

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Francesa

Enjeux communicatifs, relationnels et identitaires

dans les interactions fictionnelles

Exhaustivité et informativité des dialogues filmiques rohmériens

Director

Rafael Ruiz Álvarez

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Granada

Doctoranda

Carmen Alberdi Urquizu

Universidad de Granada

Julio 2011

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Carmen Alberdi Urquizu
D.L.: GR 1055-2012
ISBN: 978-84-694-9407-3

A Juan y M^a Carmen, que fueron el principio

A Frodo, que fielmente me acompañó todo el camino

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement ma famille et mes amis, pour leur soutien inconditionnel, leur énorme patience et leur amour.

L'aide désintéressée, les aimables conseils et l'encouragement fournis par les professeurs M. Baiz Quevedo (Universidad Central de Venezuela) et Mme Nozal Cantarero (Universidade de A Coruña) auront été, en grande partie, responsables de la genèse de cette thèse.

Enfin, *last but not least*, toute ma gratitude à mon directeur de thèse, pour son courage, ses remarques, son temps et son travail.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos

I. Paroles de fiction

1. Paroles en quête de voix	
1.1. Du parlant avant la lettre	7
La parole incarnée	9
Le simulacre	12
«You ain't heard nothing yet! »	15
1.2. Aux grands maux les grands remèdes	21
La tentation littéraire	21
Montage et continuité : la continuité du montage.	25
La Tour de Babel	32
2. Entre mimésis et artefact	
2.1. Mimétisme : de la puissance à l'acte	41
2.2. Vococentrisme	59
2.3. Artefact fonctionnel	69
3. Des deux côtés de l'écran	77
3.1. L'écoute sollicitée	79
3.2. De Rohmer en Rohmer : jeux de miroirs	91
3.3. Au carrefour des textes	101
3.4. Le « grand imagier »	109
4. L'entre-deux stylistique	119
4.1. Le style oralisé	121
4.2. Entre le nécessaire et le vraisemblable : le savoir du spectateur	133

II. Dire

1. Identités	
1.1. Prénoms	155
1.2. Rituels de présentation	159
Initiatives	160
Conventions	171
Machinations	174
1.3. Chacun à sa place	181
La reconnaissance implicite	187
La conquête de la parité	189
La place convoitée et la place refusée	195
La place inamovible	199
2. <i>Chronotopos</i>	
2.1. Lectures de l'espace	205
2.2. Guide de parcours	213
2.3. Un espace à trous : absents et dissimulateurs	223
2.4. Dire le temps	231
2.5. Le temps montré	237
2.6. Le temps évoqué	249
Rétrospections	250

Au-delà de la contextualisation	253
Décalages et syncrétisme	270
Projections	284
Annonces, attentes	287
« Plant » et « hareng saur »	292
III. Redire	
1. Je e(s)t un autre	307
2. Les tiers convoqués	319
2.1. La parole extérieure : magister dixit...	323
2.2. Paroles intérieures	333
2.3. Délocution et médiation	341
3. Toi qui disais...	349
3.1. La parole « rendue »	363
3.2. Confirmation, information	367
3.3. Duos bien accordés	379
3.4. Discordances	387
Discussions	395
Désaccords rituels	398
Réfutations	404
Corrections	409
Polémiques	414
3.5. Le discours attributif	423
IV. Ne pas dire	
1. La parole est d'argent, le silence est d'or	
1.1. Une pause, quatre soupirs	441
1.2. Entre dit et non-dit	455
1.3. Ce qu'il n'est pas besoin de dire	463
1.4. Ce qu'il faut taire	473
1.5. Le refus	491
2. Vers le mensonge	
2.1. Aux frontières de la sincérité : ambiguïté et nonchalance	503
2.2. Le soupçon	513
2.3. Dupes et menteurs	523
Conclusions	537
Bibliographie	
1. Œuvres citées	563
2. Bibliographie complémentaire	579
Annexes	593

Avant-propos

Toute recherche part d'un certain penchant particulier et aboutit —plus ou moins heureusement— au terme d'un long parcours parsemé de tâtonnements, de fausses pistes, de retours en arrière. La thèse que voici est née d'un intérêt pour la linguistique, plus concrètement, pour ce que Kerbrat-Orecchioni (2005a) nomme l'« analyse du discours-en-interaction », dans ses éventuelles possibilités d'application à l'étude du dialogue filmique.

Les conclusions dégagées des études sur l'interaction verbale ont inspiré, ces dernières années, nombre de recherches dans le domaine du dialogue romanesque et théâtral¹ qui montrent que l'application des acquis de l'analyse interactionnelle à des dialogues de fiction peut se révéler tout aussi enrichissante pour le développement de la première que pour l'appréhension des seconds. Or cette tâche reste en grande partie incomplète pour le dialogue filmique², et c'est cette lacune que notre thèse voudrait essentiellement contribuer à combler.

Nous avons choisi à ce dessein un corpus de films d'un auteur dont les œuvres semblent se prêter tout particulièrement à ce genre d'analyse : Éric Rohmer (1920-2010). Animateur des ciné-clubs parisiens des années 1940-1950 (Objectif 49, Quartier Latin), rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*

¹ Cf. Kerbrat-Orecchioni (1984), Petitjean (1984), Moeschler et Reboul (1985), Spinalbelli (1987), Martella (1988), Herman (1995), Ubersfeld (1996, 1997), Piazza (1999), pour le théâtre, ou Gelas (1988), Lane-Mercier (1989, 1990), Durrer (1990, 1999), Roulet (1997), Berthelot (2001), Doneux (2001), pour le roman, entre autres.

² Cf. notamment Marie et Vanoye (1983), Montenegro (1995) et Kozloff (2000).

(1958-1963) et frère aîné de cette *Nouvelle Vague* qui déferle sur les rivages du cinéma français à la fin des années 1950, Rohmer peut être sans doute caractérisé comme un « cinéaste du verbe », étiquette qu'il revendique lui-même dans une certaine mesure :

Si le parlant est un art, il faut que la parole y joue un rôle conforme à sa nature de signe, et n'apparaisse pas seulement comme un comportement sonore privilégié, en regard des autres, mais d'importance secondaire par rapport à l'élément visuel (Rohmer, 1989 : 46).

Rien de vraiment « important » n'arrive dans ses films —du moins dans le sens des actions trépidantes auxquelles nous a habitués un certain cinéma hollywoodien. L'art de Rohmer consisterait plutôt à faire « quelque chose de rien », à accrocher le spectateur, malgré le dépouillement de l'action, à travers la mise en spectacle de la parole et des relations qu'elle fait naître. En effet, les personnages rohmériens « vivent sous le règne tyrannique de la parole, qui double l'action et la juge, mais aussi, éventuellement, s'y substitue » (Bonitzer, 1991 : 7). La verbosité de ses personnages, toujours enclins à l'analyse, à la réflexion (pseudo)philosophique, au commentaire, fait souvent taxer ce cinéma de « littéraire ». Rohmer répond à cet égard :

J'ai été le plus souvent inspiré par des gens qui parlent, pour une raison très simple, c'est que les situations que je connais dans la vie sont des situations où l'on parle. Celles où on ne parle pas sont exceptionnelles. [...] Cela n'a rien à voir avec la littérature, mais avec la réalité (Rohmer, 1989 : 31).

La filmographie de Rohmer³, vaste malgré sa vocation tardive, comprend entre autres trois cycles de séries —*Les contes moraux*, *Les Comédies et proverbes* et les *Contes des quatre saisons*—, ainsi que des

³ Nous ferons parfois référence à d'autres films du réalisateur, dont la filmographie complète est fournie en annexe (*Annexe III*). Pour des études générales concernant la biographie ou l'ensemble de la filmographie de Rohmer, cf. Bonitzer (1991), Estève (1985, 1986), Heredero et Santamaría (1991), Magny (1995), Nozal (2002), Serceau (2000).

adaptations littéraires —*La Marquise d’O...*, *Perceval le Gallois*, *Les amours d’Astrée et de Céladon*—, des films pédagogiques tournés pour la télévision et certains films « inclassables », tel *Le signe du lion* qui inaugure sa carrière cinématographique.

Nous avons choisi pour notre étude les *Contes des quatre saisons* (1990-1998), dernière de ses séries complètes⁴ et qui synthétise en quelque sorte les apports des deux précédentes (cf. 1.2.3.2. « Des deux côtés de l’écran. De Rohmer en Rohmer, jeux de miroirs »).

Contrairement aux *Contes moraux*, qui faisaient parfois⁵ coexister dialogue et *voix over* d’un narrateur intradiégétique dont les propos étaient ironiquement démentis par le contenu des images, les *Contes des quatre saisons* offrent un usage exclusif de la parole dialoguée, dont la présence ressort d’autant plus que l’action est quasiment inexistante. Dans *Conte de Printemps*, Jeanne, une professeur de philosophie qui ne supporte pas le désordre de l’appartement de son ami parti en voyage, et qui ne peut pas rester chez elle puisque sa cousine, à qui elle avait prêté son appartement, reste plus longtemps que prévu, connaît Natacha, qui l’invite chez elle et tente apparemment de la rapprocher de son père, Igor. *Conte d’hiver* illustre la récompense de la foi de Félicie qui, ayant perdu le contact avec son véritable amour —Charles— suite à un lapsus, et partageant, cinq ans après, sa vie entre deux hommes —Loïc et Maxence—, retrouvera enfin le bonheur lorsqu’elle décidera d’engager son attente sous le signe du pari de Pascal. *Conte d’été* montre les amours d’été d’un Gaspard incapable de trancher entre trois jeunes femmes (Margot, Solène et Léna). Enfin, dans *Conte d’automne*, Isabelle et Rosine tenteront, chacune à sa façon, de trouver un

⁴ *L’Anglaise et le duc* (2001) et *Triple Agent* (2004) auraient pu constituer les deux premiers volets d’une nouvelle série consacrée à ce qu’il appelait les « tragédies de l’histoire » (Herdero, 2004).

⁵ En effet, la *voix over*, peu présente dans *Ma nuit chez Maud*, où le narrateur n’intervient que deux fois, disparaît complètement dans *Le Genou de Claire*.

homme pour leur amie Magali qui vit seule à la campagne entièrement vouée à son travail.

Cependant, cette place essentielle que Rohmer accorde à l'exercice du dialogue demeure somme toute exceptionnelle : la parole au cinéma n'a jamais joui, auprès des théoriciens comme des critiques, de la même reconnaissance que son double, l'image, censée être la seule essence cinématographique. La littérature cinématographique a toujours privilégié l'analyse détaillée de l'image, se contentant le plus souvent de sommaires appréciations concernant une « bande-son » indifférenciée. Quant à l'avis des non-spécialistes, dans notre expérience quotidienne, immergés dans la civilisation de l'image, nous allons « voir » un film —exclusivité sensorielle que l'usage linguistique lui-même semble avoir consacrée—, nous en apprécions l'intrigue, les effets visuels, nous louons la performance des acteurs, la musique, sans qu'il ne soit presque jamais question de la dimension verbale dans ces jugements, alors que l'essentiel des informations que le spectateur reçoit lui parviennent précisément par le truchement de la parole.

Souvent [...], c'est du son que le spectateur reçoit des informations, des impressions, des sensations, des visions même dont il attribue la cause à l'image, ou pour être exact, *dont il situe le lieu dans l'image*. Et si l'on considère les scènes de films qui sont taxées de redondance audiovisuelle, souvent on s'aperçoit qu'il s'agit d'une illusion, car il suffit de couper le son pour voir qu'en réalité c'est le son qui prêtait à l'image un sens ou une expression paraissant émaner directement de celle-ci (Chion, 1988 : 145).

Le film demeurera certainement un spectacle donné à « voir », mais nous désirerions également lui procurer les moyens de se faire « entendre », tenter d'arracher la parole cinématographique à l'oubli théorique dans lequel elle semble avoir été ensevelie depuis sa naissance. Voilà pourquoi, en guise d'hommage à cette dimension trop souvent négligée du texte filmique, nous

nous attarderons brièvement sur les rapports historiques entre image et parole dans le premier volet du premier chapitre, axé sur l'étude de la parole fictionnelle (I.1. « Paroles en quête de voix »).

Un deuxième volet (I.2. « Entre mimésis et artefact ») envisagera l'étude des caractéristiques du dialogue filmique en rapport avec ses proches parents, le dialogue romanesque et le dialogue théâtral. Nous nous interrogerons sur ce qui fonde la spécificité de chacun de ces modes d'énonciation fictionnel et sur leurs rapports respectifs de mimétisme/artifice vis-à-vis de la conversation quotidienne. Ceci fera intervenir une prise en compte du double réseau communicationnel établi par le texte de fiction et de sa nature éminemment fonctionnelle, tout comme divers procédés d'inscription des instances d'énonciation-réception du texte filmique. L'étude des exigences stylistiques du dialogue fictionnel nous mènera vers une redéfinition du mimétisme non plus en fonction d'un déterminisme formel quelconque, mais sous la perspective du réalisme de fond, celui qui mime, dans son fonctionnement, les normes et principes régissant l'interaction quotidienne.

Trois chapitres seront ensuite consacrés à l'analyse du corpus à la lumière des lois conversationnelles chargées d'assurer l'efficacité informationnelle. Notre hypothèse de départ est que si la communication quotidienne accomplit pour une grande partie des fonctions relationnelles et identitaires qui dépassent largement le pur échange d'informations, le dialogue filmique, qui joue sur la concentration des effets, présente à plus forte raison de tels enjeux communicatifs. Le dialogue se constitue en vecteur d'action —symbolique ou réelle— sur l'Autre, en lieu de création et de rupture de liens interpersonnels, en véhicule privilégié de l'identité. Le comportement des personnages à l'égard des principes conversationnels retentit directement sur la construction d'un profil identitaire qui les

individualise tout en nous permettant de voir à l'œuvre une mécanique de négociation concernant les diverses dimensions (sociale, discursive, énonciative, subjective) que le sujet met en avant lors de l'interaction et qui le définissent comme un être multidimensionnel.

Nous nous interrogerons en somme sur le degré d'informativité, exhaustivité et véracité de l'information transmise par le dialogue filmique et sur les répercussions que toute violation de ces principes entraîne en termes de savoir spectatoriel ou « polarisation », à l'égard de trois attitudes énonciatives :

1. *Dire* (chapitre II). Structurée en deux grands axes (1. Identités et 2. Chronotopos), l'analyse du « dire » concerne l'information explicitement fournie dans le dialogue par rapport à trois éléments essentiels constitutifs de la diégèse : l'identité des personnages, la localisation spatiale et les repères temporels permettant de situer aussi bien les actions montrées que les événements évoqués.

2. *Redire* (chapitre III). À travers les trois manifestations de la reprise discursive (autophonie, hétérophonie et diaphonie), nous envisagerons l'information apparemment accessoire et redondante qu'elles contiennent ainsi que leur fonctionnalité narrative.

3. *Ne pas dire* (chapitre IV). Enfin l'analyse de la charge informationnelle et des fonctions narratives sera complétée par une étude des informations sous-entendues, implicitement véhiculées par diverses omissions qui vont du silence au mensonge.

Le nombre et la diversité des théories épistémologiques auxquelles fait appel notre étude pourraient certes suggérer une approche quelque peu éclectique, mais cette pluralité constitue en fait le reflet d'une double

hétérogénéité consubstantielle aussi bien à notre cadre de référence qu'à notre objet d'étude.

L'analyse des interactions, héritière plus ou moins directe des recherches menées dans des domaines aussi variés que l'analyse du discours, la philosophie du langage, la pragmatique, les théories énonciatives, l'analyse conversationnelle *stricto sensu*, l'ethnographie des communications, la politesse linguistique..., présente en effet un mélange de sources empêchant l'adoption d'une seule approche. Nous emprunterons l'essentiel de nos outils méthodologiques aux travaux réalisés par Kerbrat-Orecchioni, qui a donné en France le plus grand élan aux études interactionnelles, mais de nombreux autres théoriciens seront convoqués dans les pages qui suivent : Grice, Sperber et Wilson, Flahault, Goffman, Sacks *et al.*, Roulet, Moeschler et Reboul, Eggins et Slade, Jeanneret, Espuny, Vion, etc., dont les apports sont venus élargir le champ notionnel et analytique de l'interaction.

Quant à la matière première de notre étude, le film, son hétérogénéité compositionnelle a également généré de multiples théories explicatives et descriptives puisant dans les champs de la sémiologie, de l'analyse textuelle, de la narratologie, de l'énonciation, de la psychanalyse, etc. (*cf. Stam et al., 1999*). Réalité plurielle intégrant cinq matières d'expression —image, mentions écrites, parole, musique et bruitage—, le film invite sans doute à des approches diversifiées. Si notre intérêt se borne en principe au seul dialogue, celui-ci n'existe qu'en relation constante avec les autres composantes, qui ne sauraient être depuis lors complètement négligées. Soumis à une logique fictionnelle, il apparaît en outre comme un élément essentiellement fonctionnel, ce qui oblige à une prise en compte des constituants de la diégèse au sein de laquelle il vient s'insérer.

Voilà pourquoi nous emprunterons, le long de cette étude, des outils d'analyse à de nombreux domaines conceptuels —l'analyse du discours-en-interaction, bien entendu, mais aussi la théorie et l'histoire cinématographiques, la narratologie et la dramaturgie— dont l'amalgame devra aboutir —nous l'espérons bien— à une sorte de métissage interdisciplinaire.

