'indices qui participent à susciter de la curiosité, autant chez le personnage que chez le spectateur. Ces données, d'une importance majeure pour nouer l'intrigue, prendront leur pleine valeur lorsqu'elles seront mises en lien avec certains dialogues de scènes ultérieures ; nous y reviendrons.

Michel aura à peine le temps de faire son enquête qu'il sera victime d'un accident de voiture. Cet accident, il l'aura avec Louis, un citoyen de Sainte-Cécile qui lui offre de le conduire au village voisin. Michel est un inventeur qui travaille en vain depuis plusieurs années à des recherches qui n'aboutissent pas, et voilà qu'il découvre, à l'arrière de la voiture de Louis, des plans pour la création d'une voiture électrique. Ces plans ont été mis au point par le père de Louis qui est, selon ses dires, mort. Jusqu'à l'accident, Falardeau dit vouloir tester « la patience du spectateur qui se demande probablement ce qui peut bien se passer qu'il ne saisit pas » (Coulombe, 2006 : 4-5). Le cinéaste, qui semble tout à fait conscient du lien entre l'objet de fiction qu'il crée et le spectateur qui le reçoit, affirme justement ceci à propos de l'écriture atypique de son scénario :

elle rend le spectateur complice d'une vérité à laquelle les personnages n'ont pas accès. Lorsque le spectateur sait des choses qui sont ignorées des protagonistes, cela crée un écart, d'où peut naître une tension dramatique. Cela me permet à la fin du film d'arriver à forcer le personnage à prendre une décision. La construction, en ce sens, si elle a une véritable utilité, c'est de rapprocher considérablement le spectateur du personnage.<sup>15</sup>

---

15. Pierre Barrette, « Entretien avec Philippe Falardeau », *24 images*, n° 129, 2006, p. 33.

Après l'accident de voiture, Michel rentre chez lui, en Belgique, sans avoir trouvé de réponses à ses questions existentielles. Puis, sans indice qui aurait pu laisser envisager une telle segmentation, le film présente explicitement une deuxième partie, alors que d'habitude l'enchaînement des séquences filmiques se fait de façon invisible. Ici, on passe à la seconde partie par un intertitre, « Louis », qui marque du même coup un changement de focalisation. Dorénavant, le regard porté sur les événements embrassera celui de Louis et délaissera celui de Michel. À propos de ce principe scénaristique, Falardeau dit d'ailleurs que « [l]e cinéma est d'abord un art du point de vue ; le mien puis celui du personnage [...], il fallait coller au regard des personnages, et souligner comment chacun d'entre eux avait vécu les événements » (Barrette, 2006 : 33). Pour rapprocher le spectateur du personnage, le cinéaste s'amuse avec le potentiel d'un changement de focalisation ; il nous présente l'histoire par le point de vue narratif<sup>16</sup> d'un autre personnage tout en l'étoffant, en déjouant les prévisions des spectateurs et en augmentant la mise en intrigue avec le récit alors que plusieurs quêtes ont été amorcées dans la première partie et restent non résolues. En jouant ainsi avec les multiples regards qui se posent sur le récit, le film arrive à créer un effet saisissant. C'est donc par un retour en arrière que l'on apprend notamment tout le génie de l'invention du père de Louis, qui en réalité est vivant bien que mort symboliquement pour son fils, et que l'on a accès à une information précieuse par un dialogue entre Louis et le curé du village de Sainte-Cécile :

LOUIS : Ma mère est tombée enceinte pour la première fois de mon père en 59. Une grossesse hors mariage, elle était toute petite, elle avait quatorze ans. Ses parents l'ont cachée. Quand le bébé est né, une bonne sœur est venue le chercher. Alors vous imaginez pour elle, la religion catholique. Ça s'est passé dans la grange rouge, à Farm Point. Elle a jamais pardonné à ses parents, ni à l'Église, ni à mon père.

Voilà qui confirme ce que nous pressentions depuis un moment : à moins d'un revirement étonnant, il est maintenant clair que Louis et Michel sont des frères. La curiosité provoquée par la juxtaposition de la confidence de la dame âgée à Michel et de l'anecdote biographique de Louis au curé fait grandir notre intérêt pour la suite des

---

16. Lorsque l'on parle de point de vue au cinéma, il importe d'en distinguer les formes : il peut être d'ordre visuel, narratif ou idéologique. Sur le sujet, voir l'ouvrage de Joël Magny, *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur* (Cahiers du cinéma, 2001).

événements. Nous connaissons une information, la clé de l'énigme, que les personnages ignorent et, à partir de ce moment, l'impatience de savoir si Michel et Louis découvriront la vérité grandit de scène en scène. La mise en place d'une attente concernant l'issue de cette quête est réussie par un habile maniement des savoirs narratifs. À ce point-ci du récit, tout semble en place pour espérer la révélation, pour Michel et Louis, du lien filial qui les unit. Mais devant le schéma dramatique qui se déploie devant lui, le spectateur n'est pas en mesure d'envisager le contexte d'une pareille révélation. Les deux hommes détiennent de part et d'autre des informations qui, une fois rassemblées, dévoileront une vérité qui est, pour le moment, connue seulement par le spectateur. Cette information est un réel point de tension et cela fait en sorte que nos attentes et notre curiosité par rapport aux événements et aux dialogues à venir croissent à un rythme soutenu.

Toujours dans la deuxième partie, nous revoyons la scène où Michel et Louis roulent en voiture, mais cette fois-ci avec des informations supplémentaires : on entend Michel dire à Louis qu'il est venu à Sainte-Cécile parce qu'il cherche sa famille et, par la manipulation des points de vue visuels, on montre que Louis a bien vu Michel fouiller dans les plans de son père. Après l'accident, on passe à la troisième partie du film, annoncée par l'inscription graphique « deux ans plus tard ».

Dans cette conclusion, un élément surprenant nous attend : Louis est vivant, à l'issue d'un coma de six mois. Sur une télécopie qui lui est envoyée, on peut voir une photo de Michel, fier et souriant, ainsi que le titre « L'auto du XXI<sup>e</sup> siècle, made in Belgium » et une citation de Michel : « C'est le travail d'une vie ». Cette couverture de magazine dévoile une vérité que Louis et le spectateur ignoraient : Michel a mis au point une voiture électrique à partir des plans trouvés le jour de l'accident. Croyant son chauffeur mort ou dans un coma définitif suite à l'accident, il a rapporté les plans en Belgique et a pris la paternité de l'invention. À partir de ce moment, nous souhaitons que les nombreux nœuds qui composent ce scénario mènent incessamment à une confession. Maintenant, le spectateur connaît la faute commise par Michel autant que Louis la connaît et cela lui permet de vibrer au rythme des événements (en anticipant la suite ou en prenant pour l'une ou l'autre des parties impliquées).

En Belgique, alors que la femme de Michel lui dit qu'ils ont un invité spécial pour le repas du soir, et que son fils précise que c'est son « ami du Québec », on sait que le moment de la confrontation est arrivé. En apercevant Louis, Michel feint la joie de le voir et lui chuchote à l'oreille « pas devant ma famille ». En disant cela, il passe en quelque sorte aux aveux puisqu'il connaît très bien les motifs qui ont mené Louis en Belgique. À la culpabilité et aux mensonges s'ajoutent certains événements du passé qui maintiennent Michel sur la corde raide face à ses proches : par exemple, il sera forcé de parler de son accident à sa femme, à qui il n'avait rien dit. Sa femme réagit vivement, elle qui prétend ne pas tolérer les secrets. Comment va-t-elle réagir lorsqu'elle apprendra que son mari a volé les plans de la voiture électrique ? Est-ce que Louis va parler devant elle ? Si oui, de quelle façon va-t-il le faire ? Pour le moment, il ne dit rien. Mais on se doute qu'il est là pour mettre les choses au clair et que Michel devra, tôt ou tard, rendre des comptes et faire face à la vérité.

Le lendemain, alors qu'ils vont voir la voiture, Louis provoque Michel et ce dernier, à bout de nerfs, lui demande : « Tu vas me dénoncer quand ? ». Louis réagit par un geste : il le pousse promptement contre le mur. Et voilà que Michel prononce les mots qui annoncent le dénouement que l'on attend impatiemment :

MICHEL : Dire que tout ça serait pas arrivé si j'étais pas allé au Canada.  
Si j'étais pas né dans une putain de grange perdue à Sainte-Cécile de... machin.

La réaction de Louis est éloquent, il vient de comprendre que Michel est son frère et que le voleur des plans est le fils de celui qui les a mis au point. Il saisit par ailleurs que Michel a fait aboutir le rêve de son père, *leur* père. L'enjeu change subitement pour Louis : s'il dénonce Michel, il ne dénonce pas un étranger mais plutôt son frère. Ce qui nous fait maintenant vibrer au rythme du film est lié non plus tellement à l'invention, mais bien au lien filial qui unit les deux hommes. À ce moment, seulement Louis et le spectateur connaissent la vérité sur l'enquête entreprise par Michel en début de récit et une seule question se pose à présent : Louis va-t-il dire à Michel qu'ils sont frères et lui parler de leurs parents ? Après avoir essayé seul la voiture, Louis va rejoindre Michel qui lui demande : « J'aimerais d'abord parler à ma famille avant, tu comprends ». Démasqué, il sent maintenant l'obligation de passer aux aveux devant sa

famille. Mais Louis l'arrête et lui dit : « Ce sera pas nécessaire. Tu vas finir le travail de mon père ». Par cette directive, il accorde implicitement son pardon à Michel et confirme qu'il accepte de garder le silence sur le vol des plans de la voiture. Alors que les ressentiments et l'hostilité s'arrêtent, l'aveu ultime, celui qui saura répondre à la quête de Michel, est encore une fois retardé.

Après avoir remarqué une tache de naissance dans le cou du fils de Michel, identique à celle de son père, Louis est convaincu des liens qui les unissent. Au moment d'embarquer dans le taxi qui le ramènera à l'aéroport, Louis dit à Michel, sobrement : « Papa s'appelait Sylvio, Sylvio Legros ». Le mot *papa* prend ici une valeur dramatique majeure, celle d'être l'aveu ultime de ce film tissé de nombreux mensonges et de quêtes identitaires inassouvies. Le scénario de *Congorama* est organisé pour créer des attentes jusqu'à la toute fin, attentes qui sont satisfaites par un acte de parole qui manifeste les intentions des personnages. Louis n'endosse pas le rôle de frère mais dévoile à Michel l'identité de son père. De façon tout à fait convaincante, la mise en scène des nombreux aveux qui composent *Congorama* installe une double tension, soit une première entre les personnages et une deuxième entre le film et le spectateur. D'un bout à l'autre du film, la tension est créée par la quête d'un personnage mais surtout par l'attente de paroles qui se sont finalement prononcées, pour rapprocher le film du spectateur sans forcément rapprocher les personnages entre eux. Par la structure du scénario et le dévoilement calculé des informations, Falardeau réussit non seulement à nous intriguer mais également à nous forcer de revoir, après le film, le sens des événements. Par exemple, alors que l'on sait que la mère de Louis est également la mère de Michel, on ne peut s'empêcher de repenser à une scène présentée au début du film durant laquelle le Belge est allé manger dans un restaurant à Sainte-Cécile. Qui lui avait servi son repas ? Sa mère. Et quels sont les mots qui ont conclu leur échange ? Les voici :

MÈRE : Il y a du savon dans la salle de bain pour se laver les mains.

MICHEL : C'est ce que je dis tout le temps à mon fils.

MÈRE : Ça sert à ça des parents.

Ainsi, une fois le film terminé, le spectateur n'a pas achevé son travail de lecture des événements. Réalisant que son savoir sur les événements dépasse celui des per-

sonnages, il enclenche naturellement une relecture de la trame narrative, qui lui permet de revoir la chronologie des événements, d'apprécier l'ingéniosité de la construction scénaristique et surtout de redonner leurs pleins sens à certaines paroles *a priori* banales pour ainsi constater les qualités tensives du dialogue au cinéma.

Le film *Congorama* illustre une conception de l'aveu qui a des répercussions identitaires évidentes. D'abord, en mettant en scène un personnage à la recherche de ses origines, Falardeau fait de la parole le principal facteur de révélation. Puis, en jouant méthodiquement avec la divulgation et la retenue des indices qui mènent le spectateur à des conclusions qui sont hors de portée pour les personnages, la parole devient un élément stratégique dans la gestion de la tension dramatique. Mais au-delà des liens finement tissés entre la parole et l'intrigue, *Congorama* propose une pensée toute personnelle de l'aveu. En opérant un revirement de positionnement des personnages, le récit fait passer Michel du rôle de celui qui cherche des confessions pour retracer ses origines à celui qui doit passer aux aveux pour une faute commise et une identité falsifiée. De retour en Belgique, l'homme semble avoir abandonné sa quête initiale pour concentrer ses énergies à mettre au point la voiture électrique. Toujours sans réponses au sujet de ses origines, Michel s'est créé un statut professionnel et une fierté personnelle en prétendant être l'inventeur des plans de la voiture. Cette situation est d'autant plus complexe parce qu'elle place Michel face à un conflit triple : a) un conflit identitaire, car il n'a pas le génie qu'il affiche en ayant pris la paternité de l'invention, b) un conflit moral auprès de sa propre famille à qui il n'a rien dit sur le vol des plans, c) un conflit éthique par rapport à la communauté scientifique qui célèbre, à tort, son ingéniosité. Ces conflits sont intériorisés par le personnage jusqu'au retour de Louis dans sa vie : tant et aussi longtemps que Louis était hors circuit, Michel pouvait vivre dans le secret. Michel a engagé la fabrication de la voiture parce qu'il croyait que Louis était dans un coma définitif et que, par le fait même, il n'aurait jamais à rendre de comptes sur ses actions. Mais voilà qu'il s'est fait déjouer dans ses plans et que son sort, à tous égards, se retrouve entre les mains de Louis.