Afin d'assurer un certain ordre dans le repérage des citations, nous avons procédé à une segmentation des scènes (*cf. Annexe I*). Pour ce faire, le critère de maintien du cadre interactionnel —autrement dit, la permanence des partenaires dans le même cadre spatio-temporel— s'est avéré peu déterminant, dans la mesure où il se peut que, dans le déroulement d'une même scène, de nouveaux partenaires se joignent à l'interaction en cours ou, inversement, qu'un ou plusieurs partenaires quittent, provisoirement ou définitivement, le lieu de l'interaction. Par ailleurs, les personnages poursuivent souvent leur conversation malgré des déplacements dans l'espace, voire une certaine unité apparaît en dépit d'ellipses temporelles pouvant même dépasser le cadre d'une journée —tel est, par exemple, le cas des promenades de Margot et Gaspard qui, malgré les coupures temporelles, retrouvent leur unité rétablie au niveau de la thématique conversationnelle. Des sous-divisions des segments considérés permettront de rendre ces variations, à condition, toutefois, de respecter une certaine cohérence : le groupement des sous-divisions dans un segment devra ainsi répondre à des conditions de cohésion thématique. Les citations renverront donc au film concerné, dont le titre sera abrégé (CP = *Conte de Printemps*, CH = *Conte d'hiver*, CE = *Conte d'été*, CA = *Conte d'automne*), et au segment correspondant, les chiffres (1,2,3...) renvoyant au numéro de segment considéré et les lettres (a,b,c...) à une sous-division du segment.

I. Paroles de fiction

1. Paroles en quête de voix

[...] lorsqu'on dit que je suis un cinéaste de dialogues, j'acquiesce, mais je suis avant tout un cinéaste muet. Je fais d'ailleurs remarquer que dans les films muets, il y a beaucoup de dialogues, écrits ou imaginés par le spectateur.

Éric Rohmer

Les histoires du cinéma se rallient en général à l'idée d'une « révolution » du parlant lorsqu'elles envisagent le renouveau technique et esthétique déclenché suite au succès du *Chanteur de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), le film qui signale, comme une sorte d'avènement, l'inscription de la parole synchronisée au sein du dispositif filmique. Cette révolution, qui venait briser un ordre établi, a été naturellement suivie d'une « contre-révolution », nettement affichée dans les prises de position de certains grands classiques du muet et dont les échos retentissent encore, à ceci près que l'intolérance d'hier semble revêtir de nos jours l'aspect, plus subtil, d'une certaine indifférence.

Although today everyone graciously allows movies to talk commonplace attitudes toward dialogue still betray suspicion and a fierce desire to regulate. Anti-dialogue dicta are not confined to the era of the transition to sound or to some benighted past ; these prejudices seem to linger like the undead, periodically reappearing to poison our perception. Witness a 1991 statement by David Mamet : « Basically, the perfect movie doesn't have any dialogue. So you should always be striving to make a silent movie » (Kozloff, 2000 : 8).

En effet, si le passage du muet au parlant a été sans retour, il n'en demeure pas moins que la parole semble avoir échoué à conquérir sa place. Redoutée lors de son arrivée comme une menace venant anéantir le mythe de l'« espéranto » visuel, l'intruse aurait été neutralisée par la voie de la subordination à l'image-reine —dont elle ne saurait être, au mieux, qu'une illustration redondante— et de son exclusion de la recherche : « Admise par le fait, la parole ne le fut pas en droit. [...] La parole s'est simplement ajoutée

(et encore...) à la théorie du cinéma, comme en surnombre, nouvelle adhérente réduite au strapontin » (Metz, 1964 : 67).

Ce refus semble d'autant plus étonnant que la plupart des recherches menées dans le domaine du muet⁶ mettent en évidence que les frontières entre muet et parlant restent, somme toute, assez floues ; qu'il n'y eut jamais de véritable « révolution » du parlant, que le cinéma a été, et ce dès le début, un « spectacle audiovisuel » (Gaudreault, 1988 : 163) fait d'images, de musique, de bruits, mais aussi de paroles.

⁶ Celles d'André Gaudreault, Noël Burch et Michel Chion, entre autres.

1.1. Du parlant avant la lettre

À parcourir les histoires du cinéma, il paraît évident que les films ont toujours été accompagnés de musique, même lors de la première exhibition du Cinématographe Lumière au Grand Café, le 28 décembre 1895⁷. À l'époque du muet, la musique avait pour fonctions, entre autres, de dissimuler les bruits entourant la projection —bruits du projecteur, mais aussi de la salle—, de créer une atmosphère, un « temps de la représentation » (Chion, 1997 : 45) coupé de la réalité de la salle, d'assurer une certaine continuité entre les images et de souligner les points forts de certaines scènes⁸. Prise en charge par un pianiste ou par tout un orchestre, selon les possibilités de chaque salle, ou encore diffusée par un phonographe que l'on essaiera progressivement de synchroniser à l'image, cette musique relevait rarement d'une partition originale et se trouvait, le plus souvent, soumise à l'inspiration du moment⁹.

⁷ Altman (1996 : 659) précise toutefois que, cet événement ayant un caractère inaugural, la musique était là sans doute moins pour accompagner le film que pour le présenter : « The musical mode operative here is not accompaniment, but fanfare ».

⁸ Ces mêmes fonctions, elle pouvait par ailleurs les remplir, lors du tournage, de l'autre côté de l'écran, où elle aidait les acteurs à retrouver le ton de la scène, à créer l'atmosphère requise et à s'évader des distractions provoquées par la proximité d'autres troupes tournant en même temps, voire par la présence des ouvriers-décorateurs (*cf.* à cet égard Berg, 1995 : 131 ; Chion, 1997 : 47).

⁹ A partir de 1909, la distribution de « cue sheets », suggestions musicales pour les divers types de scènes, cherchera à réduire cette marge d'improvisation.

Mais il y avait aussi la parole. Une parole vécue d'abord à travers son manque, comme regrettée par ces lèvres remuant sans rien dire, dans cette espèce de « charabia silencieux, à la fois surexcité et pétrifié, un exubérant bredouillage où chaque geste et chaque mimique démarquent avec une scrupuleuse et maladroite littéralité une unité linguistique » (Metz, 1964 : 66).

Cette parole que le cinéma ne pouvait encore donner à entendre —et, dans ce sens, Chion propose de l'appeler « cinéma sourd » plutôt que muet¹⁰—, il la donnera bientôt à lire par intertitres interposés, ou cherchera à l'incarner dans une voix, en attendant qu'il lui soit donné d'accomplir le simulacre des « images parlantes ».

Aussi, le cinéma ne s'est-il pas mis à parler soudain en 1927 —du reste, il n'allait pas le faire tout de suite. De même que le Cinématographe Lumière n'avait été que l'aboutissement des expériences¹¹ menant de la prise d'images à la projection de ces images en mouvement, de même le *Chanteur de Jazz* ne sera qu'une concrétisation —mais point la culmination¹²— de divers essais de sonorisation. Tout au long de ses trente premières années de vie, le cinéma tendra en effet non seulement à se donner un « langage¹³ », mais aussi à la synthèse de vue et ouïe à travers deux procédés fondamentaux : (1) l'incarnation de la parole absente dans la personne d'un

¹⁰ « [...] le cinéma qu'on appelle muet, bien loin de nier la voix ou d'en faire son deuil, la faisait imaginer... Si on peut le dire "sourd", c'est dans la mesure où ce cinéma nous coupait des bruits réels de l'action, où il n'avait pas d'oreille pour le *hic* et le *nunc* de l'action » (Chion, 1993 : 21).

¹¹ Expériences qui nous ont légué un large éventail d'appareils, ou du moins de noms : électrotaquiscope, stroboscope, photozootrope, bioscope, zooscope, praxinoscope, phénakistiscope, fusil photographique, kinétoscope...

¹² Le succès de ce film relève d'ailleurs beaucoup plus du hasard et des conditionnements économiques que du degré de perfectionnement technique.

¹³ «[...] veo a la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional [...], que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como lenguaje del cine» (Burch, 1995 : 17).

bonimenteur-conférencier hérité de la lanterne magique et (2) le synchronisme simulant la fusion de geste et parole.

La parole incarnée

À partir de 1902 environ, les films commencent à développer des formes narratives d'une longueur et d'une complexité croissantes, ce qui entraîne en même temps une multiplication des plans. La notion de montage n'existant pas encore, ces différents plans risquent d'être perçus comme autant de tableaux indépendants. Pour pallier ce manque de continuité, deux solutions sont possibles : (1) les intertitres intercalés, qui présentent les personnages, les caractérisent du point de vue social ou moral, rendent résumé le contenu des dialogues et fournissent des repères spatio-temporels assurant la transition entre les images ; et (2) le recours à la narration d'un bonimenteur-conférencier, servant « à la fois à mettre de l'ordre dans le "chaos" de l'image primitive et à imprimer au mouvement narratif un supplément de nécessité directionnelle, de succession concaténaire » (Burch, 1983 : 38).

Comme le premier public du cinéma est majoritairement analphabète, les deux procédés seront souvent employés ensemble, le bonimenteur se chargeant de lire —et éventuellement de traduire— le contenu des intertitres.

Le bonimenteur-conférencier, investi des pouvoirs du « connaisseur », est ainsi tenu d'instaurer la succession temporelle et la causalité narrative au

sein d'une narration visuelle encore trop lacunaire et elliptique. Dans ce but, il peut agrémenter son récit au gré de son inspiration et de ses capacités, voire assumer des fonctions plus complexes : expliquer le contenu des dialogues, jouer ces dialogues, identifier les personnages en les caractérisant socialement et psychologiquement, expliciter les désirs, les pensées, les sentiments des personnages... (Gaudreault et Jost, 1995 : 73-75) ; en somme, toutes les fonctions dévolues plus tard au dialogue.

Cette présence d'une voix narrative découle également, au dire de Gaudreault (1988 : 165), du statut ambigu du muet, placé entre le spectacle de lanterne magique et le théâtre :

au-delà du spectacle de lanterne magique (les personnages du cinéma, plus « réels », y sont « agissants », comme ceux du théâtre) et en deçà du spectacle théâtral (les personnages du cinéma, moins « réels », n'y sont pas « parlants », comme ceux de la lanterne magique).

Contrairement aux intertitres, qui ne disparaîtront qu'à l'arrivée du parlant, le recours au bonimenteur est inégal et intermittent. Il se produit notamment à deux moments concrets : entre 1902 et 1904, d'abord, le besoin de ce narrateur se fait sentir pour suppléer au montage inexistant — les premières formes de montage ne se développant en effet qu'à partir de 1904, avec la course-poursuite— ; en 1908, il sera rappelé dans les salles pour satisfaire surtout aux demandes d'une petite bourgeoisie, nouvelle venue au cinéma, un public « vierge », au dire de Burch (1983 : 38), « qui dans ses premières années avait [...] le plus grand mal à déchiffrer ces images "confuses" ».

Parallèlement à cette figure du bonimenteur-conférencier, une autre modalité de « parole incarnée » fera un temps les délices des spectateurs de cette première décennie du siècle : la voix des acteurs cachés derrière l'écran

improvisant en synchronie les dialogues des personnages. D'après Lack, l'emploi le plus sophistiqué de cette technique se situe au Japon, entre 1900-1920, où les *benshi* (orateurs) et les *katsuben* (conteurs de films) rivalisent dans l'exécution de doublages improvisés. La performance de ces *katsuben* dépasse largement le degré d'improvisation dont souffraient déjà les commentaires des bonimenteurs :

los *katsuben* más conocidos podían interpretar las películas como les viniera en gana. Un mal melodrama se convertía en una comedia de situación en manos de un comentarista astuto, que literalmente doblaba la película en vivo mientras era proyectada (Lack, 1997 : 37).

Aux États-Unis, où plusieurs compagnies d'acteurs sont créées, le cas le plus célèbre reste celui de Lyman H. Howe, qui, avec son collaborateur LeRoy Carleton et sa troupe d'acteurs, se spécialise dans la projection de films accompagnés d'effets sonores et de voix synchronisées.

Mais cette pratique, malgré son acceptation, disparaîtra d'elle-même à la fin des années 1910 : d'une part, étant donné que la qualité de l'exécution dépend des répétitions, le programme offert demeure toujours assez limité ; d'autre part, le recours à une troupe itinérante d'acteurs fait monter les prix et rend le procédé peu rentable :

Howe's sound effect approach produced a desirable real effect, but only at the expense of variety, since the artistry of a Carleton was clearly dependent on repeated performances of the same material in different towns. [...] While the use of dialogue helped to identify cinema with the socially more acceptable legitimate stage, the need for large troupes, repeated rehearsals, and a road-show approach provided little incentive for producers (Altman, 1996 : 706).

Enfin, le développement définitif du montage à partir de 1908, avec les travaux de Griffith ou de Porter aux États-Unis, ainsi que l'acquisition par le public d'une compétence de lecture des récits cinématographiques sonneront

le glas des voix narratives, ancêtres des narrateurs acousmatiques¹⁴ du film parlant.

La voix humaine serait ainsi évacuée des salles obscures pour presque vingt ans et on ne lui laisserait une place, dans la bande image, que sous une forme scripturale, sous la forme de ces cartons disposés à accueillir, ici, la voix des acteurs, là celle du méganarrateur. Et ce ne serait, finalement, que lorsque les cartons tomberaient en désuétude grâce à l'apparition de la bande sonore enregistrée et synchronisée, lors de la « révolution du parlant », que l'on en viendrait à ré-installer, mais couchée cette fois sur une piste parallèle à la bande-image, la voix d'un commentateur en voix off (ou plutôt en *voice over*), véritable résurgence du bonimenteur (Gaudreault, 1988 : 171).

Le simulacre

En 1877, Edison fait breveter le phonographe, alors qu'en France Charles Cros conçoit, à partir de principes similaires, un dispositif d'enregistrement et de reproduction des sons. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que les recherches s'orientent, après la mise au point de l'enregistrement des images, vers la fusion de ces deux techniques. Ainsi, par exemple, Edison s'adonnera à partir de 1895 au perfectionnement de son *kinétophone*, association de kinétoscope et de phonographe. Vers la même époque, après des travaux sur la chronophotographie, Georges Demeny fait des recherches sur son *chronophotophone*, et s'essaie à synchroniser son et image dans ses portraits parlants qui le montrent en plan rapproché articulant les phrases « Je vous aime » et « Vive la France ». Ceci constitue pour Burch (1995 : 44) la première tentative d'inscription du geste de la parole dans le film,

¹⁴ Pour la notion d'acousmètre, cf. ci-après, p. 32.

préfiguration des divers essais de synchronisation qui verront le jour dans les années suivantes : « Esta primera inscripción del *gesto de la palabra* en las imágenes está lastrada por un porvenir doble. Por una parte, anuncia todo un arte de la *palabra mimada* [...]. Pero, por otra, conduce directamente al primer cine hablado, el de antes de 1910 ».

Le tournant du siècle voit se multiplier les brevets d'appareils visant à synchroniser des disques phonographiques avec le déroulement des images¹⁵. Ce procédé sera très employé en France, où le réalisateur de la Maison Gaumont, Alice Guy, tournera plus de cent « phonoscènes ». C'est ainsi que, du moins à Paris, « entre 1904 y 1912, más o menos, el cine “cantado y hablado” le resultaba tan familiar al espectador como la película en colores en Estados Unidos en los años 40 » (Burch, 1995 : 236-237).

Or les résultats de cette technique de synchronisation ne sont pas toujours satisfaisants. La fragilité des disques rend le procédé assez cher, le besoin de les remplacer plusieurs fois pour un seul film compromet la qualité du synchronisme, sans parler des limitations et de la faible qualité de ce son « nasillard », comme en témoigne l'article de Robert Florey paru dans *Cinémagazine* le 15 juillet 1921 et prophétiquement intitulé « De l'inutilité du cinéma parlant » :

Le Cinéma Parlant est, depuis quelque temps, à l'ordre du jour [...]. Il est temps de s'occuper de cette invention qui n'est, du reste, pas nouvelle, mais que nous considérons comme franchement inutile. [...] Il lui sera [...] impossible de représenter autre chose que des personnages, car le nasillard phono ne pourra pas reproduire le bruit du train qui passe, la bataille à coups de revolver, la mer furieuse frappant les rochers, une voiture qui s'arrête, un accident et tous les bruits, enfin, qui ne sont pas dus

¹⁵ Sans prétendre à l'exhaustivité, nous pouvons toutefois citer, à titre d'illustration, le *Phonorama* de Berthon, Drussart et Jaubert, le *Graphonocone*, le *Cinématorama* et le *Cinérama Parlant* de Baron, le *Ciné-Gramo-Théâtre* de July et Mendel, le *Phono-Ciné-Théâtre*, le *Chronophone* et le *Chronomégaphone* de Gaumont, le *Photographophone* de Ruhmer, le *Biophone* de Messter et le *Cinéphone* de Warwick, brevetés et/ou exploités commercialement entre 1900 et 1912 environ.

exclusivement à la voix humaine [...]. Il ne pourra passer dans aucun autre pays [...]. Ces obstacles sont insurmontables [...]. Toujours est-il que le public préférera payer 10 francs un fauteuil au théâtre que de donner 5 francs pour entendre le nasillement d'un phono [...]. Pour toutes ces raisons, le cinéma parlant n'a pas de raison d'être. [...] Les jeux de physionomie et la puissance d'expression d'un artiste valent cent mille fois mieux que la caricature de la parole que peut nous offrir un phono, si bon soit-il¹⁶.

Cependant, c'est paradoxalement ce même procédé, baptisé aux États-Unis sous le nom de *Vitaphone*, qui sera employé pour lancer le *Chanteur de Jazz* —et par là même la « révolution du parlant »—, à un moment où les recherches ont déjà abandonné les disques synchronisés pour se tourner vers l'enregistrement du son sur la pellicule. Cette deuxième technique connaît également nombre de brevets dans les divers pays, parmi lesquels celui d'Henri Joly (1905), celui d'Eugène-Augustin Lauste (1906-1908), le procédé Gaumont-Poulsen-Petersen (1923-1924), le *Phonofilm* de Lee de Forest, et surtout le *Triergon*, breveté en Allemagne en 1919 par Hans Vogt, Joe Engl et Joseph Massolle. Ce dernier sera à la base des futurs procédés commercialisés aux États-Unis (le *Photophone* de R.K.O. et le *Movietone* de la Fox) et en Allemagne (Tobis-Klangfilm), qui remplaceront définitivement la synchronisation sur disques avant la fin de l'année 1930. Dans ce climat d'effervescence technique, notre fameux *Chanteur* n'avait qu'à prendre le micro.

¹⁶ Reproduit dans les *Cahiers de la Cinémathèque*, 13-14-15 : 3.

«You ain't heard nothing yet! »

Le triomphe du *Chanteur de jazz* est immédiat, ravageur. [...] La première phrase parlée qu'on y entend : « You ain't heard nothing yet! » (Vous n'avez encore rien entendu), est en fait un cri historique : le cinéma désormais parlera et chantera (Billard, 1995 : 23).

Il est certain que, considérée rétrospectivement, cette phrase prend des allures prophétiques, mais, replacée dans son contexte immédiat et en ce qui concerne strictement la parole, elle s'avère plutôt une promesse non accomplie : en effet, les spectateurs de ce premier film « parlant » officiel, présenté aux États-Unis le 6 octobre 1927, n'allaient entendre qu'une minute vingt secondes de paroles synchronisées, et ce dans une scène « non prévue initialement et quasiment improvisée au tournage » (Chion, 1993 : 142). Le reste du film suit pour l'essentiel l'esthétique des films muets synchronisés de la première décennie avec des intertitres et des chansons synchronisées. Ce n'est pas là le moindre paradoxe de cette « révolution du parlant », déclenchée par un film hybride produit avec la technique la moins efficace.

L'explication de ce phénomène ne tient pas seulement à l'engouement du public, somme toute passager, mais surtout à la nature commerciale de ce produit de consommation qu'est devenu le film, soumis aux lois du marché et de la concurrence. En effet, même si divers procédés de synchronisation ont été mis au point bien avant 1927, comme nous l'avons déjà vu, ils restent sans lendemain, réduits au statut de curiosités. Il faudra qu'une crise économique menace la Warner Brothers pour que celle-ci s'engage dans la voie de la sonorisation. Le succès auprès du public obligera studios et exploitants à s'équiper en sonore pour ne pas rester en marge.

Le mouvement, s'il n'est pas linéaire, n'en est pas moins irréversible : *business is business*. Une fois lancés dans cette course, les producteurs et les exploitants ne pourront faire marche arrière. Le cinéma parlant sera imposé par la force du marché, et plus concrètement, du marché américain :

des sommes énormes ont déjà été investies pour équiper les studios ; il faut que ces dépenses soient rentables. Une seule solution : imposer coûte que coûte le parlant, en supprimant toute production muette [...]. 1930 est l'année pivot, celle qui décida du sort du cinéma. L'Europe, bon gré mal gré, est obligée de suivre car elle ne peut se passer du film américain, sa production étant depuis longtemps insuffisante [...]. Dès lors, les augures financiers en ayant décidé, 1931 marqua la défaite de ceux qui refusaient encore de voir que le muet se mourait, que le muet était mort (Icart, 1974 : 27).

Ainsi, entre 1927 et 1931, la bataille du parlant est gagnée. Pour tout le monde? Certainement pas. Le même public qui a salué avec enthousiasme le *Chanteur de Jazz*, le *Fou chantant (The Singing Fool)* ou *Broadway Melody* commence bientôt à se lasser et à demander un retour à ce « bon vieux muet » auquel il est habitué. Cette désaffection du public naît comme conséquence de la médiocrité des programmes qui lui sont offerts : prise entre les difficultés posées par une technique qui n'a pas encore fait ses preuves et le besoin de fournir au plus vite des films aux salles récemment équipées, la production des premières années du parlant se contentera d'exploiter les recettes éprouvées du musical, avant que la vogue du « 100% parlant » ne fasse basculer le cinéma du côté du théâtre filmé. Comme le fait remarquer Icart (1974 : 114) :

À ses débuts, le film parlant devint [...] un moyen mécanique d'enregistrer et de représenter sketches de chansonniers, airs d'opéra, pièces de théâtre et revues de music hall. À vrai dire, les premiers films qui furent offerts à la curiosité du public différaient profondément par leur conception, mais sans s'embarrasser, distributeurs et exploitants les présentaient tous sous la même étiquette alléchante : « film sonore, parlant et chantant ».

Sous cette étiquette confuse sont groupés les *part-talkies* —films mi-parlants mi-muets, comme le *Chanteur de Jazz*, entrecoupés d'intertitres—, les films seulement sonores et les vrais *talkies*, le « 100% parlant ». Ce bric-à-brac hâtivement fabriqué —le temps nécessaire pour tourner un vrai parlant est trop long pour répondre à la demande des salles— ne manquera pas de déconcerter, voire de rebuter le spectateur :

le spectateur qui va voir un film « parlant » peut tomber sur un film parlant vraiment français, un film parlant anglais sans sous-titres, un film seulement sonore et musical, avec des titres écrits pour les dialogues, un film muet inédit sur lequel on a plaqué quelques bruits et plages musicales, un film muet ancien auquel on a rajouté de la musique : il n'y comprend plus rien et n'accepte pas ce traitement (Billard, 1995 : 30).

Le mouvement de retraite amorcé par le public au début des années 1930 aigüise les craintes des exploitants et ralentit en même temps le rythme d'équipement des salles. La situation est particulièrement sensible pour les petites et moyennes exploitations qui n'osent point risquer les fortes sommes requises pour l'équipement de leurs salles, d'autant moins que l'avenir du parlant n'est guère assuré. Par ailleurs, le seul procédé de sonorisation qu'elles auraient pu entreprendre sans trop hasarder —celui des disques synchronisés— tombe en désuétude fin 1930, tandis que les grandes compagnies détentrices des brevets d'enregistrement du son sur pellicule se lancent dans une guerre des brevets à l'issue incertaine. Ainsi, en 1930, seules 8500 salles sur quelque 20 000 sont équipées aux États-Unis, le reste des salles continuant à exploiter la production muette.

En ce qui concerne les artistes, il est évident que l'arrivée du parlant n'a pu être vécue que comme une tragédie pour la plupart d'entre eux : les musiciens spécialisés dans l'accompagnement musical des films sont congédiés en masse, alors que maint acteur éprouve l'angoisse de ne pas avoir une voix *phonogénique*.

D'un seul coup, des dizaines de comédiens, affligés d'un accent trop marqué, ou bien à la voix mal formée, mal placée, trop faible ou rocailleuse, ou bien souffrant d'un défaut de prononciation, ou tout simplement incapables de jouer avec leur voix sont exclus du métier (Billard, 1995 : 27).

Pour ces comédiens, le parlant est venu imposer la tyrannie du texte à apprendre et détruire leur art, basé sur une expressivité gestuelle désormais perçue comme exagérée, déplacée et redondante. Ils avaient sans doute de quoi se plaindre.

Or les témoignages que les histoires du cinéma ont surtout retenus sont ceux des réalisateurs, dont la plupart, surtout en Europe, se montrent d'emblée manifestement hostiles envers la parole synchronisée. Les cas les plus célèbres restent ceux de Chaplin et des grands maîtres de l'école soviétique. Dès 1928, dans un article publié dans le *Motion Picture Herald Magazine* de New York, Charles Chaplin lance son cri de guerre : « Les "talkies"? Vous pouvez dire que je les déteste!... Ils viennent gâcher l'art le plus ancien du monde, l'art de la pantomime. Ils anéantissent la grande beauté du silence¹⁷ ». La même année voit paraître dans le numéro 32 de la revue *Zhizn Iskusstva* le « Manifeste du contrepoint orchestral » (« *Zaiavka* »), signé par Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov, qui préconise l'emploi asynchrone du son comme seul moyen de préserver les acquis du muet, dont le plus important reste le montage.

Au-delà de leurs différences, tous ces réalisateurs s'identifient dans leur rejet de la parole synchronisée, tout en acceptant par contre l'emploi du sonore, alors que, comme le note Icart (1974 : 128), ce sonore n'était en fait qu'une formule de transition, une espèce de parlant incomplet :

les bruits, cris, rumeurs sans la parole, renforcent moins le réalisme d'une scène qu'elles ne soulignent son côté artificiel, incomplet puisque un

¹⁷ Cité dans Ramozzi-Doreau, 2000 : 255.

élément majeur, la voix en est banni : le film sonore appelait avidement le parlant dont il n'était qu'une réplique atrophiée.

C'était donc bien la parole qui venait déranger l'existence paisible du muet, qui se trouvait ainsi rejetée et comme frappée d'interdiction, mais la parole proférée et synchronisée, ou la *voix* pour reprendre les termes de Chion¹⁸, puisque la parole écrite des intertitres était bel et bien respectée — sauf dans des cas extrêmes comme *Le Dernier des hommes* de F. W. Murnau. Trois arguments essentiels lui sont opposés, révélateurs des grands défis que le parlant aura à relever : (a) le parlant réduira le film à la catégorie de théâtre filmé, (b) le parlant détruira le montage et les acquis esthétiques du muet, et (c) le parlant, incapable de surmonter les barrières linguistiques, anéantira l'universalité du cinéma.

¹⁸ « Dans l'avènement du cinéma à la parole, ce n'était pas le texte qui faisait problème (le muet l'avait déjà intégré, par le procédé incroyablement bâtard, si l'on y songe, des intertitres), c'était bien la voix, en tant que présence, profération ou mutisme ; la voix en tant qu'être, double, ombre de l'image ; en tant que pouvoir, la voix en tant que menace de perte pour le cinéma » (Chion, 1993 : 24-25).

1.2. Aux grands maux les grands remèdes

La tentation littéraire

Parallèlement à la vogue du film sonore et chantant, le parlant s'engage sur la voie de ce que les publicités de l'époque vantent comme le « cent pour cent parlant » qui, au dire de certains critiques, serait l'exacerbation du bavardage. En effet, vu que le cinéma peut désormais parler, les producteurs semblent avoir eu l'idée de le faire parler le plus longtemps possible, comme si le muet, craignant peut-être de n'avoir encore à se taire, était d'un coup devenu logorrhéique :

le cinéma parlant des premières années (en laissant de côté les films de transition partiellement parlants et les films sonores) supportait mal le manque, le silence, alors que par son principe même, il l'autorisait plus facilement que le cinéma muet (Chion, 1993 : 23).

Or encore faut-il que ce nouveau parlant retrouve un ton, un style de parole à la hauteur de sa dignité artistique. Les réalisateurs se tournent vers les grands auteurs de la scène, véritables « fournisseurs » de dialogues de

qualité. Le parlant retombe ainsi dans l'écueil redoutable du théâtre filmé, avatar moderne du *Film d'Art*¹⁹. Les attaques contre ce pauvre succédané du spectacle théâtral ne se font pas attendre, non seulement du côté des cinéastes —notamment des tenants de ce que l'on connaît comme « cinéma pur », ou « art des images »—, mais aussi de celui des hommes de théâtre. Et tout un chacun de revendiquer la spécificité de son art.

Pour bien saisir les raisons du refus que suscite en France le théâtre filmé nous devons tenir compte des conditions entourant sa production. Dans un contexte de crise économique, désireux de se démarquer de l'emprise américaine, les producteurs français s'empressent d'enregistrer « avec le minimum de retouches, dans des décors de carton-pâte et avec des acteurs affligés d'une emphase déclamatoire toute théâtrale, les grandes pièces du répertoire » (Icart, 1974 : 130). C'est ignorer tout le travail du cinéma depuis les années 1904. La qualité des films pâtit de ce manque de moyens, alors que la puissante machine hollywoodienne, qui, elle aussi, adapte des pièces de théâtre, met à profit toutes ses ressources :

Hollywood acheta systématiquement les droits de reproduction de toutes les pièces à succès du théâtre américain pour en tirer des versions anglaises et étrangères. Or ces pièces originales, souvent peu connues en Europe, conçues dans un esprit plus dynamique, reçurent une adaptation souvent adroite qui ne les différençait guère des films tirés de scénarios originaux ou romanesques, par ailleurs tout aussi bavards (Icart, 1974 : 130).

D'autre part, Leenhardt constate, dans un article publié en 1944 dans *Les lettres françaises* et repris dans son recueil de 1986, une autre

¹⁹ Dans le but d'attirer une bourgeoisie et une classe intellectuelle qui rejettent encore le cinéma, considéré un spectacle de divertissement populaire ou une attraction foraine, et pour faire face en même temps à un épuisement des thèmes qui commence à se faire sentir, les frères Laffite créent en 1908 la Société *Film d'Art*. Elle serait chargée de donner au cinéma ses lettres de noblesse en faisant passer à l'écran des pièces du théâtre classique jouées par des comédiens de la *Comédie Française*, ou des scénarios rédigés par des auteurs de la taille d'Anatole France, Victorien Sardou, Edmond Rostand, Jules Lemaître...

caractéristique différentielle concernant les rapports respectifs du cinéma français et américain à la littérature. En France cette collaboration est toujours demandée aux hommes de théâtre (Giraudoux, Cocteau, Anouilh), dont le pouvoir sur le public « est surtout celui du dialoguiste. Leur apport n'est souvent qu'un brio verbal, une poésie des mots [...] qui ne touchent pas au centre du film ». Aux États-Unis, en revanche, les relations entre écrivains et cinéma semblent, à cette époque, plus fécondes. Loin de se limiter aux dramaturges, les producteurs n'hésitent pas à engager les romanciers les plus célèbres du moment : Scott Fitzgerald, William Faulkner ou John Steinbeck, entre autres, qui apportent au cinéma une vision différente, un style nouveau.

Le romancier, lui, apporte à l'écran un univers total [...]. Les romans de l'école moderne américaine peuvent paraître au grand public français, avec leur monologue intérieur et leur construction syncopée, des œuvres difficiles, voire d'avant-garde. Le jargon idéologique [...] a baptisé cette littérature existentielle : plus simplement, elle est directe et vivante. [...] Avouons qu'en France, où le roman dit classique se perd entre l'analyse psychologique et la thèse morale, l'apport de la littérature à l'écran s'est borné à la collaboration, toujours dangereuse, du théâtre, ou toujours équivoque de la poésie (Leenhardt, 1986 : 91-92).

Cependant, un peu plus loin, le même auteur reconnaît que de nouvelles liaisons sont en train de se nouer²⁰. Le temps est venu de voir les romanciers français passer à l'écran ; quelques années encore et ce sera le tour d'un Robbe-Grillet ou d'une Duras. Le cinéma français n'aura plus à avoir honte de ses « tentations littéraires » :

²⁰ « Il y a pourtant de l'espoir. *L'Espoir* c'est précisément le titre de l'admirable roman de Malraux dont son auteur a fait le point de départ d'un film. [...] Or, l'auteur de "La Condition Humaine", introducteur en France de Faulkner, est notre plus grand représentant en France de cette littérature de la réalité si proche du cinéma. Et il me suffira d'ajouter que J-P. Sartre vient de passer lui aussi au cinéma en écrivant des scénarii pour définir un cinéma français "littéraire", sans que ce qualificatif puisse nous inquiéter » (Leenhardt, 1986 : 92).

[Le rapport de ces cinéastes] au monde des lettres n'est donc plus honteux ou condescendant. Au contraire, ils l'affichent comme une conquête, et le cinéma est pour eux, parfois, une façon de dire leurs admirations littéraires. [...] Ainsi s'affirme, dans l'utilisation de la citation littéraire par le cinéma, une dialectique de l'individuel et du collectif, où les mots, servant la communication intersubjective, viennent s'intégrer au médium iconique, seul apte à le faire partager au plus grand nombre. [...] Par ailleurs, il est remarquable que les recours nombreux et explicites faits à la culture littéraire entraînent une redécouverte du pouvoir propre à la parole, jusqu'alors sacrifiée à la « spécificité » iconique (Clerc, 1993 : 61-62).

Au-delà d'un certain goût pour la littérature que Chion considère même un trait spécifique du cinéma français²¹, un autre facteur que nous avons à peine mentionné en parlant du manque de moyens techniques exerce une influence directe sur la théâtralité qui semble se dégager de ces premiers parlants : les problèmes posés par les nouvelles conditions du tournage. À l'époque du muet, la caméra restant sourde, plusieurs troupes d'acteurs, éventuellement accompagnées de musique, pouvaient tourner simultanément sur des plateaux assez proches, pendant que les ouvriers plantaient, à coups de marteau, le décor d'un autre film. Le parlant, par contre, amène la hantise du bruit. Marcel L'Herbier évoque ainsi la situation qui a présidé au tournage de son premier parlant, *L'enfant de l'amour* (1929) :

Je ne disposais que de caméras bruyantes de feu le muet. Il fallait donc les calfeutrer pour que les micros ne l'entendent pas [...] en construisant des sortes de cabines en bois. [...] Les machinistes doivent habituellement faire avancer cette cabine à la poursuite des vedettes pour qu'on les enregistre en plus gros plan, ou en travelling. Et... alors tout fait du bruit : les roues mal huilées de cet équipage de fortune, les charbons des sunlights qui grésillent sans prévenir, les fils des lourds micros qui se rompent en plein tournage et les font chuter devant le nez ou parfois sur le crâne des acteurs... Sans compter aussi les ombres que les micros s'empressent de projeter sur les murs²².