Fier d'être arrivé à ses fins en étant reconnu comme un inventeur de grande valeur, Michel s'est enfermé dans un mutisme protecteur et ne semble pas ressentir le besoin de passer aux aveux pour s'affranchir de ses méfaits. Il est certainement mal à

l'aise devant les multiples conflits engendrés par ses gestes, mais la satisfaction que lui donne le résultat de ses délits semble brouiller son rapport à la vérité. Toutefois, les mensonges de Michel exigent certaines conditions pour exister et le retour à la vie de Louis représente un facteur élevé de menace à leur existence. Les répercussions de la confession de Michel deviennent ainsi dépendantes de la réaction de Louis, car ce dernier peut soit réclamer justice en le forçant à la révélation de sa faute (à sa famille et sur la place publique), soit accepter la situation en convenant d'une entente tacite qui les confinerait au silence. Louis est donc dans une position foncièrement dominante : il a le pouvoir de décider de l'avenir tant professionnel que personnel de Michel. Louis partage avec Michel la vérité à propos de l'invention, mais il est le seul à connaître l'autre vérité, celle des liens qui unissent les deux hommes. Le rôle de Louis est donc double – celui qui peut forcer à parler, celui qui peut parler – et la situation est évidemment teintée du nouveau lien filial qui unit les deux hommes. Le contexte fait que, dans *Congorama*, la gestion des fautes se fait en circuit fermé et les principes de loi et de justice ne font pas partie de la logique du film. Pour Louis, il n'est pas question de dénoncer Michel à la police ni même de lui faire perdre la face devant sa famille. En lui permettant de prendre la paternité de l'invention et en lui dévoilant le nom de son père, Louis permet plutôt à Michel d'être quelqu'un.

*Congorama* fait de l'aveu un enjeu forcément relationnel, mais qui a des conséquences essentiellement individuelles. En les faisant passer du statut d'étranger à celui de frère, l'aveu a un pouvoir transformateur certain sur les personnages. Or, cela ne semble pas avoir d'incidence sur la relation en tant que telle puisque tout porte à croire que les hommes n'ont pas l'intention d'entretenir une relation fraternelle après l'aveu de Louis et cela fait en sorte que la révélation de la vérité fait surtout avancer les personnages dans leur trajectoire personnelle. Le lien filial sera donc concrétisé dans le silence partagé qui permet à chacun d'évoluer et de trouver des réponses à ses questionnements existentiels. On peut donc conclure que, dans l'univers filmique de Philippe Falardeau, l'aveu et le pardon se gèrent selon le type de relations entre les individus engagés. Ainsi, la confession des fautes et la révélation des identités peuvent se négocier à huis clos, pourvu que tous partagent la même conception des implications de ce type d'actes de parole, tant sur le plan individuel que relationnel.

Dans le film *Maelström*, réalisé par Denis Villeneuve, l'aveu est également l'objet de la mise en intrigue. En manipulant les informations avec soin, le cinéaste joue avec la forme du scénario<sup>17</sup> pour renforcer l'effet intrigant et la mise en phase du spectateur avec l'histoire. Au début du film, nous découvrons, dans une espèce de chambre de torture, un poisson sanguinolent qui a la faculté de parler. Malgré ce trait fantastique, l'univers de *Maelström* n'a rien des films du genre ; ce poisson y joue plutôt le rôle d'un narrateur qui, par sa forme inusitée, incarne le côté à la fois morbide et ironique des événements mis en scène par Villeneuve. D'entrée de jeu, le poisson qui vit une lente agonie nous dit : « une jeune femme entame un long voyage vers la réalité ». Cette femme, c'est Bibiane, le personnage principal qui, dès la première scène du film, vit un avortement. Cet événement traumatisant engendre de la culpabilité et, malgré les paroles d'une amie qui prend soin d'elle – « La culpabilité, c'est inutile. Il faut assumer » –, la femme dans la mi-vingtaine est perturbée et a même des idées suicidaires. Elle sort dans un bar pour s'étourdir et en rentrant chez elle, au volant de sa voiture qu'elle conduit en état d'ébriété, elle happe un homme qui traverse la rue. Bibiane fuit la scène sans porter secours à la victime et ne voit pas l'homme qui se relève. Fortement secoué par l'accident, il se rend chez lui et meurt assis sur une chaise dans sa cuisine.

Doublement traumatisée par l'avortement et l'accident, Bibiane se replie sur elle-même, garde l'accident sous silence et s'enfonce dans un lourd processus de culpabilisation. Mais autour d'elle, personne ne voit l'ampleur de sa détresse, associant son trouble aux seules répercussions de l'avortement. Cet événement lui sert par ailleurs d'excuse pour vivre en silence le choc traumatique de l'accident. Mais son « voyage vers la réalité » commence alors qu'elle apprend par la rubrique nécrologique d'un journal que l'homme qu'elle a happé, un poissonnier, est mort. Atterrée, elle raconte son méfait à un homme rencontré dans une station de métro, estimant sans doute l'aveu moins impliquant parce qu'il est livré à un inconnu. Elle avoue avoir « tué quelqu'un par accident » et lui demande si elle doit se dénoncer à la police malgré le fait

---

17. La majorité des critiques est unanime sur l'originalité de la structure du scénario et confirme notre hypothèse qu'elle participe à créer un effet intrigant chez le spectateur. À ce sujet, Carlo Mandolini constate que, face à l'organisation narrative du film « le spectateur est confronté à sa perplexité (sa difficulté de trouver des repères narratifs traditionnels) et se voit forcé de percevoir le film avec d'autres schèmes de lecture. Du coup, le film réussit son objectif premier, celui d'imposer une nouvelle vision, un nouveau point de vue sur le monde et les gens » (« *Maelström*, Beauté glacée », *Séquences*, n° 211, 2001, p. 35).

que personne ne sait qu'elle est la coupable. Sur un ton détaché, l'inconnu lui répond « Il est mort. Si y est mort, qu'est-ce que ça change ? Ça change rien », puis termine par ce conseil : « Moi, si j'étais vous là, je fermerais ma gueule ». À partir de ce moment, on suppose qu'elle prend la décision de ne pas parler des événements et d'assumer les implications culpabilisantes de son choix. Mais la suite des actions a de quoi nous laisser perplexes et nous intriguer.

Contre toute attente, elle se rend au salon funéraire où sa victime est exposée et, à son grand étonnement tout autant que le nôtre, y rencontre le fils du défunt, Évian<sup>18</sup>. Aucun indice ne laissait présager l'arrivée de ce nouveau personnage et cela nous force à revoir les prévisions que nous nous étions faites jusqu'ici sur le parcours de la jeune femme. Ignorant l'existence de ce fils et déjouée dans ses plans, Bibiane use de mensonges pour masquer son identité : elle dit à Évian qu'elle était la voisine de son père et qu'elle est hôtesse de l'air. Tout cela est évidemment faux et alimente la tension narrative en maintenant l'écart entre les informations connues par le spectateur et par certains personnages. Étonnamment, peut-être par une pulsion liée à sa culpabilité, Bibiane accepte l'invitation d'Évian à aller boire un café. Le but et les motifs de la jeune femme ne sont pas manifestes, mais la confusion et l'étrangeté qui traversent le film convainquent le spectateur de se laisser submerger par le récit, quitte à abandonner en chemin ses prévisions, maintenant pris dans un tourbillon dans lequel il prend plaisir à s'étourdir au même rythme que le personnage.

Contre toute attente, encore une fois, Bibiane se retrouve avec Évian à la poissonnerie où travaillait sa victime. Entourée par les collègues du défunt, elle est forcée de participer à un rituel déconcertant. Réunis autour d'une table, les employés de la poissonnerie prononcent des mots dont ils ne peuvent savoir la valeur qu'ils prennent pour Bibiane : « Je souhaite que le tueur de votre père meure d'une mort lente et atroce », « Je souhaite que le tueur meure dans la solitude la plus cruelle », « Je souhaite qu'il meure éventré, les tripes au soleil, mangé par les chiens ». Puis, l'escalade se termine par une affirmation éloquente d'Évian : « Si je le pogne, je le tue ». Ces

---

18. L'apparition d'un personnage important dans *Maelström* à la cinquantième minute (sur une durée totale de quatre-vingt-six minutes) a de quoi étonner : les scénarios classiques se permettent très rarement la venue d'un nouveau personnage dans le dernier tiers de l'histoire. Ainsi, l'arrivée d'Évian a pour conséquence d'augmenter l'effet intrigant chez le spectateur.

énoncés amplifient la gravité du silence et du conflit moral de Bibiane, de même que la brutalité de ces prophéties et de ces avertissements l'éloigne encore plus de la confession de son crime.

Alors qu'Évian s'apprête à remonter dans un avion qui doit le ramener au chantier où il travaille comme plongeur, Bibiane court sur la piste de l'aéroport et lui dit, à bout de souffle : « J'ai oublié de te dire... ». Que lui dira-t-elle ? Qu'elle garde un secret ignoble ? Qu'elle a tué son père par accident un soir où elle avait trop bu ? Elle ne dira rien de tout cela, mais plutôt : « J'ai oublié de te dire... Je voulais faire l'amour avec toi ». Cette demande crée de la surprise et force encore une fois le spectateur à revoir ses prévisions sur la suite des événements. Les deux étrangers font effectivement l'amour à l'appartement de Bibiane et, à partir de ce moment, un changement s'opère dans la question qui mène l'intrigue du film : de *Bibiane va-t-elle dénoncer son crime à la police ?*, nous passons à *Bibiane va-t-elle avouer la vérité à Évian ?* Et, implicitement, se posent alors toutes sortes de questions à propos de cette relation aux fondements quelque peu pervers. Cette façon dont Villeneuve joue avec les attentes du spectateur participe à augmenter la tension autour d'un possible aveu et les paroles, autant celles qui se prononcent comme celles qui sont retenues, sont de véritables catalyseurs dramatiques. L'avortement et la mort du poissonnier en début de récit ne sont pas réellement ce qui nourrit l'intrigue puisque la culpabilité et le secret de Bibiane sont le cœur véritable de la tension dramatique. Dans *Maelström*, les actions et les réactions liées au secret de Bibiane deviennent l'enjeu du film puisqu'elles sont dramatiquement plus fortes que les événements qui les ont fait naître. Le thème de la culpabilité fait ainsi « office d'élément fondateur et de liaison entre les autres éléments dramatiques<sup>19</sup> » et par sa force il « arrive à supplanter à la fois le sujet et l'intrigue de l'œuvre » (1997 : 51).

Le désarroi de Bibiane est évidemment amplifié par sa rencontre avec Évian et le secret qu'elle cache semble la troubler au point de tenter un rachat en tissant des liens intimes avec le fils de sa victime. Et voilà qu'un autre revirement inattendu survient : l'avion que devait prendre Évian pour retourner à son lieu de travail s'est écrasé et

---

19. Dominique Parent-Altier, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, 1997, p. 51.

aucun des passagers n'a survécu. En l'invitant chez elle pour faire l'amour, Bibiane a sauvé la vie d'Évian et ce geste, qui est loin de l'aveu que l'on attend, prend ici la valeur d'un véritable rachat. Maintenant, parlera-t-elle de ce qui la taraude ? Ce qui s'agite chez Bibiane est à la fois surprenant et intrigant, et cela vient contrecarrer la façon d'appréhender le récit. Le spectateur se voit forcé de réajuster son *pronostic*<sup>20</sup>, posture interprétative que Baroni décrit comme étant une « anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses » (2007 : 110), qui pousse le spectateur à se demander, à propos du personnage, « [c]omment *fera-t-il* pour s'en sortir ? » (278). Dans *Maelström*, les interrogations constamment réactualisées par le spectateur sur le destin des personnages donnent à la parole une véritable valeur tensive.