²¹ « Aucun autre cinéma ne comporte un si grand nombre d'artistes du verbe —écrivains, auteurs dramatiques— passés à la réalisation, de Pagnol et Guitry à Duras et Robbe-Grillet, en passant par Giono et bien sûr Cocteau » (Chion, 1988 : 71).

²² Cité dans Billard, 1995 : 26-27.

La chasse aux bruits devient la grande obsession. La caméra, isolée dans une cabine, ne connaît plus la liberté de mouvements qui avait été la sienne peu avant. Hantée par le bruit, elle préfère éviter les déplacements, ce qui empêche en même temps les acteurs de bouger. Ces derniers doivent en outre se placer à proximité des micros, trop peu sensibles pour capter des sons lointains avec netteté, et cependant assez réceptifs pour toute vibration parasite. Les extérieurs, qui avaient fait le succès des « vues » du muet, se révèlent trop bruyants pour pouvoir les maîtriser et la caméra se réfugie dans le silence rassurant du studio. Ces contraintes accentuent sans doute le caractère figé de ces films. Or des solutions seront bientôt proposées qui permettront aux cinéastes de récupérer les acquis du muet. Plusieurs caméras enregistrent simultanément la même scène prise d'angles différents, ces divers plans pouvant être ensuite montés pour reprendre l'impression de mouvement. Par la suite, les blindages des caméras seront allégés et la caméra pourra suivre les acteurs. Les techniques de post-synchronisation et de mixage, enfin, permettront d'améliorer la qualité du son enregistré en direct et d'y ajouter des effets sonores et de la musique.

Montage et continuité : la continuité du montage.

Pour les maîtres de l'école soviétique des années 1920, le rapprochement de cinéma et théâtre, vers lequel était censé tendre inéluctablement le parlant, allait avoir par ailleurs une conséquence fatale pour ce qu'ils considéraient l'essence de l'art cinématographique : le

montage. Cette crainte est exprimée dès 1928, dans le *Manifeste des Trois* (Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov) :

En los primeros tiempos asistiremos a la explotación comercial de la mercancía más fácil de fabricar y de vender : el film *hablado*, en el cual la grabación de la palabra coincidirá de la manera más exacta y realista con el movimiento de los labios en la pantalla [...]. Este primer período sensacional no perjudicará al desarrollo del nuevo arte, pero llegará un segundo período que resultará terrible. Aparecerá con la decadencia de la primera realización de las posibilidades prácticas, en el momento en que se intente sustituirlas con dramas de « gran literatura » y otros intentos de invasión del teatro en la pantalla. Utilizado de esta manera, el sonido destruirá el arte del montaje²³.

Pour comprendre la portée de cette affirmation, il convient sans doute de s'attarder sur la notion théorique du montage telle que l'ont élaborée les Soviétiques et qui est assez éloignée de celle, développée sous le sceau hollywoodien, qui s'imposera à partir des années 1930 comme style international.

Comme le fait remarquer Benet (1999 : 89), le modèle de montage construit dans l'ancienne URSS est le seul à avoir fait l'objet d'une théorisation consciente :

a diferencia de los modelos narrativo/transparente o expresionista, el constructivo es el único que surgió de una reflexión teórica entre los cineastas en el que se enfrentaban los planteamientos ideológicos revolucionarios con las ideas estéticas [...] Para Eisenstein, el montaje era el agente constructor de cada representación artística, de modo que en la composición de sus propios filmes todos los elementos estaban sometidos a su teorización del montaje.

Contrairement au modèle américain, qui s'impose dans et par la pratique —notamment à partir des travaux de Griffith—, les réflexions de l'école soviétique s'inscrivent dans un courant de recherche. Ces théoriciens

²³ Cité dans Romaguera et Alsina, 1993 : 477.

analysent les méthodes de composition de l'image visant à susciter chez le spectateur une réflexion intellectuelle qui lui permette de saisir des relations conceptuelles entre les images. Ces recherches prennent leur source dans un premier moment dans les travaux menés par Lee V. Koulechov dans son Laboratoire expérimental. Ces expérimentations mettent en évidence que la combinaison particulière de certains plans crée des sens différents. Ainsi, par exemple, le montage du même plan du visage de l'acteur Ivan Mosjoukine, alternant respectivement avec un bol de soupe, une femme dans un cercueil et une petite fille, aurait été chaque fois différemment interprété, d'après le témoignage de Poudovkine :

Cuando hemos proyectado las tres combinaciones ante un público no avisado, el resultado ha sido extraordinario. Los espectadores se maravillaron por el arte del actor. Hablaban de su expresión de apetito cuando miraba la sopa, de la profunda pena que sentía cuando miraba a la mujer muerta, de la incipiente sonrisa que expresaban sus labios cuando miraba a la niña. A pesar de todo, sabíamos que en todos los casos el rostro era el mismo²⁴.

Cette capacité de l'image à évoquer un sens différent selon les éléments qui lui sont associés l'apparente à la puissance du mot, ambigu hors contexte, et chargé de tout son sens dans un énoncé. Le travail du montage est comparable à la composition littéraire : de même que le texte littéraire ne saurait relever du pur et simple assemblage des mots, qui en sont pourtant la matière première, le montage ne peut point se limiter à un collage chronologique d'images successives, d'autant plus que le cinéma n'est pas un simple décalque de la réalité. Dans sa Préface à *Film-Regie und Film-Manuskript* (1928) Poudovkine signale :

Para el poeta y para el escritor, las palabras individuales constituyen la materia prima ; ellas pueden tener los más diversos significados que se precisan sólo en la frase. Pero si el significado de la palabra depende de la

²⁴ Cité dans Fernández et Martínez, 1999 : 174.

composición, también su eficacia y su valor son mutables, hasta que ella no forme parte de la forma artística terminada. Análogamente, para el director cinematográfico cada escena acabada representa lo que para el poeta la palabra. Con una serie de intentos y de pruebas y con la consciente composición artística él crea las « frases del montaje », de las cuales, paso a paso, nacerá la definitiva obra de arte : el film²⁵.

Telle est en effet la conception que les Soviétiques se font du montage : une manipulation²⁶ du sens des images qui ne consiste point à faire avancer l'action à travers le montage de scènes parallèles —comme le montage alterné de Griffith—, ou à assurer la continuité narrative de fragments consécutifs, mais à instaurer un conflit, une tension. Ce conflit naît de la juxtaposition ou du chevauchement d'images distinctes qui donnent naissance à une signification nouvelle, capable d'exprimer métaphoriquement les concepts les plus élaborés, tout comme les idéogrammes japonais, dont la combinaison produit un sens nouveau (œil + eau = pleurer), et dont la découverte aurait inspiré à Eisenstein ses recherches dans le domaine du montage²⁷.

Dans ce sens, la crainte exprimée par les maîtres soviétiques ne manque pas de fondement, car l'inscription du son ancre les images dans une réalité trop concrète et continue. Le parlant est sans doute venu détruire le montage tel que pouvait le concevoir Eisenstein, tout en renforçant en revanche le montage de style hollywoodien, entièrement voué au maintien de la continuité, du *raccord*, qui consiste

en la adecuación y continuidad de todos los elementos formales y compositivos en el paso de un plano A a un plano B, de modo que la transición (el corte casi siempre) no resulte perceptible. El concepto de *raccord* supone que las imágenes en sucesión dependen unas de otras, son

²⁵ Cité dans Romaguera et Alsina, 1993 : 367-368.

²⁶ Manipulation qui, par ailleurs, n'est pas étrangère à une certaine instrumentalisation du cinéma, mis au service de l'idéologie de la révolution bolchevique de 1917.

²⁷ Andrew (1993 : 76-82) signale comme influences sur la pensée eisenstenienne non seulement celle des idéogrammes, mais aussi celle de la poésie *haiku* et du théâtre *kabuki*.

transitivas y se asocian de manera tan poderosa que pierden su carácter fragmentario y son percibidas por el espectador como una unidad (Benet, 1999 : 227).

Le mérite de ce modèle de montage est d'être tout à fait invisible. Il n'est point question de heurter le spectateur, mais de le faire par contre subtilement entrer dans le jeu, d'éviter que nul élément ne puisse le distraire de la fiction narrative qui se tisse devant ses yeux. Lorsqu'il se fait remarquer, c'est que le montage est manqué, ou alors qu'il obéit à des options esthétiques particulières.

Dans le cinéma muet, les transitions entre des scènes différentes étaient toujours trop marquées, parce qu'entreprises par des procédés hétérogènes, extérieurs à l'image : intertitres explicatifs, fondu enchaîné — disparition progressive d'une image pendant que la suivante apparaissait en surimpression—, fondu au noir —fermeture/ouverture de l'image sur un fond noir ou blanc—, rideaux, iris... Tous ces procédés, nécessaires pour établir une certaine ponctuation de l'action et pour la rendre en même temps compréhensible, disparaîtront à l'arrivée du parlant :

On pourrait dire à première vue que l'arrivée du parlant a tendu à vider l'image de tous ses éléments non diégétiques (visions mentales, surimpressions symboliques, et bien sûr inter-titres), puisque le son était là, nouvelle forme de surimpression pour exprimer moins lourdement une idée, une pensée, une évolution générale de l'action (Chion, 1988 : 91).

La continuité sonore vient non seulement restaurer la succession constamment interrompue par les intertitres, mais aussi cacher l'inévitable discontinuité du découpage et du montage visuel. En effet, le chevauchement sonore enchaînant deux plans différents (en anglais *sound flow*), comme par exemple dans le montage des dialogues en champ-contrechamp —devenu la norme depuis 1930, au dire de Villain (1994 : 104, note 75) —, rend moins

évidente la coupure opérée sur l'image, en même temps qu'il permet de focaliser l'attention sur la réponse et sur la réaction que celle-ci provoque.

Les possibilités offertes par ce chevauchement du son ont été également vite comprises par un Alfred Hitchcock, qui pense, dès son premier film parlant (*Blackmail*) à un emploi du son très éloigné du pur synchronisme, comme en témoignent ces propos tirés d'une interview pour *Ciné-Miroir* (16/6/1929) :

Dans *Blackmail*, voilà un des effets de son sur lequel je compte le plus : une femme a tué un homme, elle garde dans les yeux la vision de la main crispée de cet homme. [...] Tout d'un coup, du bord d'un fossé sort une main crispée. Ce n'est que celle d'un ivrogne couché là dans l'ombre, mais chez la criminelle, l'image de cette main s'est identifiée immédiatement avec celle de la victime. La misérable s'arrête avec un hurlement. Et l'image se dissout [...] pour passer à une autre image, mais le hurlement continue, car nous voyons maintenant une autre femme qui, dans la chambre où a eu lieu le crime, vient de découvrir le cadavre. [...] Voilà comment je comprends l'emploi du son ou de la parole²⁸.

Paradoxalement, ce que Hitchcock expose ici, et qui est devenu un des emplois les plus courants du son, se trouve être ce fameux contrepoint que les Soviétiques réclamaient comme seul emploi possible du son :

Un fait caractéristique est que, lorsque les grands Russes et les théoriciens des années 30 et 40 ont voulu faire rentrer le son nouveau venu dans leur théorie du cinéma, ils ont envisagé spontanément le *montage vertical* du son avec l'image (ce que d'autres appelaient le contrepoint audiovisuel), et non le montage horizontal des sons les uns à la suite des autres. [...] Mais quand un Walter Ruttmann, représentant typique de cette conception dans les années 20 et 30, donne des exemples de ce « contrepoint » auquel il pense, nous découvrons qu'ils sont tous devenus banals.

« Vous entendez une explosion et vous voyez le visage effrayé d'une femme, ou vous voyez un match de boxe et vous entendez la foule qui hurle, ou vous entendez un air sentimental sur un violon, et vous voyez une main qui en caresse une autre, ou vous entendez le mot et vous voyez l'expression de l'interlocuteur » (Chion, 1988 : 144).

²⁸ Reproduit dans Icart, 1974 : 91.

En effet, loin de s'attacher au seul emploi synchronique, le son a bientôt développé une diversité de relations avec l'image et avec sa source supposée : relations temporelles d'antériorité, de simultanéité ou de postériorité qui créent des effets de rupture entre image et son (Bordwell et Thompson, 1995 : 314) ; relations spatiales entre le « vu » et l'« entendu » (Vanoye, 1989 : 58-60), qui donnent une existence de fait à ce hors-champ, parfois suggéré par la direction d'un regard, et désormais doté d'une dimension audible qui contribue à structurer un « espace imaginaire qui englobe, déborde, prolonge et enrichit » (Fresnais, 1980 : 108) l'espace visible.

Divers types de sons (ou de *voix*) peuvent être distingués, selon qu'ils appartiennent ou non à la diégèse, et selon que leur source se trouve encadrée dans l'image ou située ailleurs. Il y aura ainsi des sons *diégétiques* et *non diégétiques*. Les premiers peuvent ensuite être divisés en sons *in* ou *off*, selon que la source du son est présente ou absente du cadre ; et en sons *intérieurs* ou *extérieurs* selon qu'ils sont perçus par un seul personnage (ses pensées, une hallucination) ou partagés par tous les personnages.

Certains auteurs²⁹ regroupent le son diégétique intérieur et le son non diégétique sous la dénomination commune de son/*voix over* ; d'autres, comme Carmona, préfèrent réserver le terme *voix over* pour le son non-diégétique et en employer un autre différent pour désigner le son diégétique intérieur : *voix out*. Cet auteur ajoute en outre à ce classement la *voix through* pour faire référence à la *voix* d'un personnage présent dans le cadre —donc une *voix* diégétique *in*—, mais dont nous ne voyons pas la bouche (Carmona, 1993 : 108).

²⁹ Ainsi par exemple, Casetti et Di Chio, 1996 : 100 ; Bordwell et Thompson, 1995 : 307-310 ; Benet, 1999 : 245.

Enfin, Chion préfère ramener ces distinctions à deux types de son : le son *visualisé* et le son *acousmatique*, celui dont on ne voit pas la source, que ce soit un son *off* ou *over*. Le son acousmatique donne naissance à un « être d'une espèce particulière, sorte d'ombre parlante et agissante à laquelle nous donnons le nom d'*acousmètre*, c'est-à-dire être acousmatique », qui peut être soit un « *acousmètre intégral*, celui qui n'est pas-encore-vu, mais qui reste susceptible d'apparaître à tout moment dans le champ », soit un acousmètre déjà visualisé, et temporairement disparu (Chion, 1993 : 32).

La Tour de Babel

Art des images, le muet était considéré comme un art universel, un « espéranto visuel » que le parlant venait enfermer dans les limites, trop étroites, des langues nationales. Cette « universalité » du muet concerne, bien entendu, ses possibilités de se faire comprendre, et non point une uniformité de style, car à cet égard, le cinéma des premières années possède sans doute un caractère fortement national :

À ses débuts, le cinéma a été salué comme représentant par excellence un art « international ». [...] Or, l'histoire du cinéma —et singulièrement du cinéma muet— démontre qu'il n'en est rien. Autant que tout autre moyen d'expression, le cinéma a aussitôt produit des œuvres exprimant la psychologie, le tempérament, le génie propre de chaque peuple. [...] La formation à l'écran d'une sorte de style international n'eut lieu qu'après que le cinéma se fût mis à parler. Le triomphe des *talkies* nous donna un genre « Hollywood » fabriqué en série à Paris, à Berlin —voire à Moscou. [...] L'introduction du verbe, loin de renforcer à l'écran les singularités nationales, apporta, par le détour de la suprématie d'Hollywood, cette uniformité de thèmes et de ton que n'avait jamais connue le cinéma muet, voué théoriquement à l'universalisme en raison de sa mutité (Leenhardt, 1986 : 133).

À cette nuance près, il est vrai pourtant que la diffusion du muet à l'étranger ne posait pas de problème majeur. Il suffisait, au besoin, de traduire le contenu des intertitres, les images étant pour leur part censées parler un langage universel. Cette situation est remise en question à l'arrivée du parlant. La curiosité initiale passée, les spectateurs demandent à voir et à entendre les films dans leur langue nationale :

Si les premiers films parlants américains ont déclenché une vive curiosité populaire, ils ont aussi déçu. « En français! En français! » criait-on dans les salles et les quelques apparitions de titres ou sous-titres ne calmaient pas une foule qui ne voulait plus seulement entendre parler, mais entendre parler *français* (Billard, 1995 : 46).

L'industrie cinématographique s'inquiète ; le problème des langues menace de rétrécir les marchés, restreints désormais à la production nationale. La recherche de solutions s'impose. L'une des premières semble être celle du sous-titrage, solution assez commode pour les premiers films, sonores et chantants, qui ne comportent que très peu de dialogues. Cependant, les films deviennent bientôt bavards et les sous-titres ne peuvent plus rendre le contenu de ces dialogues interminables. Par ailleurs, l'accueil du public n'est pas non plus favorable. Dans un article de l'époque, paru dans *Cinémagazine* (29-11-1929)³⁰, Marcel Carné souligne les difficultés posées par la vision du film et la lecture simultanée des cartons : « il est matériellement impossible à un spectateur de suivre à la fois le jeu parlé des acteurs et de lire les sous-titres inscrits dans le bas de l'image ». Que dire alors de cet autre procédé dont fait état Chaves (2000 : 28) ? :

A veces ocurría, como en el caso de la proyección en París de la película *The Jazz Singer* (1927), que en la versión que veía el público sólo se habían traducido los intertítulos de la versión original, y en una pantalla lateral aparecían subtítulos en francés para los escasos momentos de diálogo. [...] No es difícil imaginar la dificultad de ver la película en una pantalla y leer los

³⁰ Repris dans Icart, 1974 : 68.

subtítulos en otra, sin contar con el hecho de que en los años 30 muchas personas no sabían leer.