Le silence de Bibiane l'oblige à vivre avec Évian une relation où la parole sert et servira toujours, à moins de passer aux aveux, à voiler des mensonges et à se tenir en marge de la réalité. Si l'aveu, qui est une épreuve de vérité, est si pénible pour Bibiane, c'est que le fait d'avouer sa faute « menace non seulement la bonne opinion d'autrui à son endroit, mais modifie également le regard que l'on porte sur soi et engendre une dépréciation de sa personne<sup>21</sup> ». La jeune femme se rapproche intimement d'un homme à qui elle demande d'être à la fois juge et bourreau et cela ne peut qu'augmenter le désordre interne et le conflit moral qui l'habitent. Alors qu'il lui dit « je t'aime », elle pleure et refuse cette déclaration, incapable de faire face à la situation, aux prises avec le remords parce que « [c]e qui a été fait ne peut pas être défait. L'irrévocable exprime la fatalité d'actes qui engagent personnellement et définitivement le sujet, sans jamais pouvoir être repris ou corrigés par lui » (2002 : 67). Mais les apparences ne pourront être maintenues plus longtemps et Bibiane passe finalement aux aveux. En disant la vérité à Évian sur la mort de son père, elle enlève du même coup son masque et affronte la réalité. À ce point précis du récit, le spectateur est au summum de son éveil, voyant poindre le dénouement de cette aventure imprévisible.

---

20. Baroni désigne le *pronostic* et le *diagnostic* comme étant deux modalités pour interpréter un récit au niveau cognitif. À la différence du *pronostic*, le *diagnostic* est une « anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète » (Baroni, 2007, p. 110).

21. Nathalie Sarthou-Lajus, *La culpabilité*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 49.

La mise en scène filmique de l'aveu fait par Bibiane à Évian transpose à l'écran le poids émotif de l'acte. Dans un plan filmé de façon très rapprochée et dépourvu de musique, elle pleure et pose sa main sur les yeux d'Évian. Elle chuchote quelque chose à son oreille que l'on n'entend pas mais que l'on présume être l'aveu de son crime et de ses mensonges. Ce qui est montré augmente la valeur de ce qui se dit mais que l'on n'entend pas : l'image de cet aveu cinématographiquement muet force un rapprochement avec les personnages et augmente l'intensité de la confession. Ce qui se dit est de l'ordre de l'indicible et devient inaudible pour le public par les moyens mis en œuvre par le cinéaste ; tout cela a pour effet d'accroître la mise en phase avec les événements du film et d'augmenter la charge dramatique de ce moment que l'on attendait impatientement.

Bibiane dit vouloir mourir pour racheter son geste, elle demande à Évian de la tuer, pour être punie. La mort serait-elle le seul châtement possible ? Est-ce le prix à payer pour avoir dit la vérité ? Face à la situation, le spectateur, qui sait que la fin du film est imminente, est à l'apogée de ses attentes et de sa curiosité, et cela confirme l'idée que « [l]ire en fonction de l'intrigue, c'est lire en cherchant une ligne organisatrice des événements, le fil, flairer le dessein qui rend le récit conforme à quelque chose *parce que fini et compréhensible*<sup>22</sup> ». Sachant que l'aveu est l'enjeu du dénouement, le spectateur termine un parcours sinueux dont il n'aurait pu anticiper la destination en début de récit. Transportant avec lui la boîte de carton qui contient les cendres de son père, Évian se réfugie dans un bar et rencontre, sans le savoir, le même homme à qui Bibiane s'est confiée dans le métro. Évian demande conseil à l'inconnu :

ÉVIAN : Qu'est-ce que je fais ? Je suis amoureux de la femme qui a tué mon père. Elle veut que je la tue, elle veut se faire punir.

L'INCONNU : Qui c'est qui est au courant ?

ÉVIAN : Y a personne d'autre qui est au courant, à part moi.

L'INCONNU : Où c'est qu'il est le problème ?

---

22. Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue. La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 30.

Cet étranger a conseillé Bibiane et Évian en tenant le même discours : les fautes secrètes, et qui peuvent rester secrètes, ne se traitent pas comme celles admises publiquement. Les aveux faits à un inconnu prouvent aussi que les fautes admises sont plus difficiles à vivre dans l'intimité que dans l'anonymat. Néanmoins, l'onde de choc créée par l'aveu de Bibiane va maintenant se vivre en circuit fermé, chacun des membres du couple ayant adhéré au principe selon lequel si personne n'est au courant de la faute, celle-ci ne constitue pas une entrave majeure pour la suite des choses.

Maintenant, le sort de Bibiane est entre les mains d'Évian et le désir d'entendre leur prochain échange nous maintient dans un état d'éveil inégalé. Mais plus un mot ne sera échangé entre eux jusqu'à la fin du film. Silencieuse, la scène finale nous montre le couple sur un voilier, dans un pays nordique. Leur présence commune sur ce bateau et le geste d'Évian qui lance les cendres de son père dans la mer confirment qu'ils ont choisi de s'unir dans le secret et qu'il lui a accordé son pardon. Ainsi, cette finale laisse croire que les fautes avouées peuvent payer les dettes. Denis Villeneuve ne dit pas si la relation entre Bibiane et Évian occultera les événements du passé, mais il est clair que dans cet univers où le mensonge et le silence pernicieux ont régné en maîtres s'opère maintenant un changement à partir duquel on peut espérer un nouveau départ. Du début à la fin, les irrégularités du scénario de *Maelström* ont modulé la tension narrative par une pratique dialogale à la fois singulière et déroutante. Et si plusieurs questions restent en suspens une fois le film terminé, c'est parce que le rapport à la parole mis en scène ici a justement comme principe de ne pas tout dévoiler.

Le film *Maelström* fait de l'aveu un acte de langage au potentiel de répercussions relationnelles élevé. Villeneuve a mis en scène son discours sur l'aveu en le plaçant au centre d'un conflit moral d'abord vécu exclusivement par Bibiane puis partagé avec Évian. Coupable d'un meurtre et d'un délit de fuite, la jeune femme est taradée par son geste et se questionne sur les implications liées au fait de se taire ou de se dénoncer à la police. Troublée par l'inconfort de son mutisme, elle ne semble plus savoir à partir de quels principes juger la situation. Sa décision d'aller au salon funéraire témoigne de sa confusion et sa réaction lors de la rencontre avec Évian est une autre preuve de son déséquilibre. En mentant à l'homme sur son identité, elle aurait pu se sauver de

la situation, mais son choix d'engendrer une relation intime avec lui augmente inévitablement son état de crise. En faisant passer Bibiane aux aveux face à Évian, Villeneuve nous dit qu'il y a des choses qui peuvent se taire mais dès lors que des liens intimes viennent brouiller les cartes, la vérité émerge tôt ou tard. Ainsi, il faut en conclure que la vérité et le mensonge ne se gèrent pas de la même façon dans l'anonymat et dans la vie intime.

L'aveu est-il une affaire de confiance et d'intimité ? Il s'agit là d'une des questions qui se posent dans *Maelström*. Au départ, le film nous laisse croire que sa position sur l'aveu soutient l'hypothèse qu'il est plus facile de parler à un inconnu, à quelqu'un avec qui les impacts relationnels sont nuls. En se confiant à un étranger rencontré dans le métro et en ne disant aucun mot sur les événements à son entourage, Bibiane nous a fait croire que l'aveu était pour elle un acte impossible à faire dans l'intimité. Or, elle nous force à revoir nos prévisions alors qu'elle décide de confier son crime à Évian et par le fait même d'enlever son masque maintenant impossible à garder dans l'intimité. En parlant, Bibiane met non seulement son sort mais également l'avenir de leur relation entre les mains d'Évian. En acceptant de lui pardonner son crime et ses mensonges, l'homme s'engage à ne jamais dévoiler la vérité à autrui, ce qui aurait pour conséquences de briser le couple et de mettre en péril la liberté de Bibiane. Tout comme dans *Congorama*, la gestion des fautes et du pardon se fait en circuit fermé, en dehors des principes de justice de la communauté. En acceptant de taire le crime avoué par Bibiane, Évian place les nouveaux amants en marge de la loi, ce qui les contraint à partager ce secret qui ne doit jamais transparaître au-delà des frontières de leur relation. En gérant ainsi l'impact de l'aveu, Denis Villeneuve illustre une conception de la parole qui questionne la nature de la faute et les liens entre les interlocuteurs. Parler, mentir, se taire ; voilà les options qu'explore le film et qui, en fin de compte, comportent toutes des avantages et des inconvénients sur les plans moral, personnel et relationnel. La vérité semble néanmoins avoir ici de l'importance pour bâtir les liens relationnels ; si elle n'avait pas rencontré Évian, Bibiane aurait bien pu vivre sa vie dans le silence, mais la nature de sa relation avec l'homme, qu'elle a par ailleurs elle-même initiée, l'a forcée à parler.

Pour Bibiane, vivre une relation avec Évian où le mensonge est omniprésent semble impossible. Mais elle sait que le fait de parler a un prix et elle est même prête à sacrifier sa vie pour racheter sa faute. Parler serait donc une affaire de confiance, puisqu'en plus de se libérer de son terrible secret, elle espère sans aucun doute recevoir un pardon de la part d'Évian. Ce pardon est par ailleurs ce qui peut amoindrir sa culpabilité et rendre possible leur relation amoureuse. En parlant, elle force l'autre à comprendre sa réaction face à son crime, ses comportements mensongers et sa motivation à parler des événements jusqu'ici secrets. En parlant, elle se place dans la position de celle qui est vulnérable, qui confie la suite des événements à l'autre. La décision de Villeneuve de nous présenter le couple uni à la dernière scène du film montre que Bibiane a eu raison de parler sans nécessairement révéler le sens qu'Évian a donné aux événements. Cette dernière scène sans dialogue où le couple, d'une étonnante sérénité, envoie à la mer les cendres du père, évite de parler des répercussions de l'aveu et prend en quelque sorte un raccourci qui, en fin de parcours, nous laisse croire que plus jamais Bibiane et Évian ne reparleront des événements. *Maelström* fait ainsi de l'aveu un passage obligé pour tisser des liens intimes, en nous montrant que le pardon est sans doute l'une des meilleures réponses que peut recevoir celui qui passe aux aveux. Ici, l'honnêteté et l'amour triomphent des pires fautes.

Avec *C.R.A.Z.Y.*, Jean-Marc Vallée raconte l'histoire « d'un personnage qui refuse viscéralement sa différence de peur de perdre l'amour de son père et de sa famille<sup>23</sup> ». Né en 1960, Zachary est présenté comme un enfant qui se distingue des autres : il est né le jour de Noël, il a des dons pour soigner les gens de son entourage, il est asthmatique. Mais les différences avec les autres, surtout avec ses quatre frères, ne s'arrêtent pas là. Rapidement, de nombreux indices laissent croire que Zachary, vers l'âge de six ans, découvre son homosexualité tout en étant bien conscient de la tension que cela génère auprès de sa famille et surtout de son père, nommé Gervais, qu'il idéalise et qualifie de « meilleur au monde ». D'ailleurs, on saisit rapidement que Zachary est le préféré du père : ils font des sorties secrètes au casse-croûte pour manger des frites, le père permet au fils de laver sa voiture, il va le chercher à l'école et fait

---

23. Samuel Flageul, « Entretien avec Jean-Marc Vallée, *C.R.A.Z.Y.* », *Ciné-Bulles*, vol. 23, n° 2, 2005, p. 4.

des ronds de fumée avec sa cigarette pour impressionner ses amis. Cette complicité ne fera qu'augmenter la distance qui s'installera entre eux au fur et à mesure que Zachary va découvrir son homosexualité. Dès le début du film, alors que le père refuse d'offrir à Zachary le landau de poupée qu'il désire, on sent sa résistance face à la nature de son fils. D'un bout à l'autre du film, le père tentera de lui faire voir le côté anormal de ses gestes et de ses pulsions dans ce monde mis en scène dans le Québec des années soixante et soixante-dix où les signes de masculinité (le culte de la voiture, le hockey, la cigarette, la retenue des émotions) et de conformisme (la religion, l'hétérosexualité, le mariage, la tradition) sont omniprésents. Tout cela contribue à placer implicitement Zachary en marge de sa famille et le force à adhérer à ces signes qui pourtant ne sont pas les siens (il se bat à l'école, il fréquente une fille à l'adolescence pour être comme tout le monde).

Un tabou, l'homosexualité de Zachary, est donc au cœur de cette intrigue. À cette chose innommable, s'ajoute rapidement la honte qui est « d'abord un sentiment social qui passe par le regard réprobateur d'autrui. Elle résulte d'une transgression des règles sociales, d'un manquement à des codes qui constituent l'idéal du groupe » (2002 : 25). La mise en phase du spectateur avec *C.R.A.Z.Y.* s'opère justement sur la honte et la différence du personnage principal qui permettent de vibrer au rythme des événements et des paroles échangées. Ainsi, sachant que le jeune homme souffre en silence de sa condition, notre intérêt à savoir quand et comment son secret sera dévoilé au grand jour grandit de scène en scène. Alors qu'il prie en secret pour espérer être comme les autres, nous voyons l'ampleur de son désarroi sachant que « [l]a honte pour une faute publiquement découverte est beaucoup plus gravement redoutée que la culpabilité attachée à des fautes qui peuvent rester secrètes<sup>24</sup> ». Alors qu'il demande à sa mère « C'est quoi une fifi ? », celle-ci lui répond « C'est rien, c'est des niaiseries ». Le déni de son entourage contribue à lui faire voir sa marginalité et surtout à refouler ce qui naît en lui. Le contexte social et familial amplifie la honte du jeune homme et l'éloigne toujours plus de l'acceptation et de l'aveu.

---

24. Serge Tisseron, *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, 2007, p. 10.

En plus de la tension narrative générée par le tabou et la honte, la mise en phase du spectateur avec ce film s'opère par la narration en voix hors champ de Zachary. Cette voix adulte, présente tout au long du film, nous guide dans ce récit de vie avec un point de vue rétrospectif. Les interventions du personnage principal, sous la forme de narration extradiégétique, ponctuent le récit et mettent l'accent sur des moments où notre appréhension pour la suite des événements s'évalue ou se confirme. Par exemple, alors que Gervais quitte la maison pour le travail, le jeune Zachary va dans la chambre de ses parents, revêt une robe et les bijoux de sa mère puis s'amuse à mater son petit frère couché sur le lit. Mais son père revient sans avertir dans la chambre pour prendre son porte-monnaie oublié sur la commode. Alors qu'il aperçoit son fils déguisé en femme, il reste muet, paralysé : ce qu'il voit confirme ce qu'il redoutait depuis un bon moment. Entre le père et le fils, aucun mot n'est prononcé, mais le lourd silence est brisé par la voix hors champ qui intervient dans la tension narrative en disant : « Je venais d'avoir sept ans. Et, sans le vouloir, de lui déclarer la guerre ». À sept ans, Zachary est conscient du regard que l'on pose sur lui et le jeune homme va même prier pour que son père « redevienne comme avant ». Voyant le rapport avec son père modifié et le déséquilibre qu'il cause, malgré lui, dans sa famille, il n'a d'autre choix que de cacher ses réels désirs.

De plus en plus isolé alors que se confirme son attirance pour les garçons, Zachary est rapidement confronté à l'apprentissage du bien et du mal, tel que conçus par son entourage. Face à son père qui lui fait la morale – « Si t'es pas capable de choisir tes amis, on va te les choisir nous autres » – Zachary n'a d'autre option que celle d'adhérer, en surface, aux mêmes conceptions que son père. Alors que ses frères le traitent de « tapette », de « fif » ou de « pisseux », il fait tout pour ne pas démontrer de signes qui confirmeraient les doutes qui planent sur lui. En plus de lutter contre sa nature profonde, il doit apprendre à vivre dans le mensonge pour maintenir l'ordre dans la famille et éloigner les réprimandes. Conciliante, la mère est la seule qui protège Zachary. Elle tente même de convaincre son mari d'accepter la différence de son fils : « Zac est plus doux, c'est toute. Plus sensible ». Sans jamais l'avoir admis ouvertement, Gervais sait que son fils est gai. Alors qu'il le surprend (à l'adolescence) dans sa voiture avec un ami, il le sermonne – « C'est mal ce que t'as fait là » – et le conduit de

force chez le psychologue, croyant qu'une telle rencontre pourra « régler son problème » parce que « quand t'es pas normal, tu vas te faire traiter ». Seul dans le bureau du psychologue, Zachary reconnaît s'être masturbé dans la voiture de son père en présence d'un autre garçon, mais il banalise son geste. Il fait du déni à propos de son homosexualité et esquivé ainsi une chance de s'affirmer avec cet inconnu qui n'a pourtant pas sur lui le même regard que son père :

ZACHARY : J'ai-tu l'air d'un fif ? Je parle-tu sur le bout de la langue ? Je me promène-tu avec des plumes dans le cul ?

PSYCHOLOGUE : T'as une belle image des homosexuels. Ils sont pas tous comme ça.

ZACHARY : Ils le deviennent toutes, tôt ou tard. (*en s'allumant une cigarette*) On perd notre temps, là. Je suis pas une tapette. J'aimerais mieux mourir que d'en être une.

Étonnamment, Zachary tient le même discours au psychologue qu'à son père ; la pensée du groupe aurait-elle eu raison de lui ? La possibilité d'un aveu apparaît encore une fois alors que, dans la voiture, Gervais s'informe de l'avis du spécialiste. Nous aurions pu penser que Zachary allait mentir, pour tirer avantage de la situation, mais il résume le verdict sans détour : « Il dit que j'ai fait exprès de faire ça dans ton char pour que tu me pognes, pis tu découvres que je suis fif. Que tu l'acceptes pour que là, moi je l'accepte ». Cet aveu, fait des paroles d'une instance tierce, a tout pour mettre le spectateur sur un pied d'alerte. L'adolescent tente peut-être ici, en rapportant l'avis d'un autre, de favoriser une réaction positive de la part de son père. Tout est en place pour que se joue la scène de la révélation et l'on sait que la réaction de Gervais, qui tarde à venir, déterminera encore une fois la suite des événements. Incapable d'accepter le jugement du psychologue, il arrête sa voiture, retire ses verres fumés et lance : « Vingt-cinq piastres pour se faire dire des niaiseries de même. Tu l'as pas cru, j'espère ». Confronté au refus de son père d'accepter sa condition, Zachary abonde dans son sens en répliquant un simple « Ben non », réaction mensongère qui sert à repousser le véritable aveu et, du même coup, à acheter la paix. Ces paroles sont des *articulations tensives du texte* qui, tel que l'entend Baroni : « rendent [...] sensibles les lieux où le récit *intrigue* son destinataire, oriente ses attentes vers une résolution promise mais retardée, vers un dénouement qui reste marqué par une incertitude jusqu'au bout du parcours interprétatif » (2007 : 41). Dans *C.R.A.Z.Y.*, les nombreux retards et détours

stratégiques pour maintenir le suspense et augmenter le potentiel dramatique de la confrontation sont le résultat d'une gestion minutieuse de la matière verbale qui devient le fondement de la mise en intrigue et de la mise en phase. Les esquives, les accusations démenties et les mensonges qui affleurent depuis le début du film sont autant d'*effets de suspense*<sup>25</sup> qui augmentent l'intérêt et les attentes envers le dénouement de cette aventure parce que « [s]e laisser prendre au fil d'une intrigue, c'est espérer que cela continue, mais c'est aussi souhaiter d'en connaître la fin » (2003 : 31). Ce qui étonne justement dans ce film, c'est le fait qu'on nous propose une double fin, constituée de l'aveu et de l'après-aveu. Certes, le spectateur souhaite connaître le destin des personnages, mais c'est surtout la révélation des tabous et ses répercussions qu'il attend impatiemment. La parole échangée dans le film *C.R.A.Z.Y.* est le signe d'une époque, d'une certaine manière d'être et de penser et si le spectateur a fait ses prévisions en tenant compte de ces facteurs influents, il sait qu'entre Gervais et Zachary la confrontation sera violente puisque leurs valeurs ne sont pas partagées.

Le jour du mariage de son frère Christian, Zachary se retrouve avec l'amoureux de sa cousine dans une voiture stationnée derrière la salle de réception. Une scène précédente a confirmé l'attirance de Zachary pour cet homme et nous sommes en mesure d'estimer sa joie d'être en sa présence. Dans la salle, alors que Gervais est accoté au bar, il entend une conversation entre deux invités : l'un d'eux dit avoir vu les deux jeunes hommes s'embrasser dans la voiture et cela fait conclure à l'autre que « comme ça c'est vrai, le petit est fif ». Gervais est estomaqué par cette information et constate que des membres de sa famille expriment haut et fort ce qu'il tente de taire depuis plus de dix ans. En devenant publique, la vraie nature de Zachary se transforme en objet d'humiliation pour le père. Gervais va rejoindre son fils à l'extérieur, sous la pluie battante et voilà qu'aura lieu l'échange tant attendu :

ZACHARY : C'est pas ce que tu penses. On fumait un joint. On s'est fait un *shotgun* c'est tout.

GERVAIS : Depuis que t'es petit que tu mens comme tu respirez.

---

25. Selon Baroni, il y a *effet de suspense* lorsque « face à une situation narrative incertaine [...] dont l'interprète désire impatiemment connaître l'issue, il y a un retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle [...]. Une question typique du suspense : *Que va-t-il arriver ?* » (Baroni, 2007, p. 99).

ZACHARY : Il s'est rien passé, je...

*Gervais gifle Zachary au visage et poursuit, en levant le ton :*

GERVAIS : Fais un homme de toi une fois dans ta vie pis dis la vérité.

ZACHARY : Qu'est-ce que tu veux que je te dise, hein ? Que je suis fif ? Une tapette ? Que je mange des graines ? Oui, il s'est passé quelque chose, mais pas avec lui. Tu le sais avec qui. Tantôt il s'est rien passé mais j'aurais aimé ça en ostie qu'il se passe quelque chose. En ostie.

GERVAIS : Va-t-en. Va-t-en. Va-t-en.

Le dialogue ne sert plus tellement à expliciter l'implicite mais plutôt à rendre officielles, une bonne fois pour toutes, les nombreuses paroles déjà prononcées mais jamais considérées pour leurs réelles valeurs. Le père exige maintenant la vérité de la part de son fils même s'il n'est pas prêt à vivre avec les conséquences de cet aveu, son intolérance à la différence ne lui permettant pas d'accepter la situation. Poussé à l'aveu, Zachary devait bien se douter qu'il allait fragiliser les liens avec son père, mais c'est plutôt au rejet absolu qu'il doit faire face. Accusé de mentir depuis toujours, il devra payer le prix pour avoir enfin eu le courage de dire la vérité.

Rejeté par son père, Zachary s'exile à l'étranger et cette vie anonyme dans un autre contexte culturel lui permet d'explorer sa sexualité et d'être qui il est vraiment. De retour à la maison après plusieurs années, voilà qu'un autre aveu, totalement inattendu, survient. Le père de Zachary se confesse à son fils : « Je le sais que je suis pas un père parfait. T'aurais sûrement pas les problèmes que t'as là si je l'étais ». Puis, il ajoute : « J'ai une part de responsabilité là-dedans, j'aimerais ça me racheter mais je sais pas quoi faire ». Subjugué, Zachary ne dit pas un mot. Le père enchaîne et avoue ne pas comprendre comment son fils peut décider de se priver d'avoir des enfants, « la plus belle chose qui peut t'arriver dans la vie, y a rien de plus beau pis de plus fort ». Le père dit implicitement à son fils tout l'amour qu'il a pour lui et on pourrait croire que leur séparation l'a fait évoluer pour accepter les différences qui les séparent, mais au contraire, l'aveu final est décisif : « Si tu penses qu'y a rien à faire, que tu peux pas changer, je pourrai pas accepter ça, je serai pas capable ». Gervais nomme ainsi deux aspects selon lesquels il base sa relation avec Zachary : c'est le fils qui doit changer et c'est le père qui pose les conditions. Rejeté à nouveau par cet aveu longuement réfléchi, Zachary devra attendre plusieurs années avant de pouvoir renouer avec son père.

On comprend que les choses se sont finalement arrangées entre eux alors que, visiblement, les années ont passé et que Zachary nous annonce en voix hors champ, alors qu'on le voit avec son père roulant dans une voiture décapotable, heureux : « Mon père était redevenu mon père. Ça a quand même pris dix ans avant qu'il me laisse entrer chez lui accompagné. Et jamais depuis on s'est parlé de nos différences ». Ainsi, les tabous sont passés de l'invisible au visible et entre Zachary et son père, une entente tacite de ne plus parler de leurs différences est ce qui permet de renouer malgré les remous du passé.

Le film *C.R.A.Z.Y.* met de l'avant le thème de l'aveu en l'assortissant d'un propos sur le tabou, la honte, la différence, l'affirmation de soi, l'acceptation sociale et les liens familiaux. En situant la majeure partie de son histoire dans les années soixante et soixante-dix, Jean-Marc Vallée a adapté les actions et les réactions des personnages aux courants de pensée dominants de cette époque et cela se remarque évidemment dans la gestion de la parole échangée. En racontant un épisode de la vie de la famille Beaulieu, et en portant un regard particulier sur Zachary, le film propose un nœud dramatique qui dépasse le sujet de l'homosexualité. Ce qui se joue en trame de fond est la mise en scène du pouvoir transformateur des paroles échangées et cela fait en sorte que ce sont les conséquences relationnelles d'un aveu de différence qui tient le spectateur en éveil. Dans *C.R.A.Z.Y.* les choses suivent leur cours tant et aussi longtemps que les tabous ne sont pas nommés au grand jour. Tous les membres de la famille Beaulieu savent que Zachary est gai, les sarcasmes de ses frères à son endroit sont courants et les indices qui se multiplient au fil des ans sont suffisamment éloquents pour confirmer les doutes. Malgré cela, la famille n'a jamais parlé ouvertement de l'homosexualité de Zachary, en l'envisageant comme une réalité. L'adolescent a nié sa nature profonde pour être accepté par sa famille et il sait depuis sa tendre enfance que son père l'aime pourvu que sa différence ne soit jamais évoquée explicitement. En disant tout haut ce que tout le monde savait, Zachary s'est enfin affirmé et, sans grande surprise, l'aveu de son homosexualité a eu un impact relationnel majeur. Et cela malgré le fait que cet aveu sur sa nature profonde était finalement plutôt de l'ordre de la confirmation puisque la vérité au sujet de son orientation sexuelle était connue, mais niée de toutes parts.