Si les sous-titres posent des difficultés de lecture, la deuxième solution, celle des *adaptations*, consistant à enlever partiellement ou totalement les fragments dialogués, revient à une cruelle mutilation du film qui provoquera l'indignation du public :

Dans un premier cas, on rognait les dialogues pour n'en laisser subsister que les répliques essentielles traduites par un carton imprimé —survivance du muet— qui remplaçait un instant l'image tandis que l'on entendait les paroles originales. Ou alors, on supprimait entièrement les dialogues, des cartons explicatifs commentant l'action à mesure que le film se déroulait en sonore (bruits et musique). [...] Quant aux films de moindre envergure, où le son jouait un rôle mineur, ils furent simplement projetés en version muette! (Icart, 1974 : 68-69).

Ces solutions de fortune ne parviennent pas sans doute à satisfaire les grandes sociétés productrices américaines, qui voient menacée leur hégémonie. Aussi, est-ce des États-Unis que vient une nouvelle formule : celle des *versions multiples*. Le même film est simultanément tourné en plusieurs langues avec des acteurs différents pour chaque langue. La Paramount, l'une des cinq *Majors*, loue les vieux studios Gaumont de Joinville pour y installer son centre d'opérations européen, dirigé par Robert T. Kane. Cette *Paramount française* produit en un an 150 films en quatorze langues différentes, mais le procédé s'avère trop onéreux —la durée des tournages allonge et le nombre d'acteurs requis se multiplie en fonction des versions— et la qualité s'en ressent. Par ailleurs, le *star system* américain, clef de voûte du système, souffre du remplacement de ses acteurs dans les versions européennes :

los productores de Hollywood no ven amortizadas las sumas enormes que gastan en la publicidad de las estrellas americanas : sus actores continúan siendo desconocidos en el resto de los países, pues, en la versión francesa

el papel de la estrella de Hollywood es interpretado por un actor francés, en la italiana por un actor italiano, etc. (Chaves, 2000 : 30).

Les versions multiples sont progressivement abandonnées en raison de l'apparition du « dubbing », ou technique de postsynchronisation, dont naîtra le doublage. A l'origine de l'idée peuvent se trouver les pratiques de doublage synchronisé par des acteurs cachés derrière l'écran. Avec la mise au point de la postsynchronisation, il n'y a qu'à remplacer le texte original par un texte en langue cible, le problème majeur étant alors celui de la coïncidence avec les mouvements des lèvres de l'acteur. Charles Delacommune essaiera de le résoudre par l'utilisation de la « bande-rythmo » : une bande de papier perforé qui se déroule simultanément au film et indique au doubleur le moment où il doit prononcer chaque syllabe. Une autre solution, que l'on continue parfois à appliquer pour les coproductions, est celle de faire parler l'acteur dans chacune des langues pour que le mouvement de ses lèvres coïncide avec le texte qui est ensuite postsynchronisé.

Retenons toutefois que l'application des techniques de doublage ne se fera pas sans conflit. Elle soulève au premier chef l'Union des Artistes. Le syndicat des acteurs proteste énergiquement contre cette utilisation de la seule voix, plaquée sur l'image d'un acteur étranger, qui menace la dignité du métier. Dès 1930, le Bulletin de l'Union d'Artistes proclame que : « Attendu qu'il y a spoliation de la personnalité de l'acteur. Il est interdit à tout unioniste d'accepter des rôles dont la parole et le geste seraient confiés à des interprètes différents »³¹. Relayé par la presse, le combat se poursuit quelque temps encore, mais le doublage s'est finalement imposé comme solution alternative au sous-titrage et, « en rouvrant largement le marché international, il affirma la victoire du parlant et consolida l'hégémonie américaine » (Icart, 1974 : 75).

³¹ Cité dans Icart, 1974 : 71.

À partir des années 1940, le parlant est déjà devenu la seule forme possible de cinéma. Nul obstacle n'a pu l'arrêter. D'un point de vue « évolutif », nous pourrions penser que le muet n'a été qu'une forme incomplète du parlant, qui attendait que les développements techniques lui permettent enfin de remédier à son infirmité. Mais ce point de vue est démenti par l'existence, à côté d'un muet désireux de parler, d'un autre muet qui, lui, a donné ses chefs d'œuvre en absence de la parole, et auquel la nouvelle venue allait être fatale :

[...] au moins dans les années vingt, il exista deux cinémas sans paroles :
— un cinéma authentiquement *muet* (c'est-à-dire littéralement privé de la parole) auquel, donc, la parole *manquait*, et qui *appelait* l'invention d'une technique de reproduction sonore qui fût fidèle, vérace, adéquate à une reproduction visuelle elle-même supposée très fortement analogue au réel [...];
— un cinéma qui au contraire assumait et rechercha sa spécificité dans le « langage des images » et l'expressivité maximale des moyens visuels ; ce fut le cas, à peu près, sans exception, de toutes les grandes « écoles » des années vingt (Aumont *et al.*, 1983 : 32).

Aussi, l'avènement de la parole au cinéma aura-t-il infligé une blessure mortelle à tout un secteur du cinéma, celui qui faisait de la poésie des images sa matière première : « el logocentrismo de los inicios de los años 30 desorientó y desanimó a toda una generación de creadores excepcionales — especialmente toda la vanguardia francesa, Dulac, Epstein, L'Herbier, Gance [...]—, abocados al silencio o a la trivialidad » (Burch, 1995 : 241).

L'histoire du cinéma, dont les réflexions précédentes ne signalent —et encore trop schématiquement— que quelques jalons, ne permet pas en effet une approche simpliste en termes évolutifs. Il s'agit d'un phénomène complexe dans lequel interviennent des facteurs d'ordre technique et esthétique, mais aussi d'ordre social, idéologique, culturel, et notamment économique. Nous l'avons déjà signalé en passant, le cinéma est bientôt

devenu une industrie, un produit commercial soumis aux lois du marché. L'« évolution » de ses formes est par conséquent étroitement liée aux critères financiers autant qu'aux influences artistiques. C'est ainsi que le parlant, malgré les oppositions qu'il suscite, doit être admis par la force du marché. La pression de la demande fera que l'on cherche au plus vite possible des solutions aux nouveaux problèmes techniques posés. Une dizaine d'années et le parlant, tel un Hercule ayant accompli ses travaux, se sera fait pardonner la mort du muet. Le rejet viscéral qu'il a provoqué au début s'atténue : l'image reprend ses droits et, libérée du joug de l'immobilité, règne en souveraine sur une parole, nécessaire, certes, mais en même temps apparemment accessoire. Le cinéma continuera à être comme avant un art de l'image en mouvement avec, comme subsidiaire, la parole.

Nous ne saurions prétendre ici à trancher le débat opposant image et parole : le sens d'un film naît de la dialectique qu'il instaure entre les éléments sonores et les composantes iconiques, et de ce point de vue leur analyse se doit d'être complémentaire. L'étude de l'image jouit à cet égard d'un avantage certain, alors que celle du son a traditionnellement tendu à expliquer les caractéristiques techniques de la bande-son. Il s'agit moins pour nous de revendiquer la suprématie de l'une ou de l'autre que de faire état de la position secondaire que la parole —ou la bande-son en général, avec ses trois composantes, parole, musique et bruitage—, occupe dans les études cinématographiques. Nous essaierons donc, dans les pages qui suivent, de cerner les caractéristiques et les fonctions de cette parole de fiction, tout en la situant, en même temps, par rapport à ses proches parents, le dialogue romanesque et le dialogue théâtral.

2. Entre mimésis et artefact

2.1. Mimétisme : de la puissance à l'acte

Tout dialogue fictionnel entretient des rapports variables de mimétisme avec la conversation ordinaire, responsables dans une large mesure des processus d'identification du lecteur/spectateur à partir de l'« impression de réalité ». En tant que membre de la « famille » des dialogues de fiction, le dialogue filmique partage certes nombre de caractéristiques avec ses proches parents, le dialogue romanesque et le dialogue théâtral —voilà pourquoi nos réflexions prendront souvent appui sur les études réalisées dans ces deux domaines, d'autant plus que celles concernant spécifiquement le nôtre sont encore rares—, mais il importe aussi de retenir les particularités qui les distinguent. Nous citerons en guise d'illustration des exemples tirés du roman de Rohmer, *La maison d'Élisabeth* (2007), et de sa pièce de théâtre, *Le trio en mi bémol* (1988).

En ce qui concerne le dialogue romanesque, la différence première semble sans doute évidente : si les trois partagent en général une origine scripturale, le dialogue de roman est le seul qui ne reçoit pas d'actualisation, qui n'est jamais « dit » et demeure exclusivement sous sa forme écrite, ce qui ne va pas sans conséquences.

Dans un dialogue verbalisé et proféré, les informations verbales et non verbales se superposent, se donnent en simultanéité et sont perçues comme ensembles de signes entretenant des relations interactives ou dialectiques : telle variation dans l'intonation, tel geste, telle mimique renforcent, infléchissent ou contredisent le sens du discours verbal. Dans le dialogue romanesque, tous les paramètres situationnels —cadre spatio-temporel, identité et attitudes des interlocuteurs, relations interpersonnelles, représentations mutuelles, intentions—, ainsi que les éléments paraverbaux et non verbaux —intonations, vocalisations, débit, accent, silences, gestes, regards, mouvements, gestion des distances— sont placés sous la dépendance du discours narratorial. La nature même de ces informations subit une mutation substantielle, le non verbal —voire l'absence de verbalisation— devenant du scriptural. En raison du caractère forcément linéaire de l'écriture, toutes les informations non verbales se trouvent dès lors fragmentées et disloquées : le suprasegmental, le gestuel, le situationnel ne pourront que précéder, interrompre ou suivre le contenu purement discursif. Le synchronisme et le syncrétisme des informations verbales et non verbales disparaissent ainsi au profit d'une successivité qui réduit les constituants paralinguistiques, kinésiques et proxémiques au statut de commentaire descriptif.

Ce commentaire se trouve investi d'une double fonction. Fonction identificatrice, d'une part, permettant de déterminer l'identité des instances locutrices : les énoncés attributifs (*dit-il, dit-elle*), dont certains auteurs ont pu critiquer la pesanteur, ont à charge en effet de faciliter une identification que la simple présence de tirets consécutifs est loin d'assurer, en particulier lorsque le cadre participatif implique plus de deux interlocuteurs. D'autre part, chargé de rendre les divers paramètres entourant la communication, le commentaire s'avère remplir des fonctions explicatives.

Or la reconstruction des composantes communicatives, ainsi que la transposition du contenu des répliques relèvent toujours d'un choix. Le narrateur peut rendre la situation dans ses moindres détails, ou laisser par contre le lecteur ignorer et imaginer les circonstances dans lesquelles se produit le dialogue. Les interventions des personnages peuvent être nuancées par les divers verbes introducteurs, éventuellement assortis d'explications sur le comportement gestuel qui les accompagne ; mais elles peuvent aussi en faire l'économie. Le choix ne va pas non plus ici sans conséquences : des verbes les plus généraux (*dire, demander, répondre*) aux descriptions les plus détaillées, l'intervention narrative varie du simple enregistrement objectif au classement énonciatif en termes de visée illocutoire, de la neutralisation de cette présence à l'affichage d'une conscience omnisciente capable de pénétrer les mouvements de pensée, les contradictions internes et les intentions des personnages, de distinguer le dire du vouloir dire, la vérité du mensonge :

- (1) « C'est exactement le contraire, **se dit-il**, c'est ça, elle, cet air lassé et boudeur qu'elle prend en mordant sa tranche, cet air dégoûté de soi et horripilant que je déteste, cet air qui n'a pas de nom. Son nom, c'est elle, elle est cela, elle n'est pas une femme laide, mais cet air laid et elle n'a pas le droit de le prendre ; elle le prend parce qu'elle le veut et c'est pour cela qu'elle le veut, parce qu'elle veut qu'il lui appartienne à elle, mais elle n'a pas le droit de le prendre. Elle n'a pas le droit de le prendre, parce qu'il lui appartient trop et que je déteste en elle ce qui lui appartient le plus. Je déteste ce qu'il y a de plus à elle, je la déteste ; elle n'est pas une femme laide, mais je déteste cet air, je la déteste ; en ce moment, j'aime n'importe quelle femme plus qu'elle, je la hais, j'aime toutes les femmes et je la hais. En ce moment, n'importe quelle femme est plus belle. Je deviens fou, **pensa-t-il**, tout le monde a ses moments de... »
— Ça a toujours été mon gâteau préféré, **dit-il**, je m'avoue vaincu et la défaite est douce (Rohmer, 2007 : 64).
- (2) —C'est avec les prunes du jardin, **dit-il pour dire quelque chose** (Rohmer, 2007 : 65).

- (3) —Tu me fais dire des choses ! Je t'aime bien à tous les moments, mais enfin, il y en a où je ne pense pas que je t'aime : je t'aime sans le penser ; tu comprends. [...]
Et alors brusquement, **il s'était mis à la haïr de nouveau** avec cette résolution sourde et buttée et de la veille, comme au moment où il la fixait de biais d'un œil sournois (Rohmer, 2007 : 72-73).

À l'extrême opposé, le narrateur peut passer sous silence toute explication complémentaire, le soin d'inférer le sens des comportements gestuels des personnages retombant exclusivement sur le lecteur.

- (4) —Vous n'étiez certainement pas comme lui, vous, continua-t-elle.
Il fit un geste.
—Si, si, j'en suis sûre. Toujours aussi modeste (Rohmer, 2007 : 11).
- (5) —Tiens, z'yeute-les, derrière les arbres : tu vois : la rouge et la bleue. Là !
—C'est ça ? dit Bernard.
—Tu les connais ?
— Possible, je peux pas voir. Elles sont bien ?
—Ça s'défend, ça s'défend. Une gueule à la con ; mais ça !
Il fit un geste.
—C'est des filles d'ici ? (Rohmer, 2007 : 24).
- (6) —Vous allez à Mary ? dit-elle.
—Non, dit-il... je vais...
Il fit un geste (Rohmer, 2007 : 147).

Plus le narrateur se montre avare de renseignements, plus le lecteur est obligé de mobiliser ses compétences et d'émettre des hypothèses concourant à la création d'un contexte interprétatif dans le sens que Sperber et Wilson attribuent à ce concept et qui désigne, non seulement l'entourage discursif co-textuel, mais une construction psychologico-cognitive contenant tous les éléments nécessaires à l'interprétation d'un énoncé :

Ainsi défini, un contexte ne contient pas seulement de l'information sur l'environnement physique immédiat ou sur les énoncés précédents : des prévisions, des hypothèses scientifiques, des croyances religieuses, des

souvenirs, des préjugés culturels, des suppositions sur l'état mental du locuteur sont susceptibles de jouer un rôle dans l'interprétation (Sperber et Wilson, 1989 : 31).

Enfin, le narrateur peut choisir de relayer la parole des personnages et de ne rapporter leurs propos que sous forme de citation indirecte, voire d'intégrer ces propos dans les siens, avec toutes les possibilités qu'offrent alors les variantes du discours rapporté.

Quoi qu'il en soit de ces choix, ils devront être transcrits à l'aide de la seule typographie, chargée de rendre les caractéristiques phoniques et suprasegmentales de la parole. Or l'éventail des procédés disponibles reste assez réduit et s'avère vite insuffisant : points d'interrogation ou d'exclamation, points de suspension, parenthèses, italiques et majuscules constituent en essence les moyens graphiques dont on dispose pour rendre toutes les nuances de l'intonation et de la vocalisation. Les essais de transcription de divers accents, tout comme les transcriptions semi-phonétiques à la Queneau, risqueraient même de rebuter un lecteur peu averti. En dépit des effets de réel phonématiques et phonostylistiques susceptibles d'être atteints, les transpositions de l'oral sont corollairement toujours ressenties comme incomplètes : « ce ne sont jamais que de piètres expédients, qui ne donnent des réalités de l'oral qu'une image aussi rudimentaire qu'approximative » (Kerbrat-Orecchioni, 2005a : 317-318).

Il en va de même de la restitution de l'alternance des tours de parole. La succession ordonnée de tirets dans un dialogue romanesque ne saurait rendre la vivacité d'une conversation ordinaire dans laquelle, très souvent, les voix se superposent et s'entrecoupent. Pour ce qui est de la superposition de voix —chevauchement—, la linéarité du discours écrit empêche de toute évidence de rendre graphiquement la parole simultanée, réduite à la successivité et/ou tributaire du commentaire.

Quant aux interruptions, leur restitution est généralement confiée aux « trois petits points » (cf. Kerbrat-Orecchioni, 2005a : 323-324), convention assez souple dont l'usage n'est point systématisé —doivent-ils suivre l'énoncé interrompu, précéder celui qui interrompt, mélanger les deux procédés ? —, et dont les valeurs restent multiples, voire contradictoires. Les points de suspension sont en effet utilisés aussi bien pour signaler la *présence* d'une parole « interruptrice » (7) que pour traduire une auto-interruption ou une pause, soit une *absence* de parole (8).

(7) — Ce n'est pas bien grave, dit le docteur. Tu n'as qu'à être ferme cette fois et lui dire de t'attendre. Il doit savoir ce que ça veut dire attendre. Avec moi...

Elle l'interrompt.