Frappés d'un interdit depuis son enfance, les mots de la vérité sont prononcés par Zachary sous la pression de son père. La façon dont Gervais amène son fils à parler témoigne du rapport qu'entretient le film avec le tabou et la vérité. En lui disant « Depuis que t'es petit que tu mens comme tu respires » et « Fais un homme de toi une fois dans ta vie pis dis la vérité », le père avoue implicitement qu'il connaît la vraie nature de son fils, et ce depuis longtemps. La stratégie du père marque à la fois son intérêt à faire émerger la vérité et son incapacité à dire lui-même l'état réel des choses. En accusant son fils d'être un menteur depuis son enfance, le père se place dans la position de celui qui connaît la situation. Mais en aucun cas il n'osera parler de ce qui, implicitement, pourrait être perçu comme aveu de complicité dans le secret. Le père préfère placer le fils dans le rôle du coupable, du menteur, de celui qui est la cause de tous les problèmes et qui doit avouer sa faute. En répondant aux attentes de son père, le fils fait face à un rejet qui est le signe de l'incapacité du père à accepter la situation, malgré le fait qu'il la connaisse depuis de nombreuses années. Ici, le drame dépasse largement le cercle formé par Zachary et Gervais. En ayant lieu lors d'un mariage, les incidences de l'aveu sont amplifiées par le contexte. Le face à face entre le fils et le père dépasse la frontière de leur intimité puisque la révélation des tabous sera tôt ou tard partagée par la communauté. La honte du fils est désormais partagée par le père et la révélation de la vérité aura tôt fait de les séparer et de les isoler pour vivre seuls leurs émotions.

Dans *C.R.A.Z.Y.*, contrairement aux films *Congorama* et *Maelström*, le pardon et la réconciliation n'adviennent pas promptement après l'aveu. En mettant en scène une pensée personnelle du tabou et de l'aveu, le récit filmique de Vallée pose en parallèle une réflexion sur le rapport au temps et son impact sur les répercussions des heurts de la confiance. D'une part, l'histoire des Beaulieu nous montre qu'une situation tendue peut être maintenue pendant de nombreuses années si le contexte ne permet pas que les différences soient nommées sans fragiliser les relations interpersonnelles. D'autre part, le film montre que le temps, s'il peut amenuiser les heurts, n'arrive pas toujours à réparer les brèches causées par l'aveu des différences. L'exil du fils après le rejet par le père nous fait croire que la distance, géographique et temporelle, est nécessaire pour guérir les blessures. Mais ce qui est frappant dans la finale de *C.R.A.Z.Y.* est que,

malgré le temps qui passe et les réponses qui se trouvent, les tabous peuvent redevenir des tabous. Zachary et Gervais se sont réconciliés, le père a accepté la différence de son fils mais cela ne fait pas en sorte que, par rapport à ce sujet, leur relation soit dépourvue d'interdits. L'aveu de son homosexualité aura donc permis à Zachary de s'épanouir personnellement sans pour autant que cela rende sa relation avec son père aussi limpide qu'elle l'était dans sa tendre enfance. Vallée nous montre ici que les liens familiaux peuvent avoir des zones d'inconfort sans pour autant être anéantis.

Pour clore notre étude, regardons de près le film *La Neuvaine*<sup>26</sup> de Bernard Émond. À la différence des films analysés précédemment, c'est plutôt une démarche de déculpabilisation qui est au cœur de cette histoire. Jeanne, médecin dans la quarantaine, nous est présentée dans un épisode de dépression qui suit une tentative de suicide. Par de nombreux retours en arrière, on apprend ce qui a mené la femme dans cet état : à la suite d'une rencontre à l'hôpital, elle a pris sous son aile une jeune mère, victime de violence conjugale, et sa fille de deux ans. Après qu'elles ont été soignées à l'hôpital, la mère et l'enfant ont été placées dans une maison d'accueil pour se protéger davantage du mari violent. Alors que Jeanne leur rend visite, le mari la prend en otage et force la porte de la maison d'accueil. Sous les yeux de Jeanne, l'horreur se déroule : l'homme tire à bout portant sur sa femme et sa fille puis retourne l'arme contre lui. Dans ce récit des événements passés, on apprendra par ailleurs que Jeanne a perdu un enfant il y a peu de temps, mort des suites d'une maladie. Se sentant coupable des événements, Jeanne s'enfonce dans un mutisme que même ses proches ne peuvent percer. À sa mère qui lui dit « Jeanne, ce qui est arrivé est pas de ta faute », elle ne répond pas, confirmant ainsi son désaccord avec cette vision de la réalité. Elle s'accuse d'être à l'origine de ces morts violentes même si toutes les actions qu'elle a posées sont nées d'une volonté de faire le bien. Sa faute, celle d'avoir voulu protéger des gens menacés par une instance sur laquelle elle n'avait pas d'emprise, doit maintenant être

---

26. Avec ce film, Bernard Émond amorce ce qui deviendra une trilogie – *La Neuvaine* (2005), *Contre toute espérance* (2007) et *La Donation* (2009) – à propos de laquelle plusieurs écrits ont été publiés. Citons notamment la rencontre entre Bernard Émond et Simon Galiero publiée sous le titre *La perte et le lien* (Médiaspaul, 2009) et le texte d'Étienne Beaulieu et de Frédérique Bernier « Sortir du Cyclorama » dans la revue *Contre-jour : cahiers littéraires* (n° 8, 2005, p. 21-38). Ces textes questionnent les vertus théologiques (la foi, l'espérance, la charité) et le rapport au sacré mis en scène dans ces films. Sans nier l'importance de ces dimensions dans le cinéma d'Émond, nous proposons ici un regard nouveau, orienté vers l'étude de la pratique dialogale de *La Neuvaine*.

assumée parce que « [l]a responsabilité est la riposte, et éventuellement la guérison, au sentiment pathologique de culpabilité qui, lui, est enfermé dans la solitude<sup>27</sup> ».

Mis à part les événements tragiques, ce qui intrigue dans *La Neuvaine* sont les confidences en voix hors champ faites par Jeanne à un homme dont on ne connaît pas l'identité. Ces échanges, présentés sur des images qui ne leur correspondent pas, captent l'intérêt du spectateur qui se demande si ces paroles sont réelles ou imaginées, curieux de connaître l'identité de l'interlocuteur de Jeanne et s'interrogeant sur l'ampleur du décalage temporel entre ces aveux et la séquence des événements montrés. Ce dialogue, qui donne l'impression d'être hors du temps, constitue un point de tension puisqu'il nous met en phase avec le personnage de Jeanne dans un degré d'intimité élevé. Voici l'un de ces premiers échanges entre la femme et l'homme, pour le moment inconnu par le spectateur :

HOMME : Vous voulez me dire quelque chose ? Je suis là pour ça. Je vous écoute.

JEANNE : C'est une longue histoire.

HOMME : J'ai tout mon temps.

JEANNE : J'ai voulu me tuer.

HOMME : C'est terrible.

JEANNE : Le mal. Le mal pour le mal. Est-ce que vous croyez que ça existe ?

HOMME : Oui, ça existe.

Contrairement à ce que laissait croire sa réaction aux paroles de sa mère, Jeanne semble vouloir se confier et avoir trouvé quelqu'un qui est « là pour ça ». Elle ne lui parle pas de la scène horrible à laquelle elle a assisté, mais l'informe de ses pensées, de son échec, de sa responsabilité qu'elle traduit par une envie du « mal pour le mal », de se faire mal à elle-même parce qu'elle a fait du mal aux autres. Implicitement, on saisit que le sentiment coupable de Jeanne l'engage dans un parcours vers une quête de sens et une guérison.

---

27. Paul Ricoeur, « Le sentiment de culpabilité : sagesse ou névrose ? », dialogue avec Marie De Solemne dans *Innocente culpabilité*, Paris, Dervy, 1998, p. 11.

Jeanne vit avec le remords et elle entreprend, sans doute inconsciemment, une route qui la mènera vers un aveu, libérateur, de non-culpabilité. Mais pour l'instant, elle s'isole parce que « [l']homme aux prises avec le sentiment de culpabilité devient son propre théâtre de la cruauté, il est à la fois juge et victime de lui-même. [...] La division avec soi-même a pour effet un repli sur soi et une perte de la communication avec autrui » (2002 : 57). Jeanne fuit la ville et sa maison où elle est sous surveillance pour s'exiler à la campagne, à Sainte-Anne-de-Beaupré, reconnue pour être un lieu de pèlerinage chrétien. Ce choix étonne puisque, de son propre aveu, Jeanne est non croyante. Alors qu'elle est seule, fixant le fleuve assise sur un bloc de béton, elle rencontre François, un jeune homme qui fait une neuvaine à la basilique pour sa grand-mère mourante. Jeanne ne parle pas de ce qui la traverse à François, elle économise les mots mais son intériorité laisse deviner son désarroi. Cette femme, qui se dévoile très peu, produit suffisamment de signes par son silence et son air dérouté pour que le jeune homme saisisse rapidement sa détresse. La bonté de François (il lui apporte des vêtements chauds et de la nourriture) et sa vision du monde (il a espoir que sa grand-mère guérisse en faisant une neuvaine) amèneront Jeanne à s'ouvrir aux valeurs humaines. François et Jeanne sont souvent assis côte à côte sur des blocs de béton, à contempler calmement le fleuve. Cette mise en scène évoque les discussions qui ont lieu dans un confessionnal d'église, mais Jeanne reste silencieuse malgré ce contexte où, d'une certaine manière, seule la parole peut créer de l'action.

Tout sépare les univers de ces personnages dont la rencontre a de quoi surprendre : elle vient de la ville, ne croit pas en Dieu et est désespérée ; il a toujours vécu à Charlevoix, a la foi et entretient un espoir démesuré que les choses s'améliorent. À défaut d'être un confident, François représentera pour Jeanne un sauveur, celui qui, malgré lui, l'aidera à redonner un sens à son existence. Leur relation peut paraître superficielle, mais tout porte à croire que c'est ce dont Jeanne a besoin. Entre eux, ce n'est pas un problème d'incommunicabilité qui explique les silences et les paroles sans profondeur apparente, mais bien une forme de relation qui, d'une certaine façon, est sans attente et sans redevance. Suivant les conseils de François, Jeanne se rend à Cap-Tourmente pour voir les oies blanches. Selon lui, « quand on les voit, on pense à rien d'autre ». Sans avoir pu estimer que la guérison de Jeanne se fera par le vide et le

spectacle de la nature, François l'aura menée à cette expérience qui est le début d'une renaissance et de l'éloignement de la culpabilité. Après avoir découvert que Jeanne est médecin lorsqu'elle sauve la vie d'un pèlerin à la sortie de la basilique, François la supplie de venir rendre visite à sa grand-mère mourante. Ne pouvant rien faire pour la dame âgée, visiblement affaiblie, Jeanne prend soin d'elle et l'accompagne sereinement vers la mort. Ces gestes de bonté seront pour Jeanne une façon de se racheter et de faire le bien.

Dans *La Neuvaine*, il y a peu d'actions, peu de paroles et peu d'interactions et cela a pour effet d'amplifier la tension narrative. Ainsi, d'un bout à l'autre du film, on mise sur l'évolution du personnage en mettant en scène son intériorité puisque c'est envers elle-même qu'elle a une dette, c'est elle qui doit mesurer sa faute, se pardonner et en même temps avouer sa vulnérabilité et son incapacité à réécrire les événements du passé. Le spectateur suit Jeanne en sachant que le trouble qui l'habite s'émancipera en silence tout en marquant un grand bouleversement chez elle. Dans ce film, mis à part le meurtre abject qui est l'élément déclencheur de la quête de Jeanne, rien n'est très étonnant dans la trame narrative et les péripéties se font rares. Mais tout cela ne diminue pas pour autant le drame du personnage qui, au final, sort changé de ce récit et répond en ce sens au « postulat qu'entre le début et la fin du film, il doit se passer un certain nombre d'événements, graves ou légers, mais qui affecteront le personnage de diverses manières. S'il n'y a pas transformation, le spectateur risque de s'ennuyer » (2001 : 83). Cette transformation, nous pouvons l'évaluer par le dialogue qu'elle a avec cet homme qui nous est toujours inconnu :

JEANNE : Est-ce que vous croyez au destin ?

HOMME : Non, nous sommes libres.

JEANNE : Alors nous sommes responsables.

HOMME : Oui.

JEANNE : Responsables de toutes les conséquences de nos gestes.  
Responsables quand on veut faire le bien, quand on provoque  
le mal.

HOMME : Je ne sais pas. Ce que je sais, c'est qu'on peut être pardonné.

Sa réflexion sur la responsabilité et les conséquences des actions humaines la fait cheminer vers le pardon et cela sous-entend une des questions centrales que pose Émond dans *La Neuvaine* : l'aveu, même s'il en est un de non-culpabilité, est-il le seul moyen d'accéder au pardon, à la guérison et à l'acceptation ? La confession est ici un véritable point de salut et confirme que les silences et les rares paroles de Jeanne ont porté, implicitement, la tension narrative jusqu'à la toute fin. Cet aveu final de Jeanne, celui qui annonce qu'elle a trouvé un sens aux événements et à son existence, se déroule en voix hors champ alors qu'on la voit assise dans un autobus qui roule en bordure du fleuve :

HOMME : Vous voulez me dire quelque chose ? Je suis là pour ça. Je vous écoute.

JEANNE : Je suis pas croyante.

HOMME : Ça ne fait rien.

JEANNE : Est-ce que vous pouvez prier pour des morts ? Moi, je peux pas.

HOMME : Oui.

JEANNE : Est-ce qu'on peut bénir quelqu'un qui est pas là ?

HOMME : Oui.

JEANNE : C'est une personne qui m'a sauvé la vie.

HOMME : Est-ce que vous voulez me dire comment ça s'est passé ?

JEANNE : C'est une longue histoire.

HOMME : J'ai tout mon temps.

Alors que l'on voit Jeanne, plantée debout devant une petite chapelle sur laquelle il est inscrit « Bénédiction », on comprend qu'elle a eu cet échange, qui affleure en pointillé depuis le début du film, avec un curé. La répétition des dernières répliques de cette confession, entendues en début de récit, nous permet de remettre de l'ordre dans la séquence événementielle. Ainsi, Jeanne a raconté sa « longue histoire » à un curé, mais seulement après avoir fait une tentative de suicide, avoir vécu une dépression, s'être exilée à Sainte-Anne-de-Beaupré et avoir fait la rencontre de François et de sa grand-mère.

Impassible, Jeanne reste droite devant les grandes vitrines à regarder le curé, qui l'aperçoit après avoir béni une croyante. Aucune proximité physique entre eux ne sera visible, aucun mot ne sera prononcé à la caméra ; un échange de regards suffit pour confirmer le lien qui les unit. En dévoilant en finale l'identité du confident de Jeanne, après avoir insisté à de multiples reprises sur sa non-croyance en Dieu, le cinéaste nous étonne tout en laissant en suspens de nombreuses questions. Si le dénouement apporte habituellement toutes les réponses en amenant le personnage au fil d'arrivée, ici on comprend que Jeanne a fait la paix avec elle-même mais son rapport nouveau avec la religion, qui apparaît à la toute dernière minute, a de quoi intriguer. De la personne indigne qu'elle croyait être, Jeanne est maintenant réconciliée avec elle-même, sortie des eaux troubles par la tendresse humaine et la bonté que des inconnus, et un rapprochement avec le sacré, lui ont fait découvrir. Dans *La Neuvaine*, la parole témoigne de l'évolution et de la transformation du personnage tout en intriguant par son incomplétude une fois le film terminé.

Avec *La Neuvaine*, Bernard Émond s'interroge sur le sens des paroles lors d'événements traumatisants. Jeanne est aux prises avec une culpabilité qui la ronge et le fait de parler ou non des événements qui l'ont mené dans cet état trouble n'a ultimement de l'importance que pour elle. C'est envers elle-même qu'elle a à négocier avec les enjeux de sa culpabilité et cela remet en question le besoin de s'ouvrir aux autres. Le secret qu'elle porte la définit mais n'a pas de réelles implications relationnelles : elle ne connaît pas une information qu'elle hésite à partager, elle n'a pas tué les gens qui sont morts, elle n'a pas de faute à avouer qui changerait la vie de son entourage. Son état, son mutisme et son retrait de la vie sociale sont imputables à elle-même et le conflit moral qu'elle vit, elle le vit avec elle-même.

Sa rencontre avec François n'est pas le lieu de la confidence mais plutôt un élément déclencheur qui l'amènera ultérieurement à parler. Jeanne cherche un sens aux événements pour calmer son mal de vivre et François lui apporte, sans le savoir, la dose d'humanité dont elle a besoin. Elle cherche des explications à sa souffrance et elle a préféré s'éloigner de sa famille et de son milieu de travail pour y arriver. L'échange qu'elle a avec le curé marque justement cette quête de sens. En parlant au

curé, Jeanne choisit de se confier à un inconnu, à quelqu'un avec qui elle n'entretient pas une relation intime. L'anonymat qu'apporte la confession religieuse place Jeanne dans une zone de confort qu'elle n'a pas trouvée avec son entourage. De plus, le curé offre à la femme non croyante la découverte d'un monde nouveau, d'une nouvelle façon de penser les événements. Pour celle qui a depuis longtemps adopté une logique scientifique, ce cadre religieux et spirituel semble offrir des réponses qui justifient son choix de s'être confiée.

Dans le film d'Émond, la parole est un lieu de libération individuelle. En échangeant avec François puis avec le curé, Jeanne arrive à se libérer de sa culpabilité. Comme elle est coupable envers elle-même, elle n'a pas à espérer leur pardon ou à négocier avec les impacts relationnels de son aveu. En parlant, Jeanne parvient à amoindrir sa faute, à faire la paix avec elle-même et à se réhabiliter pour réintégrer la vie sociale. L'aveu de Jeanne au curé est intéressant puisqu'elle ne parle pas spécifiquement des événements qui l'ont menée dans un état de désarroi, mais plutôt des réflexions que tout cela a suscitées chez elle, notamment sur la responsabilité des individus face à une situation qui les dépasse. En fait, l'aveu a pour but non pas de mettre les faits au grand jour, mais plutôt de parler de l'impact des événements sur l'état de Jeanne. En se confiant au curé, Jeanne s'affranchit de ses démons intérieurs en parlant à quelqu'un qui réfléchit aux drames de la vie avec un raisonnement qui est opposé au sien. Ainsi, elle parvient à donner du sens aux événements dans un paradigme jusque-là inconnu. Ce choix est d'autant plus important pour comprendre ce que Bernard Émond nous dit sur l'acte de la confiance : l'aveu, qui implique habituellement une relation interpersonnelle, peut être une affaire personnelle. Jeanne n'a pas de comptes à rendre comme c'est le cas pour Michel dans *Congorama* ou Zachary dans *C.R.A.Z.Y.* La parole est ici un moyen de libération, une façon de donner du sens aux événements et la voie vers un nouveau départ.

### 7.3 Conclusion

Par ce dernier chapitre du corpus, nous avons montré de quelle façon la parole peut être l'objet de la mise en intrigue au cinéma et, par le fait même, un des éléments qui permet la mise en phase du spectateur avec le film, en l'impliquant autant émotivement que cognitivement dans la lecture des événements. Ainsi, la parole au cinéma est un des acteurs fondamentaux de la tension narrative qui donne à la fois du sens au récit et à l'expérience interprétative. Que ce soit dans *Congorama*, *Maelström*, *C.R.A.Z.Y.* ou *La Neuvaïne*, la mise en scène de la parole marque les lieux où le scénario encourage le lecteur à produire des prévisions sur la situation dramatique. En manipulant les savoirs et les attentes du spectateur, cette façon de raconter, en prévision d'un aveu ou après celui-ci, permet de stimuler la curiosité en plus « d'engendrer du *suspense*, de polariser la réception par l'anticipation d'un dénouement qui tarde à être exposé et qui produit, en relation avec l'excitation ludique de cette attente, un certain plaisir » (Baroni, 2006 : 164). Dans tous les cas étudiés, l'organisation narrative et filmique met de l'avant un rapport au dialogue qui, au-delà d'agir sur le potentiel dramatique de l'aveu, manifeste une volonté de faire de la parole au cinéma un allié de premier plan pour signifier la vision du monde, les valeurs et les conflits internes qui habitent les personnages. Envisagé pour son potentiel de mise en intrigue et de mise en phase, l'aveu dépasse dramatiquement tous les autres événements du film et cela nous incite à conclure que la parole participe à la fois à la narration et à l'identification au cinéma avec la même force que les autres éléments du langage cinématographique.

L'analyse d'un échantillon du cinéma québécois récent nous a permis de constater qu'on y tient différents discours sur la vérité, la faute et la culpabilité. Mais dans l'ensemble de ces films, l'aveu est mis en scène comme un acte engageant et potentiellement risqué (pour soi, pour la relation, pour la suite des événements), par lequel se marquent inévitablement un *avant* et un *après* dans la vie des personnages. Falardeau, Villeneuve, Vallée et Émond prétendent tous que parler d'une faute est un acte nécessaire pour s'affranchir de ses gestes fautifs, sans quoi les liens intimes avec les autres ne peuvent perdurer. De plus, ils montrent tous que le pardon est la seule réponse

satisfaisante à l'aveu, acte de parole difficile à prononcer et qui place forcément le confident dans le rôle de celui qui est vulnérable et qui attend de l'autre une réaction qui déterminera la suite des événements. Ainsi, parler sous-entend de mettre son sort, et souvent le sort de la relation, entre les mains de l'interlocuteur. Tous les personnages dont nous avons étudié le parcours nous montrent qu'ils ont eu raison de parler. En avouant leurs fautes, leurs différences ou leurs tourments intérieurs, Michel, Bibiane, Zachary et Jeanne ont pu se délivrer de leur culpabilité, sans toutefois effacer les blessures du passé. Les enjeux et les conceptions du dialogue qui sont véhiculés dans les films étudiés montrent qu'il vaut mieux parler et qu'il est préférable de miser sur la vérité pour pouvoir exister dans le monde qui nous entoure. L'aveu serait donc une affaire de morale personnelle, mais également un enjeu de sociabilité.

## **CONCLUSION**

## CONCLUSION

Tout au long de cette thèse, nous avons voulu donner de la valeur à la composante dialogale au cinéma. Estimant qu'elle mérite d'être approchée avec la même attention que les autres éléments filmiques, nous avons cherché à montrer qu'elle peut effectivement être vue dans une perspective qui dépasse largement ses qualités fonctionnelles et narratives. Le dialogue est pour nous le signe d'une pratique où se jouent implicitement bien des choses : par exemple, la relation interpersonnelle s'y définit autant que l'identité des interlocuteurs s'y négocie, les structures de l'interaction non seulement informent sur l'usage de certaines règles conversationnelles, mais signifient aussi des enjeux implicites qui se lisent dans le fonctionnement même des conversations. Ainsi, les personnages à l'écran sont des êtres de paroles qui, par leurs interactions verbales, définissent bien plus que leur rapport au langage. Les échanges de paroles au cinéma sont notamment un lieu de sociabilité et une façon de prendre sa place dans le monde.

Nous avons annoncé en introduction que la question principale de notre recherche était *comment décrire et interpréter le dialogue au cinéma ?* Nous avons pu y répondre par l'élaboration d'un modèle de saisie et son application sur un certain nombre d'œuvres. Mis à l'épreuve sur un corpus de films, le modèle en trois axes semble un moyen efficace pour accéder aux significations du dialogue. Les dimensions identitaire, conventionnelle et épistémique regroupent différentes façons de voir le langage en interaction et elles ont permis de dégager les spécificités du dialogue au cinéma. En reliant des concepts puisés dans les domaines de l'analyse de la conversation, de la philosophie du langage, de la linguistique et du langage cinématographique, nous avons pu questionner les représentations fictionnelles du dialogue pour nommer des manières de décrire les interactions verbales. L'un des enjeux de la thèse réside par ailleurs dans la réflexion multidisciplinaire qui a permis son élaboration : en proposant une semblable

approche sémiotique du dialogue au cinéma, nous souhaitons dès le départ enrichir l'étude des œuvres filmiques. Dorénavant, le dialogue peut être vu comme le signe d'une pratique qui possède ses propres règles, une pratique sociale déterminée selon le mode de l'échange et le contexte. Tout ce qui s'exprime dans le discours est à mettre en relation avec les autres éléments filmiques et nous avons voulu montrer, particulièrement dans la deuxième partie de la thèse, le potentiel de notre modèle destiné à l'interprétation des dialogues dans le dispositif filmique.

De plus, notre hypothèse sur les enjeux propres à l'implicite dialogal s'est confirmée au fil de notre étude. En effet, les multiples analyses ont permis de voir que les répliques au cinéma sont non pas de simples énoncés mais le lieu de significations qui, la plupart du temps, ne sont pas lisibles en surface.