— Avec toi ! Écoute, je ne sais pas ce que tu as ; parfois tu lui passes tout et puis brusquement, aujourd'hui... Non, je ne veux pas qu'il attende, même si ça lui plaît. Attendre! (Rohmer, 2007 : 95)

(8) — Il faut bien dire que tu as des idées bizarres et que...

— Et que ?...

— Que, moi aussi ; alors, si tu veux, nous avons des idées bizarres. Mais ça ne fait rien. J'aime bien d'ailleurs ! (Rohmer, 2007: 12)

Le dialogue romanesque se caractérise donc par son manque d'autonomie, entièrement subordonné qu'il est au discours narratorial au sein duquel il vient s'insérer et dont il vient rompre la continuité, et ce à tous les niveaux : « formel (par sa disposition graphique et ses caractéristiques typographiques), stylistique (changement de registre), énonciatif (modification des repères déictiques), etc. » (Kerbrat-Orecchioni, 2005a : 327). Corollairement, le lecteur n'est plus confronté au processus de réception-interprétation de ces signes comme le serait un interlocuteur réel ; les informations qui lui parviennent se trouvent nécessairement médiatisées :

ces signifiants sont toujours (quoique à des degrés divers) interprétés (« dit-elle en criant/souriant... ») : c'est un hybride de signifiant et de signifié que

le narrateur-sémioticien livre au lecteur, faisant ainsi à sa place le plus gros du travail interprétatif (Kerbrat-Orecchioni, 2005a : 318).

Tout autre est la nature du dialogue filmique et théâtral, bien qu'il convienne d'abord de s'interroger brièvement sur le statut, voire la dénomination de ce dernier. En effet, contrairement aux préventions suscitées par le dialogue filmique et à l'apparente gratuité du dialogue romanesque, dont témoigne par exemple le jugement porté par Blanchot³² :

Dans les romans la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc de temps en temps dans les livres donner la parole aux gens ; le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que pour le lecteur),

personne ne semble remettre en question le statut du dialogue au théâtre — hormis certaines expériences d'avant-garde : « el componente dialogado, tan "principal" sí puede llegar a anularse del todo, como en *Acto sin palabras* (I y II) de Beckett o *El pupilo quiere ser tutor* de Peter Handke » (García Barrientos, 2001 : 43), ou certaines pièces du théâtre *panique* de Fernando Arrabal.

Or des nuances concernant sa nature sont à considérer selon que nous l'envisageons du point de vue du texte ou du point de vue de la représentation, autrement dit, en tant que dialogue *dramatique* ou en tant que dialogue *théâtral* :

Mieux vaudrait [...] parler de texte *dramatique* et réserver l'adjectif *théâtral* à la scène proprement dite, conformément à l'étymologie du mot théâtre, issu de la famille du verbe voir, être spectateur, en grec ancien : le *theatron*

³² M. Blanchot, (1959) : « La douleur du dialogue », in *Le livre à venir*. Paris : Seuil, pp. 208-209, cité dans Durrer, 1990 : 39.

est le lieu où l'on assiste à un spectacle, jamais le genre de textes qui y sont représentés (Eigenmann, 2003).

Bien que l'œuvre dramatique doive toujours être lue comme si elle était représentée (García Barrientos, 2001 : 40), il n'en demeure pas moins que des différences apparaissent, du point de vue de la réception, entre la *lecture* et l'*audio-vision*.

En situation de lecture, nous sommes plus proches de la fiction narrative : l'actualisation du dialogue et des données situationnelles dans lesquelles il se déroule demeurent sous la dépendance des constructions psycho-perceptives du lecteur.

La littérature nous fait vivre une expérience perceptive *médiate*, dont le support est imaginaire, puisque construit à partir d'images mentales résultant de notre double connaissance de la langue et du monde, en jeu dans toute lecture et toute écriture, et cette expérience de nature proprement esthétique concerne moins les objets proprement dits du monde perçu que les conditions plus ou moins subjectives de leur perception, soit la nature de notre intuition (Ouellet, 2000 : 9-10).

Relativement médiatisée, comme le dialogue romanesque, par une instance d'énonciation suggérée par l'articulation de deux sous-textes, la parole dramatique écrite se présente d'emblée sous un aspect hybride rapidement repérable à la distinction typographique entre didascalies (généralement en italiques) et dialogue.

Or, contrairement au mode d'énonciation du dialogue romanesque, où le discours commentatif prime toujours sur un découpage dialogal souvent difficile à délimiter, l'énonciateur-scripteur du texte dramatique « s'est absenté, il n'a laissé de sa voix propre que des traces indirectes » (Ubersfeld, 1996 : 9). Point de subjectivité dans cette « voix » qui, tout en pouvant être

rangée dans la catégorie des « narrateurs »³³, ne s'exprime jamais à la première personne :

[el] lenguaje necesariamente « impersonal » de las acotaciones [...] excluye el uso de la primera (y segunda) persona gramatical. [...] Común a los dos subtextos es, pues, el carácter « objetivo » de la enunciación. [...] Si [...] la clave de la distinción lingüística entre los dos componentes está en la pregunta : ¿quién habla en el texto de teatro?, la respuesta es para mí clarísima : *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie —*sí, nadie*— en las acotaciones. Pues si realmente « hablara » el autor en las acotaciones [...] ¿por qué *no puede nunca* decir « yo » ? (García Barrientos, 2001 : 42-43).

Seul l'ensemble paratextuel resterait éventuellement ouvert à cet investissement subjectif qui nous permet de reconstituer, derrière ce croisement de voix, l'instance d'énonciation que le texte dramatique nous renvoie, soit éclatée dans les répliques actérielles, soit impersonnalisée dans les didascalies :

El paratexto autorial ofrece un adecuado campo de contraste con las acotaciones: el autor es verdadero sujeto de la enunciación del prólogo, el epílogo o las notas que haya querido añadir, y podrá hablar en ellas en primera persona (o no, pero según una libre elección estilística: lo decisivo es que puede hacerlo) (García Barrientos, 2001 : 45).

Faiblement perceptible dans le texte scriptural, l'énonciateur-scripteur serait définitivement évacué lors de la représentation, le dialogue théâtral se dégageant ainsi de son potentiel de mimésis narrative pour ne laisser subsister que le spectacle, dépourvu d'instances médiatrices :

³³ « Dans la mesure où la didascalie est un énoncé narratif, le sujet de son énonciation peut être considéré comme un narrateur. [...] En ce qui concerne les catégories de la narratologie genettienne, un tel narrateur peut être qualifié d'extradiégétique et d'hétérodiégétique. Objectif et limité au périmètre visible de la scène, son discours procède d'une focalisation externe et d'une narration simultanée, sans recul temporel. Il est en ce sens comparable à une sorte de reportage en direct. [...] On parle parfois de *scripteur* (Ubersfeld) ou de *montreur* (Viswanathan) ; nous proposons d'appeler *présentateur* cette instance énonciative, qui présente les intervenants et présente leur discours » (Eigenmann, 2003).

Tanto la novela como el cine nos ponen en contacto con el mundo ficticio a través de una instancia mediadora : la voz del narrador y el ojo de la cámara ; en el drama, en cambio, es el universo imaginario el que se *presenta* ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna —verdadera, no simplemente fingida o simulada— en ningún caso. Esta *imediatez* del drama es la que determina la estructura, peculiar, que es común al texto y a la obra dramática (García Barrientos, 2001 : 42).

Dans la situation de réception audio-visuelle, le dialogue théâtral se rapproche du dialogue filmique : perçus et saisis dans l’immédiat de la transmission, ils jouent tous deux sur les registres verbaux et non verbaux de la communication. Mais des différences de taille existent là aussi. La première tient au fait que le dialogue de cinéma est enregistré, définitif, alors que le dialogue théâtral reste toujours soumis aux aléas des diverses représentations, qui en font un acte chaque fois unique. Face à l’achèvement du dialogue filmique, à sa clôture, le dialogue dramatique demeure en quelque sorte à l’état embryonnaire, dans l’attente de l’actualisation qui lui donnera sens en assurant le passage de la puissance textuelle à l’acte verbalisé, ce qui témoigne, au dire de Rykner (2000 : 28-29), de sa faiblesse :

Du dialogue dramatique, on a apparemment tout dit [...]. A-t-on pourtant suffisamment insisté sur l’échec inéluctable de la parole dont il est une manifestation éclatante [...] ? Échec, car alors même qu’on y a longtemps réduit l’œuvre théâtrale, il appelle le « texte » absent [...] du metteur en scène et du régisseur [...]. Le dialogue dramatique avoue donc une faiblesse qui le définit : il réclame d’être soutenu par la réalisation scénique pour délivrer pleinement ses significations. [...] Pour le dire autrement, on ne soulignera jamais assez que le « jeu du théâtre » [...] sanctionne explicitement l’incapacité du texte théâtral à faire sens par lui-même.

La tradition veut, également, que l’on oppose diction théâtrale, soumise à la contrainte du passage de la rampe, et parole filmique, rendue, grâce aux techniques d’enregistrement, dans toutes ses nuances, « dans sa vérité intime, captée et conservée » (Chion, 1988 : 160). Or cette distinction

ne saurait être généralisée, car elle ne s'applique en fait qu'à certains modèles de films et de pièces :

La pratique montre que le théâtre peut fort bien produire des effets d'intimité (entre personnages, avec le public), de proximité, en jouant de la taille de la salle, de la disposition des spectateurs et des acteurs, des éclairages, sans parler évidemment des ressources de la sonorisation moderne. Inversement, le cinéma ne se prive pas de recourir à la diction théâtralisée [...]. Il est clair que les normes reçues du dialogue cinématographique renvoient, en gros, à la tradition classique hollywoodienne [...] et que celles du dialogue théâtral se réfèrent à une écriture et à une forme de représentation. [...] On ne peut que constater combien les échanges de techniques ont rendu caduques ces oppositions trop tranchées (Vanoye, 1991 : 178-179).

Il en va de même pour les arguments voulant fonder la différence sur la place et le rôle dévolus au dialogue. Selon cette perspective, le théâtre serait essentiellement logocentrique :

la parole théâtrale proférée sur une scène n'apparaîtra jamais comme l'écho du réel, la rumeur des hommes. Et cela parce que sa fonction est trop déterminante, c'est sur elle que tout repose, c'est elle et elle seule qui crée le sens produit par l'expression théâtrale, l'intonation, les gestes des acteurs, le décor n'étant que de faibles serviteurs de cette maîtresse du sens (Marie, 1970 : 41-42).

Il est néanmoins évident, d'une part, qu'« un certain théâtre moderne remet visiblement en cause le logocentrisme envahissant pour puiser ses ressources vers l'image scénique et vers le corps des acteurs » (Vanoye, 1991 : 180). D'autre part, en ce qui concerne le cinéma, l'importance attachée au dialogue dépend toujours des films considérés : certains films, dont ceux de Rohmer, accordent la place primordiale à la parole, et « le dialogue est roi, origine et aboutissement de tout, diégèse, inter-relations, émotions, réflexions » (*idem*).

En termes d'illusion de réalité, la mimésis romanesque serait en somme la moins accomplie : le temps, l'espace, les personnages n'ont d'autre existence que celle des traits graphiques qui les font naître, noir sur blanc, et l'image spéculaire qu'ils suscitent dans l'imagination du lecteur. L'œuvre théâtrale serait le plus mimétique des trois dispositifs de communication et la seule en principe à pouvoir rentrer dans un circuit de communication susceptible de lui apporter un *feedback* immédiat « representado por la línea que vuelve de la instancia final (público escénico virtual) al inicial (actor) y se traducirá en respuestas más o menos convencionales : silencios, aplausos, pateo, etc. » (García Barrientos, 2001 : 31) : le drame, conçu comme représentation, fait naître un espace réel, habité par des personnages en chair et en os, ancré dans un temps phénoménologiquement vécu. Entre les deux, le cinéma, art aussi de la représentation, mais prisonnier du simulacre bidimensionnel de l'écran qui instaure une distance entre l'espace réel et l'espace représenté (García Barrientos, 2001 : 144-145).

Or c'est précisément peut-être parce qu'il garde son caractère de *spectacle* que le théâtre ne paraît pas susciter le même effet de réalité que le cinéma. Le dialogue théâtral est donné à entendre d'un lieu toujours réel et concret ; le dialogue filmique, de son côté, est issu d'un monde étranger à la salle. Le premier appartient au même *continuum* spatio-temporel, le second en est nettement dissocié. De cette opposition entre la perception première d'un monde concret et celle d'un univers appréhendé d'emblée comme fictionnel, découlent, au dire de Vanoye (1991 : 180), deux régimes de réception qui déterminent la différence entre les mécanismes d'identification instaurés par les fictions théâtrale et filmique :

Une scène. Un plancher horizontal, parfois pentu. Des acteurs verticaux, perpendiculaires au plancher, présents, vivants, bougeant. [...] Le spectateur, à sa place, espère une parole issue de ces composantes essentielles, l'espace scénique, l'acteur. [...] Tout est *d'abord* concret,

physique, direct : les lieux, les voix, les corps. Ce n'est qu'ensuite que se construira peut-être un monde fictif, que le dialogue sera entendu dans ses dimensions diégétiques, sans pour autant que se dissipe jamais —et pour cause— la réalité des présences humaines.

Un écran. Surface blanche horizontale, quasi abstraite, et qui disparaît sous la première image. Ombres, lumières, couleurs, formes. Sons et paroles « acousmatiques ». Modalités extraordinairement diverses, souples, rapides de présence de la parole : in, off, hors-champ, paroles internes de personnages, paroles de narrateur ou d'auteur, paroles interrompues, fragmentées, anticipées, retardées, chevauchements, etc. Le dialogue est issu d'un tout audio-visuel qui précipite d'emblée le spectateur dans un monde différent du sien, dans un monde qui n'existe pas sur le même plan que celui de la représentation. Dès lors, il appartient *naturellement* à la diégèse. Alors qu'au théâtre, la diégèse et le dialogue doivent en quelque sorte s'imposer, émerger de la scène et des corps, éléments premiers.

Au théâtre, le verbe demeure en général souverain, les éléments visuels lui étant subordonnés (Larthomas, 1980 : 441), au cinéma, par contre, c'est l'action conjointe du travail sur la bande-image et sur la bande-son qui devient signifiante. Le dialogue, comme les bruits ou la musique, peut suivre les images en synchronie, mais il peut également déployer, comme il a été signalé ci-dessus, toute une panoplie de variantes d'emploi de son asynchrone. En fait, c'est cette possibilité de laisser ces sons « en errance sur la surface de l'écran », ces voix qui ne sont « ni tout à fait dedans ni clairement dehors » qui font pour Chion la spécificité du cinéma par rapport aux autres arts :

En effet, et pour simplifier, tous les autres cas de figure peuvent avoir été empruntés par le cinéma à des formes dramatiques plus anciennes, même s'il en réalise le « simulacre » : la voix *synchrone* renvoie au théâtre ; la *musique de film* à l'opéra, au music-hall, et au mélodrame, etc. ; et la *voix de commentaire* vient de la lanterne magique, de la projection commentée [...]. En revanche, les sons et les voix qui errent à la surface de l'écran, en souffrance d'un lieu où se fixer, appartiennent au cinéma et à lui seul (Chion, 1993 : 18).

Le théâtre connaît lui aussi un certain emploi acousmatique du son, une sorte de voix *off* —celle des bruits de coulisse, des voix provenant de

l'espace hors-scène—, mais pour reprendre encore Chion (1993 : 34), cette voix de coulisse

est clairement entendue comme venant d'un autre lieu que la scène, elle est réellement localisée ailleurs. Le cinéma n'emploie pas une scène, même s'il lui arrive de la simuler, mais un cadre, avec des points de vue variables, et dans ce cadre les voix visualisées et les voix acousmatiques ne se répartissent comme telles que dans la tête du spectateur, au fur et à mesure de ce qu'il voit. [...] On est donc loin de la voix de coulisse théâtrale, perçue réellement en retrait par rapport à une scène qui, elle, contrairement au champ cinématographique, ne vous fait pas sauter d'un point de vue à un autre, d'un gros plan à un plan lointain... L'acousmètre de cinéma, lui, est à la fois « hors-champ », donc, pour le spectateur, en-dehors de l'image, mais en même temps il est dans cette image de derrière laquelle il provient.

Malgré son degré d'artifice, le cinéma est en somme doté d'une puissance mimétique bien attestée depuis sa naissance. Le cinématographe répondait, au dire de Burch (1995 : 31), à une pulsion « frankensteinienne » très liée à l'idéologie bourgeoise du XIX^e siècle : « el Cinematógrafo Lumière será percibido universalmente como el resultado de esta larga búsqueda de lo absoluto, del secreto de la simulación de la vida ». Cette recherche, jalonnée de diverses étapes depuis le diorama et le daguerréotype, aurait enfin abouti avec ce nouveau procédé, capable de reproduire non seulement l'image, mais surtout le mouvement ; de saisir et de fixer l'instant fugitif et, en l'éternisant, de l'arracher à l'oubli et à la mort. Tel est du moins le potentiel que lui reconnaissent les deux articles rendant compte le 29 décembre 1895 de la première exhibition du Cinématographe Lumière³⁴ :

Sea cual sea la escena tomada de esta forma, y por grande que sea el número de personajes así sorprendidos en los actos de su vida, ustedes los vuelven a ver a tamaño natural, en colores (*sic*), la perspectiva, los cielos lejanos, las casas, con toda la ilusión de la vida real [...]. Ya podía recogerse y reproducir la palabra, ahora puede recogerse y reproducir la vida. Podrá

³⁴ Cités dans Burch, 1995 : 38.

usted, por ejemplo, volver a ver las acciones de los suyos mucho tiempo después de haberlos perdido (*Radical*).

Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres que les son queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra a punto de salir de sus labios, la muerte dejará de ser absoluta (*La Poste*).

Si les tout premiers films muets —essentiellement des « vues » à la Lumière et des actualités reconstruites— provoquaient un tel effet, les perfectionnements techniques ultérieurs, notamment l'ajout du son et des couleurs, tout comme le développement de structures narratives, ne pouvaient que contribuer à renforcer le réalisme des images cinématographiques. L'impression de réalité n'est pas seulement une anecdote naïve à mettre au compte de la nouveauté ; même de nos jours, le cinéma est souvent considéré comme une représentation mimétique du réel parfaitement accomplie :

esa misteriosa y apremiante impresión de realidad que destila el cine, más que ninguna otra expresión artística [...]. Aquí, lo invisible es precisamente la irrealidad, lo que no se ve es el artificio, la ficción, la naturaleza misma del filme, los procedimientos de rodaje y de proyección, todo acaba olvidándose, todo desaparece ante el poder físico de la imagen sonora, ruidosa máscara de lo real (Carrière, 1997 : 42).

Il est néanmoins évident que, mis à part les films documentaires —qui n'échappent pourtant pas non plus à un certain degré de manipulation— le cinéma fonctionne plus rarement en régime d'analogie absolue que d'analogie « construite » (Casetti et Di Chio, 1996 : 166-167). Les films ne nous livrent pas une réalité brute, mais une réalité choisie, sélectionnée, mise en scène, mise en cadre, coupée, montée..., en somme, une réalité stylisée. Ils prennent certes comme point de départ le monde réel, mais seulement pour en créer un autre, un monde possible, une « réalité de fiction ».

Escribir una historia, un guión, es introducir orden en el desorden ; escoger sonidos, acciones y palabras, eliminar gran parte de lo previamente seleccionado ; realzar y reforzar el material escogido. Es violar la realidad — o por lo menos lo que percibimos de ella— para reconstruirla de otra manera, limitando la imagen a un marco determinado, seleccionando lo real, las voces, las emociones y a veces las ideas (Carrière, 1997 : 137).

En fait, à y regarder de près, quoi de plus irréel que ces images grossies que créent les plans rapprochés, ces corps mutilés que nous livrent les diverses échelles de plans, cette musique qui accompagne les personnages dans leurs actions, ou cette possibilité de pénétrer dans les consciences des personnages et de les entendre littéralement penser. Et cependant, nous nous laissons prendre au piège.

Paradoxalement isolé dans la multitude d'une salle obscure, chaque spectateur se retrouve individuellement interpellé par le film, plongé dans une sorte de réalité onirique à laquelle il est difficile de se soustraire, comme le signalent les théories psychanalytiques du cinéma :

desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica del cine la característica más destacable [del aparato cinematográfico] es su construcción como un estado de sueño. Determinadas condiciones hacen el visionado de películas similar al soñar : nos encontramos en una habitación oscurecida, nuestra actividad motora está reducida, nuestra percepción visual se aumenta para compensar nuestra falta de movimiento físico. Debido a esto, el espectador del cine entra en un régimen de creencia (donde todo es aceptado como real y diáfanos imágenes bidimensionales tienen la misteriosa sustancia de cuerpos y cosas reales) que es similar a la condición del que sueña. El cine puede conseguir su poder más grande de fascinación sobre el espectador no simplemente por su impresión de realidad, sino más precisamente porque esta impresión de realidad es intensificada por la condición del sueño, lo que se conoce como el efecto de ficción (Stam *et al.* 1999 : 169).

Cette suspension volontaire de l'incrédulité constitue la condition même de succès du spectacle cinématographique, à tel point qu'un film n'employant aucune de ces conventions et se bornant à enregistrer tout bonnement sons et images sans les manipuler manquerait d'efficacité.

Une partie importante de cette impression de réalité découle, sans doute, du caractère analogique de l'image, de la succession d'images en mouvement et des conditions de perception du film. Mais le son —dans la conception globale de bruits, musique et paroles— joue également un rôle non négligeable dans cette mimésis en contribuant à objectiver les ombres et les lumières de l'écran, à les douer pour nous, le temps de la projection, d'une existence réelle³⁵.

L'impression de réalité éprouvée par le spectateur lors de la vision d'un film tient tout d'abord à la richesse perceptive des matériaux filmiques, de l'image et du son [...]. La richesse perceptive propre au cinéma tient également à la co-présence de l'image et du son, ce dernier restituant à la scène représentée son volume sonore (ce qui n'est pas le cas de la peinture, le roman), donnant ainsi l'impression que l'ensemble des données perceptives de la scène originale a été respecté. L'impression est d'autant plus forte que la reproduction sonore a la même « fidélité phénoménale » que celle du mouvement (Aumont *et al.*, 1983 : 106-107).

³⁵ Bien que, là encore, le spectateur soit tenu d'accepter de nombreuses conventions : « Que demande en effet apparemment le spectateur au son, sinon avant tout le réalisme ? Mais pour satisfaire sa revendication, il est prêt, le spectateur, à entendre n'importe quoi qui *ait l'air de...*, il marche à tous les trucages, à tous les à-peu-près, à tous les accommodements, ne se montrant exigeant, et encore pas toujours, que pour un seul critère. Critère bête, arbitraire, mais têtu, et attesté comme fondamental dans la formation de la perception humaine : celui du synchronisme » (Chion, 1988 : 22).

2.2. Vococentrisme

Le magma sonore constituant la « bande-son » se compose de trois des cinq matières de l'expression cinématographique³⁶ : la musique, les bruits ou effets sonores et les paroles.

Comme nous l'avons déjà signalé, la musique a occupé une place centrale dans les projections de cinéma depuis les origines. À l'époque du muet, en absence de dialogues synchronisés, la musique et la voix du bonimenteur-commentateur avaient à charge de créer l'atmosphère du récit, de douer les images de l'épaisseur narrative dont elles manquaient, ainsi que de relier les divers éléments constituant la séance : « los elementos, a menudo dispares, del espectáculo cinematográfico, frecuentemente constituido por un *patchwork* de escenas cómicas, documentales, ficción, números filmados, etc. » (Chion, 1997 : 44).

L'arrivée du parlant, qui devait surtout faire l'économie des éléments non diégétiques accompagnant les projections, a semblé au début remettre en question ce statut de la musique. Le premier réflexe a été de la diégétiser, de justifier sa présence dans l'histoire comme provenant d'un phonographe, d'une radio, d'un orchestre de bal —les premières années du parlant n'ont

³⁶ Les images et les textes écrits complètent cette série.

pas été par hasard celles de l'essor des comédies musicales. Mais la musique n'avait pas en fait à concurrencer la parole, elle pouvait aussi bien l'accompagner dans la mesure où elle se trouve

en prise directe sur l'investissement émotionnel et attentif du spectateur [...]. Tout se passe comme si elle [...] soufflait à l'oreille [...] ses propres directions, soulignant ici une atmosphère de tension dramatique, là d'émotion amoureuse, plus loin de tristesse contenue. Elle ajoute aux significations produites par l'iconique et le verbal ses propres modulations et connotations (que ce soit en redondance, en contrepoint, en parallèle ou en contradiction) (Gardies, 1993 : 22).

Investie d'un pouvoir catalytique sur le plan émotionnel et cognitif, chargée de fonctions diverses qui peuvent aller du pur accompagnement à l'emphase, de la démarcation entre deux scènes à la soudure assurée par la continuité sonore, sans oublier le rôle de leitmotiv qu'elle assume aussi très souvent, la « musique de fosse » (Chion, 1988 : 90) reprend bientôt son rôle d'accompagnement non diégétique. Elle demeure certes irréaliste, dans la mesure où nos actions dans la vie n'en sont pas accompagnées, mais nos habitudes l'ont tellement assimilée que c'est lorsqu'elle est complètement absente qu'elle se fait remarquer, qu'elle se laisse imaginer : « los planos sin palabras, las imágenes de desplazamientos mudos sugieren —por un reflejo condicionado, sin duda, derivado del hábito de los otros filmes— la presencia posible de una música que no oímos » (Chion, 1997 : 246).

La musique de fosse, ou musique *over*, l'aurait donc finalement emporté sur la musique diégétisée *in*, beaucoup moins fréquente au dire de Casetti et di Chio (1996 : 103). Or c'est tout le contraire que nous trouvons chez Rohmer, qui se déclare méfiant envers la musique de fosse, alors qu'il accorde souvent une place de choix à la musique diégétisée. Tel est notamment le cas de *Conte d'été*, foisonnant de culture musicale bretonne. Le protagoniste masculin, Gaspard, consacre les soirées à composer une

chanson de marin —la même d’ailleurs dont l’air est sifflé pendant le générique—, cette *Fille de Corsaire* que Solène redéfinit comme chanson d’amour et qu’elle chantera à deux reprises (CE, 8c, 9a). Gaspard et Margot chantent *Valparaiso* (CE, 4a), Léna chante une strophe de *Santiano* (CE, 12d), reprise sur le générique de la fin.

La musique envahit également la conversation : nous assistons à une interview avec un Terre-neuvas qui évoque l’évolution des chants de marin servant autrefois à rythmer le travail à bord dans les navires qui « faisaient le long cours » (CE, 4b) et qui chante lui-même *Hale-ta-patte* ; c’est par la seule musique que Gaspard exprime spontanément sa personnalité en exposant ses goûts et ses ambitions musicales à Margot (CE, 4a), aux oncles de Solène (CE, 9b), au cousin de Léna (CE, 12e). Enfin seule la musique, qui « passe avant tout » (CE, 19a), offrira à Gaspard le moyen d’échapper à une situation devenue trop délicate.

Dans *Conte de printemps*, la carrière musicale de Natacha semble enfin combler les attentes d’une mère trop exigeante :

(9) NATACHA : [...] je sais que, si elle me critiquait, c’est qu’elle s’était fait une très haute idée de moi, trop haute. Il fallait absolument que j’y corresponde.

JÉANNE : Mais tu y corresponds tout de même un peu.

NATACHA : Oui, depuis que j’ai passé mon bac et que j’ai été admise au conservatoire, l’éloignement aidant (CP, 6c).

La musique apparaît ici encore comme recours face à l’épuisement du langage : *Les Chants de l’aube* joués par Natacha au piano (CP, 3d) et l’enregistrement des *Études symphoniques* de Schumann viennent adoucir un silence qui serait autrement gênant ou, au contraire, relayer une parole qui devient encombrante.

(10) JEANNE : [...] Vous ne trouvez pas qu'on a assez parlé de ça ? Si on mettait de la musique ? (CP, 15a).

À l'extrême opposé, nous ne trouvons dans *Conte d'automne* qu'une seule chanson, celle de la fin, diégétisée dans la mesure où elle est interprétée dans le cadre d'une fête, et que nous pouvons classer, au dire de N. Herpe (1998 : 9), comme « un de ces épilogues chantés qu'affectionne de plus en plus Rohmer, et par quoi il suspend le sens tout en suggérant une moralité naïve, tout en laissant flotter sur les traits de Marie Rivière on ne sait quelle nostalgie d'un autre sens ».

Retenons toutefois que Rohmer fait des concessions, nuancées et justifiées, à l'emploi de la musique de fosse. Ainsi par exemple, *Conte d'hiver* débute par une musique *over* au piano chargée de relier les diverses scènes vacancières du prologue, conçues, au dire de Rohmer, comme une sorte de clip : « Cette musique est un artifice de cinéma que je refuse en principe mais dont on ne peut se passer ici dans la mesure où l'on saute artificiellement d'un moment à un autre sans tenir compte de la durée réelle » (Rohmer à Curchod, 1992 : 30). La même phrase musicale revient dans deux autres scènes : lors de la visite à la cathédrale de Nevers, où Félicie est saisie par une espèce de révélation (CH, 13e), et dans la représentation de la pièce de Shakespeare, où la musique est jouée pour réveiller la reine Hermione (CH, 18). Ces deux moments marquent un infléchissement dans les décisions de Félicie et la détermination de rester fidèle à son attachement du passé. Comme le fait remarquer Rohmer lui-même, « c'est le côté "conte" qui veut cela : j'ai introduit cette musique dans les moments magiques de mon film » (Rohmer à Curchod, 1992 : 30).

Quant à La *Sonate n° 5 en Fa majeur*³⁷ de Beethoven, placée au début et à la fin de *Conte de printemps*, il signale :

Notez tout de même que cette musique n'est pas utilisée derrière les paroles. [...] une musique qui n'est pas une musique dans le film, qui ne fait pas partie de l'espace sonore du film. [...] Je n'ai pas mis cette musique sur le générique même, je l'ai mise comme une petite citation à un endroit absolument « creux » du film, juste à la fin du générique et après le générique, un endroit où elle ne gênait absolument rien. À la fin, elle apparaît d'une façon peut-être plus emphatique et plus traditionnelle mais là aussi elle mord sur le générique, ce n'est pas uniquement une musique qui dépend du générique (Rohmer à Legrand et Thomas, 1990 : 6-7).

Plus liés aux contraintes de la cohérence diégétique, et plus proches aussi du réalisme³⁸, les effets sonores s'avèrent indispensables dans toute situation, y compris les interactions verbales. En effet, de même que la parole quotidienne se déroule dans un entourage qui n'est jamais tout à fait silencieux —divers bruits qui procèdent de la nature, de la ville, de l'entourage physique immédiat venant parasiter, voire empêcher la

³⁷ L'emploi de musique préexistante est assez rare chez Rohmer. Il préfère d'habitude des partitions originales pour ses films ; ainsi par exemple, la musique de *Conte d'été* et de *Conte d'hiver*, attribuée à un certain Sébastien Erms, aurait été en fait composée par Rohmer lui-même en collaboration avec Mary Stephen, chargée du montage. Le nom de ce mystérieux ERMS ne serait dès lors qu'un autre pseudonyme tiré du couple « Éric Rohmer – Mary Stephen » et reprenant en même temps sa double identité « Éric Rohmer – Maurice Schérer », le prénom Sébastien étant, à son tour, une sorte d'hommage à Bach (cf. « Entretien avec Mary Stephen », in Herpe, 2007 : 243).

³⁸ Il est bien entendu possible de jouer avec les bruits autrement. « Los ruidos cumplen un papel similar al de las voces, aunque carezcan, obviamente, de la complejidad que éstas poseen, por el hecho de no remitir al universo de una lengua natural. Pueden ser ruidos *in*, *off*, *through* y *over*. En el apartado del *ruido over* pueden incluirse tanto los ruidos explícitamente ajenos a la diégesis como todos aquellos incluidos como efectos especiales. [...] Todos ellos, o bien apoyan, refuerzan, niegan o complementan los elementos presentes en el campo visual, o condicionan la percepción de la banda sonora y provocan una determinada respuesta sensorial ante ella ; todos tienen, en consecuencia, un valor significativa [...]. En otros casos, los ruidos no informan, pero inscriben un estímulo de tipo subliminal para provocar una determinada forma de percepción de las imágenes en el espectador (caso de los gruñidos, jadeos, chirridos metálicos presentes con diferente frecuencia en el interior de la banda sonora de *El exorcista*) » (Carmona, 1993 : 108-109). Le cinéma de Rohmer, néanmoins, ne fait qu'un emploi réaliste des effets sonores.

communication—, le dialogue filmique apparaît entouré d'effets sonores, convenablement choisis et montés³⁹.

El cineasta o el montador realiza su elección en función de la credibilidad sonora : de la misma manera que existían músicas de persecución, de amor, etc., en los albores del cine, existen ahora atmósferas sonoras para un despacho, una comisaría, una calle, una playa, etc. En este caso, el sonido participa en la construcción de un relato unitario (Gaudreault et Jost, 1995 : 38).

En absence de parole et de musique, les bruits se chargent d'une signification particulière : seuls les pas de Jeanne et les portes résonnent dans l'appartement vide de Mathieu. Amplifiés par le silence, ils soulignent l'impression de vide ou de solitude.

Nous aurions tort néanmoins de croire que les trois éléments constitutifs de la bande-son partagent le même statut. Au-delà de leur nécessité ou contingence, musique et bruits apparaissent comme étant essentiellement subordonnés à la parole. Autrement dit, en termes de Chion, le son au cinéma est par nature « vococentrique », trait qui renforce le mimétisme :

Dans le cinéma [...], il n'y a pas des sons, parmi lesquels entre autres la voix humaine. Il y a les voix, et tout le reste. [...] tout est fait implicitement, dans le cinéma classique, pour favoriser la voix et le texte qu'elle porte, et pour l'offrir au spectateur sur un plateau [...]. Mais ce n'est pas seulement d'intelligibilité qu'il s'agit ; il s'agit du privilège donné à cet être sonore qu'est la voix sur tous les autres [...]. Parole, cris, soupirs ou chuchotements, la voix hiérarchise tout autour d'elle [...]. Appelons ça, si vous voulez, vococentrisme. Naturellement vococentrique est l'écoute humaine, et par force, le cinéma parlant lui-même, dans sa grande majorité (Chion, 1993 : 18-19).

³⁹ Cf. le témoignage de René Clair: « A comienzos del cine sonoro se registraban casi todos los sonidos que el micrófono podía captar. Pronto se advirtió que la reproducción directa de la realidad daba una sensación tan poco real como posible y que los sonidos debían ser "seleccionados" de la misma manera que las imágenes » (reproduit dans Martin, 1996: 127).