Chaque film met ainsi en scène une pratique dialogale qui lui est propre. En mettant à profit les différentes postures interprétatives du modèle de saisie, nous avons été en mesure de dégager certains aspects des pratiques dialogales d'une vingtaine de films, certains plus en profondeur que d'autres. Malgré le fait que notre intention n'était pas de tracer un portrait détaillé des paroles échangées dans le cinéma québécois, nous pouvons avancer certaines conclusions à partir de notre travail sur les films analysés. Nous pouvons dégager trois caractéristiques principales de la parole échangée dans les films étudiés. Premièrement, la parole échangée est un lieu de confrontations intergénérationnelles et familiales (*J'ai tué ma mère*, *Les Invasions barbares*, *La vie avec mon père*, *Gaz Bar Blues*). Les conflits mis en scène dans le langage sont le signe de divergences idéologiques qui se repèrent dans des comportements dialogaux peu coopératifs, un manque de politesse et une transgression systématique de plusieurs principes conversationnels. De plus, la façon dont les interlocuteurs forment leurs objets discursifs marque implicitement leurs oppositions et fait de la parole échangée un lieu de conflits épistémiques. Les liens familiaux qui unissent les interlocuteurs ne semblent pas amenuiser ces distances idéologiques ; ils seraient même à la source de toutes les dissidences. Les sujets parlants sont en désaccord à la fois sur les thèmes de leurs échanges et sur la façon de mener une conversation. Ces rencontres dialogales expriment des pratiques qui nous informent sur les personnages autant que sur la relation et le contexte dans lequel se déroule l'interaction.

Deuxièmement, la parole échangée dans les films analysés peut être vue comme le signe d'une difficulté, voire une impossibilité, à établir des relations – surtout amoureuses – saines et authentiques (*Post Mortem*, *L'Âge des ténèbres*, *Un crabe dans la tête*, *Québec-Montréal*, *Maelström*). Plusieurs films mettent en scène des personnages aux prises avec une quête amoureuse impossible à assouvir en raison, surtout, de leur mal être individuel. Cet état de désarroi se remarque dans la façon dont ils négocient leurs échanges de paroles et tout cela ne peut qu'aboutir à une faillite relationnelle. En envisageant la relation comme un lieu de compromis et non comme un espace de réalisation autant individuel que collectif, les interlocuteurs n'arrivent pas à s'entendre sur la façon de gérer leur union de façon harmonieuse, dépourvue de menaces existentielles.

Troisièmement, il est frappant de voir comment la parole échangée est un haut lieu de péril identitaire (*Congorama*, *C.R.A.Z.Y.*, *Familia*, *Mémoires affectives*). Cette observation pourrait par ailleurs nous faire dire que, des trois aspects qui constituent le modèle, la dimension identitaire est celle qui se retrouve à coup sûr et de façon presque ostentatoire dans tous les films. Plusieurs des oeuvres à l'étude mettent en scène des personnages qui, dans leurs échanges de paroles, signifient une difficulté à se définir eux-mêmes et à être en relation. Cette situation mène la plupart du temps à un amoindrissement, voire une faillite, existentielle et fait des personnages de cinéma des êtres fragiles et en constante recherche d'un équilibre nouveau. Il serait par ailleurs intéressant de poursuivre l'investigation du corpus québécois pour tracer un portrait détaillé des pratiques dialogales qu'il met en scène. Notre travail, s'il s'est concentré seulement sur une vingtaine d'œuvres, a néanmoins permis de voir la pertinence de notre modèle sur un ensemble de films pour en dégager certaines spécificités culturelles.

Nous croyons que les résultats de notre étude ouvrent plusieurs pistes de recherches sur le dialogue au cinéma, à partir de l'ancrage méthodologique que nous proposons. Un des avantages du modèle est sa souplesse : il permet de faire autant l'analyse d'une seule œuvre que celle de la cinématographie d'un cinéaste ou, par exemple, celle d'une production nationale, d'un courant cinématographique, d'un type de films. Le modèle pourrait servir à questionner les pratiques dialogales d'autres

formats de production que le long métrage de fiction ; le court métrage, le cinéma d'animation et la série télévisuelle pourraient être des lieux d'investigation intéressants.

Du côté de la mise en application, les scénaristes pourraient trouver, dans le modèle, une manière de penser le dialogue susceptible de nourrir leur écriture et l'élaboration de leurs scénarios. Le métier de dialoguiste n'existe pas réellement au Québec (au contraire de la France) et il est rare que les scénaristes fassent état de leur aisance à écrire des dialogues. Cela s'explique peut-être par un manque de ressources dans les manuels de référence, tel que nous l'avons montré dans l'introduction de la thèse. Ce vide pourrait être comblé par le modèle sémiotique (dans une forme remaniée). Les acteurs pourraient aussi se référer au modèle pour voir que, par les répliques qu'ils prononcent, se négocient sans cesse de nombreux enjeux individuels, relationnels et sociaux qui peuvent influencer leur jeu.

Il serait par ailleurs fort enrichissant de questionner des scénaristes<sup>1</sup> sur le rapport qu'ils ont avec les dialogues. En nous intéressant à leur processus de création, nous trouverions sans doute certaines postures qui expliquent les pratiques dialogales des films qu'ils créent. Pour les besoins de notre étude, mis à part quelques exceptions, nous avons privilégié des films où la matière verbale est abondante afin de constituer un corpus de films riches en dialogues. Il semblerait toutefois qu'une tendance forte se dessine depuis quelques années dans le cinéma québécois où la parole se fait de plus en plus discrète<sup>2</sup>. Les films de Denis Côté (*Elle veut le chaos*, 2008), Rafaël Ouellet (*New Denmark*, 2009) et Sophie Deraspe (*Les signes vitaux*, 2009) sont de bons exemples pour illustrer cette tendance qui privilégie l'image et fait une économie toute particulière de la parole. Certains voient même dans le cinéma québécois, le cinéma d'auteur il va sans dire, une émergence de cinéastes qui préfèrent faire des films

---

1. En France, Christian Salé a fait une démarche semblable dans son ouvrage *Les scénaristes au travail* (5 Continents / Hatier, 1981). Par une série d'entrevues faites avec des scénaristes, parmi lesquels on retrouve Jean-Claude Carrière et Francis Veber, Salé questionne leur rapport avec l'acte d'écrire un scénario ; on y retrouve quelques notes sur l'écriture des dialogues.

2. À ce sujet, Anne Émond, scénariste et réalisatrice du film *Nuit # 1* (2011), qui met en scène deux personnages qui parlent abondamment, affirme justement ceci : « J'en avais un peu ras le bol de l'absence de dialogues dans le cinéma québécois » (« *Nuit # 1* : sexe et confidences », texte de Marc Cassivi, *La Presse*, 10 décembre 2011). Notons qu'Anne Émond est une jeune cinéaste de 29 ans ; cela laisse croire qu'elle participe à un renouveau filmique qui, l'avenir nous le dira, fera peut-être une place enviable à la parole échangée.

d'images. En observant les œuvres de Côté, Ouellet et d'autres cinéastes de cette génération, Helen Faradji de la revue *24 images* écrit ceci : « difficile de nier l'existence de coïncidences (que l'on songe à l'utilisation récurrente du plan-séquence, au naturalisme poussé à l'extrême, aux dialogues réduits, à l'absence de lignes narratives conventionnelles ou aux cadrages épurés et géométriques)<sup>3</sup> ». Cela signifierait donc un rapport particulier avec la parole et, par le fait même, une certaine manière de mettre en scène les relations interpersonnelles à l'écran. Outre ce point de vue sur la cinématographie québécoise actuelle, notre modèle pourrait également ouvrir la voie à une investigation sur l'évolution des pratiques dialogales depuis le début de la production professionnelle de longs métrages. Il serait intéressant de questionner ce que Claude Jutra, Gilles Carle et Gilles Groulx ont fait du dialogue dans leurs films et de voir en quoi ces premières manipulations de la matière verbale se sont transformées sur une période de plus de cinquante ans. Des analyses comparatives avec des pratiques dialogales d'autres pays pourraient aussi enrichir notre compréhension des spécificités des échanges de paroles.

À l'issue de ce parcours doctoral, nous espérons que le modèle de saisie a pu amener nos lecteurs à voir les manifestations verbales au cinéma comme des phénomènes sociaux et des pratiques réglées qui sont de véritables traits définitoires d'une production filmique. Le dialogue filmique est polymorphe et mis en scène selon les spécificités du dispositif cinématographique et le modèle que nous proposons a justement comme visée de questionner ses significations. En observant de près les conventions qui régissent la représentation filmique des dialogues, l'interprète peut maintenant voir que chaque film actualise une *pensée* de la parole qui lui est propre.

---

3. Extrait du billet « Nouvelle vague 2.0 ? » signé par Helen Faradji, publié le 26 février 2009 sur le site internet de la revue *24 images*.

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### Corpus filmique

- ARCAND, Denys. *Les Invasions barbares*, Québec / France, Cinémaginaire et Pyramide Productions, 2003, 113 min.
- ARCAND, Denys. *L'Âge des ténèbres*, Québec / France, Cinémaginaire et Mon voisin Productions, 2007, 105 min.
- ARCHAMBAULT, Louise. *Familia*, Québec, Micro\_scope, 2005, 102 min.
- BÉLANGER, Louis. *Post Mortem*, Québec, Coop Vidéo de Montréal, 1999, 92 min.
- BÉLANGER, Louis. *Gaz Bar Blues*, Québec, Coop Vidéo de Montréal, 2003, 115 min.
- BERNADET, Henry et Myriam VERREAULT. *À l'ouest de Pluton*, Québec, Vostok Films, 2008, 95 minutes.
- BRIAND, Manon. *La turbulence des fluides*, Québec / France, Max Films et Europa Corp., 2002, 115 min.
- CANUEL, Érik. *La loi du cochon* (scénario de Joanne Arseneau), Québec, Les Films Vision 4 et Cirrus Communications, 2001, 95 min.
- CHOUINARD, Denis. *L'ange de goudron*, Québec, Max Films, 2001, 100 min.
- CÔTÉ, Denis. *Elle veut le chaos*, Québec, Nihilproductions, 2008, 104 min.
- DERASPE, Sophie. *Les signes vitaux*, Québec, Les Films Siamois, 2009, 87 min.
- DOLAN, Xavier. *J'ai tué ma mère*, Québec, Mifilfilms, 2009, 100 min.
- ÉMOND, Anne. *Nuit # 1*, Québec, Métafilms, 2011, 91 min.
- ÉMOND, Bernard. *La Neuvaine*, Québec, ACPAV, 2005, 90 min.
- ÉMOND, Bernard. *Contre toute espérance*, Québec, ACPAV, 2007, 89 min.
- ÉMOND, Bernard. *La Donation*, Québec, ACPAV, 2009, 94 min.

- FALARDEAU, Philippe. *Congorama*, Québec / Belgique / France, Micro\_scope et Tarantula, 2006, 105 min.
- FECTEAU, Simon Olivier et Marc-André LAVOIE. *Bluff* (scénario de S. O. Fecteau, M.-A. Lavoie et David Gauthier ), Québec, Orange Films, 2007, 90 min.
- FOURNIER, Yves-Christian. *Tout est parfait* (scénario de Y.-C. Fournier et Guillaume Vigneault), Québec, Go Films, 2008, 118 min.
- LAFLEUR, Stéphane. *Continental, un film sans fusil*, Québec, Micro\_scope, 2007, 103 min.
- LECLERC, Francis. *Mémoires affectives* (scénario de F. Leclerc et Marcel Beaulieu), Québec, Palomar, 2004, 110 min.
- OUELLET, Rafaël. *New Denmark*, Québec, Estfilmindustri, 2009, 73 min.
- PELLETIER, Yves. *Les Aimants*, Québec, Go Films, 2004, 100 min.
- PICARD, Luc. *L'Audition*, Québec, Cité-Amérique, 2005, 110 min.
- POULIOT, Jean-François. *La grande séduction* (scénario de Ken Scott), Québec, Max Films, 2003, 110 min.
- ROSE, Sébastien. *Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause*, Québec, Max Films, 2002, 120 min.
- ROSE, Sébastien. *La vie avec mon père* (scénario de S. Rose et Stéphanie Lasnier), Québec, Max Films, 2005, 110 min.
- TROGI, Ricardo. *Québec-Montréal* (scénario de R. Trogi, Patrice Robitaille et Jean-Philippe Pearson), Québec, Go Films, 2002, 104 min.
- TURPIN, André. *Un crabe dans la tête*, Québec, Quatre par Quatre Films, 2001, 102 min.
- VALLÉE, Jean-Marc. *C.R.A.Z.Y.* (scénario de J.-M. Vallée et François Boulay), Québec, Cirrus communications et Crazy Films, 2005, 126 min.
- VILLENEUVE, Denis. *Maelström*, Québec, Max Films, 2000, 96 min.

## Références théoriques et critiques

- ABEL, Richard et Rick ALTMAN (dir.). *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, 327 p.
- AUMONT, Jacques et Michel MARIE. *L'analyse des films*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1988, 231 p.
- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE et Marc VERNET. *Esthétique du film*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008 [1983, 2001], 244 p.
- AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire* (version française de *How to do Things with Words*, 1962, trad. par Gilles Lane), Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1970, 183 p.
- BAETENS, Jan. « Dis-moi comment tu filmes – et comment tu montes – tes dialogues et je te dirai quel genre de film tu réalises », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol.13, n° 1-2, automne 2002, p. 165-183.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, 488 p.
- BALAZS, Béla. *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* (traduit de l'allemand par Jacques Chavy), Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1979, 294 p.
- BANGE, Pierre. *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Paris, Hatier, coll. « Langue et apprentissage des langues », 1992, 233 p.
- BARONI, Raphaël. « Passion et narration », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p. 163-175.
- BARONI, Raphaël. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.
- BARRETTE, Pierre. « Québec-Montréal », *24 images*, n° 112-113, automne 2002, p. 77.
- BARRETTE, Pierre. « Points de vue », *24 images*, n° 123, septembre 2005, p. 67.
- BARRETTE, Pierre. « Entretien avec Philippe Falardeau », *24 images*, n° 129, octobre-novembre 2006, p. 30-34.
- BARTHES, Roland. « Le problème de la signification au cinéma », *Revue Internationale de Filmologie*, n° 32-33, janvier-juin 1960, p. 83-89.
- BARTHES, Roland. « Les "unités traumatiques" au cinéma. Principes de recherche », *Revue Internationale de Filmologie*, n° 34, juillet-août 1960, p. 12-21.

- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, 280 p.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome I, Ontologie et Langage*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Septième art », 1958, 173 p.
- BEAULIEU, Étienne et Frédérique BERNIER. « Sortir du Cyclorama : entretien avec Bernard Émond autour du film *La neuvaine* », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 8, hiver 2005, p. 21-38.
- BERTHELOT, Francis. *Parole et dialogue dans le roman*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Fac. Littérature », 2005 [2001], 246 p.
- BORDWELL, David et Kristin THOMPSON. *L'art du film, une introduction* (version française de *Film Art : An Introduction*, 1979, trad. par Cyril Beghin), Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et Cinéma », 2000, 637 p.
- BRES, Jacques. *La narrativité*, Paris, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994, 201 p.
- BROWN, Penelope et Stephen C. LEVINSON. « Universals in Language Usage : Politeness Phenomenon » in Esther GOODY (dir.), *Questions and Politeness : Strategies in Social Interaction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 56-311.
- BROWN, Penelope et Stephen C. LEVINSON. *Politeness : Some Universals in Language Usage*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Studies in interactional sociolinguistics », 1987, 345 p.
- CASETTI, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*, (version française de *Teorie des cinema*, 1993, trad. par Sophie Saffi), Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2000, 374 p.
- CASSIVI, Marc. « Nuit # 1 : sexe et confidences », *La Presse*, 10 décembre 2011, [en ligne] <http://moncinema.cyberpresse.ca/nouvelles-et-critiques/entrevues/entrevue/16236-inuit-1i-sexe-et-confidences.html>
- CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1983, 175 p.
- CHÂTEAUVERT, Jean. *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Paris / Québec, Méridiens Klincksieck / Nuit Blanche, coll. « Du cinéma », 1996, 244 p.
- CHEVASSU, François. *L'expression cinématographique. Les éléments du film et leurs fonctions*, Paris, Lherminier, coll. « Cinéma permanent », 1977, 251 p.
- CHION, Michel. *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1982, 141 p.
- CHION, Michel. *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma / I.N.A., 1985, 223 p.

- CHION, Michel. *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1985, 220 p.
- CHION, Michel. *La toile trouée, la parole au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1988, 189 p.
- CHION, Michel. *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, série « Cinéma et Image », 1990, 186 p.
- CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003, 478 p.
- CHION, Michel. *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2008, 190 p.
- COULOMBE, Michel. « Entretien avec Philippe Falardeau, réalisateur de *Congorama* », *Ciné-Bulles*, vol. 24, n° 4, automne 2006, p. 2-7.
- DAVIS, Rib. *Writing Dialogue for Scripts. Effective Dialogue for Film, TV, Radio and Stage*, London, A&C Black, 2003, 206 p.
- DUCROT, Oswald. « Présupposés et sous-entendus », *Langue française*, vol. 4, n°1, 1969, p. 30-43.
- DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Hermann, coll. « Savoir, sciences », 1980 [1972], 310 p.
- DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, 237 p.
- DURRER, Sylvie. « Le dialogue romanesque : essai de typologie », *Pratiques*, n° 65, mars 1990, p. 37-62.
- DURRER, Sylvie. *Le dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1994, 269 p.
- FARADJI, Helen. « Nouvelle vague 2.0 ? », *24 images*, 26 février 2009, [en ligne] <http://www.revue24images.com/articles.php?article=713>
- FIELD, Syd. *Comment reconnaître, identifier et définir les problèmes liés à l'écriture de scénario*, Paris, Éditions Dixit, 2000, 256 p.
- FLAGEUL, Samuel. « Entretien avec Jean-Marc Vallée, C.R.A.Z.Y. », *Ciné-Bulles*, vol. 23, n° 2, printemps 2005, p. 2-7.
- FLAHAULT, François. *La parole intermédiaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Psychologie », 1978, 233 p.

- FLAHAULT, François. *La scène de ménage*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Documents actualité », 1987, 177 p.
- FLAHAULT, François. *Le sentiment d'exister. Ce soi qui ne va pas de soi*, Paris, Descartes & Cie, coll. « Essais », 2002, 824 p.
- GALIERO, Simon et Bernard ÉMOND. *La perte et le lien*, Montréal, Médiaspaul, 2009, 174 p.
- GARDIES, André. *Le récit filmique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, 155 p.
- GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec / Paris, Presses de l'Université Laval / Méridiens Klincksieck, 1988, 200 p.
- GAUDREULT, André et François JOST. *Le Récit cinématographique. Cinéma et récit II*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2004 [1990], 159 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.
- GERVAIS, Bertrand. *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 411 p.
- GINGRAS, Chantale. « L'aveuglement d'Oedipe : *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan », *Québec Français*, n° 155, automne 2009, p. 100-102.
- GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. Les Relations en public*, (version française de *Relations in Public*, 1971, trad. par Alain Kihm), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1973, 368 p.
- GOFFMAN, Erving. *Les rites d'interaction* (version française de *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, 1967, trad. par Alain Kihm), 2<sup>e</sup> éd., Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1988 [1974], 230 p.
- GRICE, H. Paul. « Meaning », *The Philosophical Review*, vol. 66, n° 3, 1957, p. 377-388.
- GRICE, H. Paul. « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- GRUGEAU, Gérard. « Je t'aime, moi non plus », *24 images*, n° 143, septembre 2009, p. 60.
- HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland BARTHES et al. (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 115-180.
- HOUDASSINE, Ismaël. « *J'ai tué ma mère* : j't'haïs », *Séquences*, n° 261, juillet-août 2009, p. 42.

- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, 260 p.
- JOST, François. « Le film, récit ou récits ? », *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle : Cinéma et littérature*, n° 9, Klincksieck, 1978, p. 77-93.
- JOST, François. « Narration(s): en deçà et au-delà », *Communications*, n° 38, 1983, p. 192-212.
- JOST, François. *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987, 162 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Théorie des faces et analyse conversationnelle » in Isaac JOSEPH (dir.), *Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1989, p. 155-179.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les interactions verbales. Tome II*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1992, 368 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La conversation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo, Lettres et sciences sociales », 1996, 92 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'implicite*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « U Linguistique », 1998 [1986], 404 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1999 [1<sup>re</sup> éd. 1980], 267 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Fac. Linguistique », 2005 [2001], 200 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine et Jacques COSNIER (dir.). *Décrire la conversation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987, 392 p.
- KOZLOFF, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley, University of California Press, 2000, 323 p.
- LAKOFF, Robert. « The Logic of Politeness ; or Minding your p's and q's », in *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago, 1973, p. 292-305.
- LANE-MERCIER, Gillian. *La parole romanesque*, Paris / Ottawa, Klincksieck / Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Semiosis », 1989, 366 p.
- LEECH, Geoffrey N. *Principles of Pragmatics*, Londres, Longman, coll. « Longman linguistics library », 1983, 250 p.

- LOISELLE, Marie-Claude. « Cinéma québécois, bilan 2009. Ce que disent les images ? », *24 images*, n° 146, mars-avril 2010, p. 10-16.
- MAGNY, Joël. *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2001, 94 p.
- MAILLOT, Pierre. *L'écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 258 p.
- MANDOLINI, Carlo. « *Maelström*, Beauté glacée », *Séquences*, n° 211, janvier-février 2001, p. 35.
- MANDOLINI, Carlo. « *Un crabe dans la tête : le grand bluff* », *Séquences*, n° 216, novembre-décembre 2001, p. 33.
- MARIE, Michel. « Le film, la parole et la langue », *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle : Cinéma et littérature*, n° 9, Klincksieck, 1978, p. 67-75.
- MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Éditions du Cerf, coll. « Septième art », 1985 [1<sup>re</sup> éd. 1955 ], 323 p.
- MARTINET, André. *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970, 221 p.
- MCKEE, Robert. *Story. Contenu, structure, genre : les principes de l'écriture d'un scénario* (version française de *Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, 1997, trad. par Brigitte Gauthier), Paris, Dixit, 2001, 415 p.
- METZ, Christian. *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça Cinéma », 1971, 223 p.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma. Tome II, Les formes*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1965, 466 p.
- MOESCHLER, Jacques et Anne REBOUL. *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 562 p.
- ODIN, Roger. *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et Cinéma », 2000, 184 p.
- PARENT-ALTIER, Dominique. *Approche du scénario*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Cinéma et image », 1997, 128 p.
- PELLETIER, Esther. « Présentation », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 2, n° 1, automne 1991, p. 5-6.
- RAYNAULD, Isabelle. « Le Lecteur / spectateur du scénario », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 2, n° 1, automne 1991, p. 27-41.
- RAYNAULD, Isabelle et Esther PELLETIER. « Présentation », *Études littéraires : Le scénario de film*, vol. 26, n° 2, automne 1993, p. 5-7.

- RÉCANATI, François. *Les énoncés performatifs*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1981, 287 p.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit. Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983, 320 p.
- RICOEUR, Paul et Marie DE SOLEMNE. *Innocente culpabilité*, Paris, Éditions Dervy, coll. « À vive voix », 1998, 106 p.
- ROCHE, Anne et Marie-Claude TARANGER. *L'atelier de scénario. Éléments d'analyse filmique*, Paris, Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2001, 252 p.
- ROTH, Jean-Marie. *L'écriture de scénarios*, Magny-les-Hameaux, Chiron Éditeur, 2009, 366 p.
- ROY, Charles-Stéphane. « Vues d'ensemble, *Familia* », *Séquences*, n° 240, novembre-décembre 2005, p. 56.
- SALÉ, Christian. *Les scénaristes au travail*, Paris, Éditions 5 Continents / Hatier, coll. « Bibliothèque du cinéma. Ma vie de », 1981, 127 p.
- SAMOUILLAN, Jean. *Des dialogues de cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004, 314 p.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie. *La culpabilité*, Paris, Armand Colin, coll. « Cours Philosophie », 2002, 172 p.
- SEARLE, John R. *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage* (version française de *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language*, 1969, trad. par Hélène Pauchard), Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972, 261 p.
- SEARLE, John R. *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage* (version française de *Expression and Meaning*, 1979, trad. par Joëlle Proust), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1982, 243 p.
- SEARLE, John R. *L'Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux* (version française de *Intentionality : An Essay in the Philosophy of Mind*, 1983, trad. par Claude Pichevin), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1985, 340 p.
- SEARLE, John R. *La construction de la réalité sociale* (version française de *The Construction of Social Reality*, 1995, trad. par Claudine Tiercelin), Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998, 303 p.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON. *La pertinence : communication et cognition* (version française de *Relevance : Communication and Cognition*, 1986, trad. par Abel Gerschenfeld et D. Sperber), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1989, 396 p.

- TISSERON, Serge. *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2007 [1992], 196 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, 315 p.
- TRAVERSO, Véronique. *L'analyse des conversations*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Collection 128 », 2005 [1999], 128 p.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 1996, 217 p.
- VANDERVEKEN, Daniel. *Les actes de discours. Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1988, 226 p.
- VANDERVEKEN, Daniel. « La théorie des actes de discours et l'analyse de la conversation », *Cahiers de linguistique française* 13, Université de Genève, 1992, p. 9-61.
- VANOYE, Francis. *Récits écrits, récits filmiques*, Paris, Éditions CEDIC, coll. « Textes et non-textes », 1979, 223 p.
- VANOYE, Francis. « Conversations publiques », *IRIS, revue de théorie de l'image et du son : La parole au cinéma / Speech in film*, vol. 3, n° 1, 1985, p. 99-117.
- VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, série « Cinéma et Image », 1991, 255 p.
- VANOYE, Francis et Michel MARIE. « Comment parler la bouche pleine ? », *Communications*, n° 38, 1983, p. 51-77.
- VANOYE, Francis et Anne GOLIOT-LÉTÉ. *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, « Collection 128 », 1992, 128 p.
- VASSÉ, Claire. *Le dialogue, du texte écrit à la mise en scène*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2003, 87 p.
- VERMEESCH, Amélie. « Poétique du scénario », *Poétique*, n° 138, avril 2004, p. 213-234.
- VILLENEUVE, Johanne. *Le sens de l'intrigue. La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2003, 423 p.