La parole se trouve ainsi occuper une place de choix à l'intérieur de cette bande-son qu'elle se charge de structurer. Son importance relative par rapport à la bande-image dépend, dans une large mesure, du genre de film considéré : certains films insistent davantage dans la présentation des personnages comme des êtres d'action, d'autres les font apparaître surtout comme des êtres de parole. Tel est le cas des personnages rohmériens, peu enclins à l'action et toujours prisonniers de leurs discours. Dans les films de Rohmer, « el dualismo o la alternancia palabra/acción, que se impone en otros (se habla, después se actúa ; o bien se habla y paralelamente se actúa), es superado en beneficio de una *utilización de la palabra como acción* » (Chion, 1989 : 17).

Vecteur d'action symbolique —encore plus que dans la vie ordinaire, puisque relevant d'un calcul soigneux—, le dialogue de fiction s'avère en fait soumis à une visée fonctionnelle qui rappelle sans cesse son inscription au sein d'une stratégie narrative dont la cible prioritaire se trouve placée en dehors du texte. En effet, le dialogue fictionnel présuppose, en tant que communication, deux pôles extratextuels de traitement de l'information. Que l'on parle à cet égard des dichotomies « auteur–lecteur/spectateur implicites », « énonciateur–énonciataire », ou « auteur–lecteur/spectateur idéal », au-delà des nuances terminologiques, il est certain que deux instances —l'une réelle, l'autre potentielle— participent conjointement à ce projet communicatif :

respectivamente, la « lógica » que lo informa (el Autor implícito) y la « clave » según la cual se observa ésta (el Espectador implícito). Más concretamente, el primero representa las actitudes, las intenciones, el modo de hacer, etc. del responsable [...] ; y el segundo las predisposiciones, las expectativas, las operaciones de lectura, etc., del espectador (Casetti et Di Chio, 1996 : 226).

Envisagé au niveau global, comme dispositif chargé de transmettre un contenu informationnel à propos d'une série d'événements et de personnages, le texte fictionnel s'institue dès lors en « locuteur-conteur » qui appelle, de l'autre côté, son « auditoire ». À l'intérieur de l'univers diégétique ainsi constitué, des personnages échangent des propos dont le contenu vise aussi bien leur partenaire d'interaction du moment que le lecteur/spectateur. Le double réseau communicatif qui en résulte participe de ce que Kerbrat-Orecchioni (1984 : 49-50) nomme le « trope communicationnel » :

Nous parlons de « trope communicationnel », chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie « normale » des niveaux des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect.

Dans la vie ordinaire, notamment dans les lieux publics, il n'est pas rare qu'un allocutaire non ratifié entende des informations qui ne lui sont pas adressées en première instance, ou encore que, pour des raisons diverses, un locuteur adresse indirectement un message à un tiers tout en faisant semblant de l'émettre à l'intention d'un allocutaire direct. Or dans la parole de fiction, cette double adresse constitue l'essentiel du dispositif communicatif.

La conversation filmique est doublement surdéterminée. Dans les films de fiction, elle s'inscrit dans une *histoire* qu'elle contribue à faire avancer, dans une chaîne d'événements [...]. D'une manière systématique [...] la conversation filmique, comme la conversation théâtrale, fonctionne rétroactivement et proactivement, au point précis de la diégèse et de la narration où elle se situe. [...] C'est alors qu'intervient la seconde surdétermination qui tient au niveau « vertical » de la communication, entre film et spectateurs. Tandis qu'une conversation *entre* des gens se tient à l'écran, une histoire est racontée *à* (ou bien un discours est tenu *à*) des spectateurs potentiels (Vanoye, 1991 : 198).

Autrement dit, chaque énoncé vient à une place voulue, entièrement voué non seulement à signifier à l'intérieur de la conversation fictionnelle, mais surtout à faire sens à l'intention d'un tiers : surdéterminations qui signalent, proprement, le lieu de l'artefact.

2.3. Artefact fonctionnel

La conversation ordinaire est censée n'avoir aucune finalité instrumentale, aucun but préétabli en dehors du pur plaisir de s'entretenir. Elle présenterait dès lors un « caractère "gratuit" » (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 114) —du moins en apparence, le désir d'affirmer des liens interpersonnels ou de projeter une certaine image de soi pouvant en fait constituer des buts conversationnels en eux-mêmes. En termes de Durrer (1999 : 65), la conversation spontanée, « à bâtons rompus », serait essentiellement caractérisée par une finalité « interne ». Le dialogue de fiction se caractérise au contraire par la prééminence d'une finalité « externe » qui double l'apparente finalité interne des échanges entre personnages. Inscrit dans une unité textuelle narrative qu'il se doit de faire avancer, le sens du dialogue ne relève pas en somme du plan local d'une conversation, mais du plan global de l'œuvre⁴⁰ (*ibid.* : 66).

Dans le cas du dialogue filmique, ce sens naît de la dialectique instaurée entre deux types de messages : le message verbal —oral ou scriptural, donc véhiculé par le dialogue, mais aussi par les mentions écrites—

⁴⁰ En termes de Reboul et Moeschler (1998 : 178-180), la compréhension d'un dialogue fictionnel ne viserait donc pas à la simple appréhension d'intentions communicatives locales, comme c'est le cas dans la conversation « à bâtons rompus », mais à l'établissement d'intentions informatives et communicatives globales, seules à même de livrer le sens des dialogues et leur pertinence.

et le message iconique, supporté par l'image et par les opérations de cadrage et de montage auxquelles elle est soumise.

Barthes (1964 : 44-45), avait déjà distingué deux fonctions essentielles du message linguistique par rapport à l'iconique : les fonctions d'ancrage et de relais. La première, reliée à la photo de presse et à la publicité, sert notamment à réduire la polysémie inhérente aux images : « la fonction dénominative correspond bien à un *ancrage* de tous les sens possibles (dénotés) de l'objet, par le recours à une nomenclature ». La fonction de relais, de son côté, présente dans le cinéma ou la bande dessinée, « n'a pas une fonction simple d'élucidation, mais [...] elle fait véritablement avancer l'action en disposant dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image ».

Gardies, pour sa part, envisage le fonctionnement de la composante verbale —orale et scripturale— du film à un triple niveau : pré-textuel, diégétique et discursif. Au niveau pré-textuel, le verbal est appelé à remplir une *fonction contractuelle* : « il pose, explicitement ou implicitement, les termes du contrat qui, entre le film et le spectateur, règle le régime du vraisemblable » (Gardies, 1988 : 130). La voix *over* d'un narrateur ou un carton donné à lire instituent le monde possible du récit, la logique de l'univers diégétique à l'intérieur de laquelle seront à évaluer les actions et les personnages. Proche du second type de transtextualité genettienne, celui qui met en relation le texte avec son paratexte (Genette, 1982 : 9), le verbal crée ainsi un horizon d'attente.

Le niveau diégétique est chargé, quant à lui, de régler « l'identification spectatorielle tout en participant à la construction du monde diégétique ». Trois fonctions essentielles sont à retenir (Gardies, 1988 : 131-133):

(a) la fonction *explicative*, qui correspond à l'exposition des faits et des antécédents et qui illustre le rapport cognitif instauré entre le film et son spectateur : « celui-ci attend de celui-là, notamment par le truchement du verbal, qu'il lui apporte un savoir sur les circonstances, la nature, l'ordre et la cause des actions de la fable » ;

(b) la fonction *actionnelle*, dans laquelle « le verbal ni ne commente ni ne représente une action, il est lui-même cette action, il est "sui référentiel" » ;

(c) la fonction *attributive*, à travers laquelle, « diverses qualités [...] sont explicitement ou implicitement attribuées aux personnages comme aux autres composantes du monde diégétique ».

Au niveau discursif, le verbal s'inscrit dans l'organisation formelle du discours filmique, qu'il contribue à structurer en assurant trois fonctions :

(a) *démarcative* : démarcation des séquences sur le plan syntagmatique et sur le plan modal (distinction entre passé, présent et futur ; entre monde réel et monde imaginaire ou onirique),

(b) *économique*, le verbal permettant d'opérer des accélérations du récit, des prospections, des rétrospections, mais aussi de créer des contrepoints et des contradictions entre récit iconique et récit verbal, et

(c) une fonction *sélective*, qui recouvre à peu près la fonction d'ancrage posée par Barthes, et qui intervient au double niveau de l'iconique —le verbal permet de choisir, en le nommant, un élément parmi tous ceux que l'image est susceptible de donner à voir simultanément—, et du sémantique, le verbe se chargeant de réduire « l'expansion polysémique de l'image » tout en élargissant en même temps son « horizon sémantique » (Gardies, 1988 : 138).

Il nous semble néanmoins que les aspects temporels envisagés en rapport avec la fonction économique peuvent également se rattacher au niveau diégétique. Le verbal permet certes de jouer sur les relations de rythme, d'ordre et de durée entre le récit et l'histoire, et d'introduire des anachronies, des condensations et des accélérations de façon particulièrement rentable, mais lorsqu'une analepse intervient au sein d'un dialogue, elle n'en demeure pas moins susceptible d'assumer elle-même un rôle diégétique complétif ou interprétatif qui relèverait dès lors des fonctions d'exposition ou de commentaire, comme nous aurons l'occasion de le constater dans la partie consacrée à l'étude temporelle.

Nous retiendrons, quant à nous, la distinction posée par Gaudreault et Jost pour les intertitres du cinéma muet (1995 : 78-79), entre les deux ordres du sémiotique et du narratif. De l'ordre sémiotique relèvent tous les effets linguistiques par lesquels la parole apporte un certain nombre d'informations que l'image n'est pas apte à véhiculer par elle-même. La fonction d'ancrage de Barthes se trouve ainsi élargie à une fonction dénominative —la parole servant à nommer les personnages et les lieux de l'action—, et à une fonction sélective de « contrôle », chargée de guider l'attention et l'interprétation du spectateur : « In addition to controlling the viewer's sense of pace, sometimes dialogue is used merely to draw our attention to someone or something. [...] Moreover, dialogue guides our interpretation of what we are seeing » (Kozloff, 2000 : 50).

De l'ordre narratif relèvent les fonctions suivantes :

1. La *fonction d'exposition*, dite aussi fonction « d'information » (Vanoye, 1991 : 169), qui recouvre la notion de fonction explicative de Gardies, envisagée ci-dessus. Le film se doit en effet de fournir au spectateur un minimum de repères lui permettant d'identifier les lieux de l'action, les

antécédents d'une situation concrète, ainsi que l'identité des personnages impliqués. Bien que cette fonction soit généralement prédominante au début de l'histoire, toute nouvelle aventure, tout nouveau personnage doivent être mis « en situation ». Or cette fonction d'exposition se trouve soumise à une double contrainte, puisqu'elle doit fournir suffisamment d'informations sans dévoiler pour autant *toutes* les données :

Le dialogue se doit de donner et de dissimuler de l'information au spectateur, puisque la progression de l'histoire et la gradation dramatique sont conditionnées par la dialectique du donné (des éléments nouveaux, des réponses à des questions, des clarifications) et du retenu (ne pas en dire trop, trop vite ; ne pas encombrer l'histoire ; réserver des surprises) (Vanoye, 1991 : 169).

2. La *fonction de caractérisation*. Cette fonction reprend, en partie — nous ne retenons ici que la caractérisation des personnages —, ce que Gardies signale comme fonction attributive. Le dialogue, sous la double perspective de son contenu et de sa forme, caractérise et individualise les personnages soit de façon ponctuelle (humeur, émotions, comportements lors d'une scène concrète), soit de façon généralisée (Vanoye, 1991 : 169).

3. La *fonction actionnelle* de Gardies, de « dramatisation de l'action » en termes de Vanoye (1991 : 170) ou de « narration implicite » selon Mylne (1994 : 75). Dans un corpus de films comme celui qui nous occupe, où l'action se réduit quasiment à la simple dimension dialoguée, cette fonction semblerait aller de soi. Encore faut-il, comme le signale Vanoye, que l'action soit « dramatisée, inscrite dans une progression et une tension de la scène ». Cette fonction apparaîtra donc comme prédominante chaque fois que le dialogue sera à lui seul générateur d'une action, d'un conflit, d'une tension plus ou moins larvée, comme en témoigne la réflexion que Rohmer fait lui-même sur la scène du diner chez Loïc (CH, 8) :

Ces longues conversations ont aussi une importance dramatique, c'est là que l'histoire se noue. Le dîner chez Loïc, par exemple, peut donner l'impression d'être un hors-d'œuvre où je veux seulement montrer l'opposition entre une fille qui n'a pas d'instruction et des « intellos » qui tiennent des discours abracadabrants qui l'ennuient : or tout à coup Félicie intervient et son intervention porte précisément sur le point qui sera le sujet du film : elle est liée à Charles plus que par la vie par une autre vie (Rohmer à Curchod, 1992 : 25-26)

4. La *fonction de commentaire*. Les personnages se livrent parfois à des interprétations et à des commentaires concernant leur situation ou leurs comportements passés. Comme le fait remarquer Vanoye (1991 : 170), ce procédé d'évocation, cher à Rohmer, « lui permet de jouer du décalage des points de vue et d'opérer quelques variations sur le mensonge ».

5. La *fonction de transition*. Durrer (1999 : 117) signale que certains dialogues romanesques, qui n'apportent presque rien sur le plan de l'action ou de la caractérisation, « semblent avant tout être là pour rendre vraisemblable une péripétie ultérieure ». Ajoutons que dans les films, en absence de narrateur, les déplacements spatiaux et les ellipses temporelles dépendent très souvent pour leur compréhension d'interventions rétroactives et prospectives expliquant les mouvements des personnages. Les possibilités offertes par le chevauchement sonore —*sound flow*— permettent également d'assurer la transition entre les diverses scènes tout en dissimulant les coupures effectuées au niveau de l'image.

La prise en compte de ces fonctions nous mène, en même temps, vers l'autre côté du texte et de l'écran, à la recherche de l'ombre silencieuse censée déchiffrer les sens cachés sous un apparent bavardage « gratuit ».

3. Des deux côtés de l'écran

3.1. L'écoute sollicitée

El film, incluso antes de ser visto, se da a ver : por el hecho mismo de asomarse a la pantalla, presupone la existencia de alguien a quien dirigirse, al mismo tiempo que traza sus caracteres ; al presentarse, se construye un interlocutor ideal al que pide colaboración y disponibilidad (Casetti, 1996 : 13).

Le spectateur —au théâtre comme au cinéma— a été souvent comparé à un voyeur ; il n'en demeure pas moins aussi un « écouteur » qui surprend, comme à leur insu, les propos échangés par des personnages qui n'existent en fait que pour lui. Depuis lors, le statut du spectateur n'est pas tout à fait celui de l'espion —*eavesdropper*—, mais plutôt celui d'un témoin —*overhearer*⁴¹— dont la présence, prévue, est indispensable pour que ces propos aient un sens.

Le spectateur est-il un « voyeur » ? Et quel sens donner à ce mot ? On peut l'accepter s'il désigne un individu dont la présence est ou bien inconnue ou bien déniée, partant inopérante, à l'intérieur du spectacle qu'il regarde. Inutile de dire que la présence du spectateur n'est ni inconnue de l'acteur,

⁴¹ Le cadre participatif d'une interaction comprend souvent des récepteurs non ratifiés, simples témoins d'un échange dont ils demeurent exclus. Ils se divisent en *témoins* ou *espions* selon un double critère : (1) un critère psycho-perceptif appliqué au locuteur, pour lequel la présence du témoin est évidente, alors que celle de l'espion est ignorée ; et (2) un critère intentionnel lié aux attitudes ou aux motivations du récepteur : les témoins suivent la conversation de façon involontaire et essaient de minimiser leur accès à l'information ; les espions, par contre, écoutent de façon délibérée les propos échangés.

ni étrangère aux paroles mêmes du dialogue : le spectateur n'est pas un vrai voyeur ; il participe à cette relation triangulaire qui est celle de tout dialogue de théâtre, qui est parole non seulement devant un tiers, mais aussi pour ce tiers « prévu » (Ubersfeld, 1996 : 34).

La reconnaissance de cette présence silencieuse de l'autre côté de l'écran peut être affichée à travers divers procédés dont les plus évidents restent le regard du personnage à caméra, ou l'interpellation du spectateur par un personnage qui lui parle directement. Néanmoins, l'emploi de ces techniques franchit la frontière du monde diégétique et brise l'illusion de réalité. Le film révèle et presque dénonce par là son caractère de spectacle donné à voir et à entendre : « las miradas y las palabras hacia la cámara se perciben como infracciones de un orden canónico, como atentado al buen funcionamiento de una representación o de una narración fílmica » (Casetti, 1996 : 39-40).

Dans le corpus qui nous occupe, les appels au spectateur, bien plus discrets, s'appuient sur des procédés fonctionnant comme un clin d'œil de l'énonciateur et instaurant entre le spectateur et lui une certaine complicité. Tel est le cas par exemple, d'un commentaire de Jeanne (*Conte de printemps*), qui se livre à une analepse interprétative de son comportement préalable — lors du prologue— et évoque « sous les espèces de "Gygès" la perplexité du spectateur devant l'absurdité apparente de [son] comportement » (Bonitzer, 1991 : 85) :

(11) JEANNE : [...] La situation est beaucoup moins romanesque. En fait, elle l'est peut-être plus, parce qu'elle est complètement absurde. En sorte que si quelqu'un avait mis l'anneau de Gygès... [...] Enfin, bref, **si quelqu'un avait pu être témoin, depuis la fin de cet après-midi, de tous mes faits et gestes et paroles, le sens de la situation lui aurait totalement échappé...** (CP, 3b).

Dans *Conte d'automne*, nous assistons à une conversation entre Isabelle et Magali, au cours de laquelle celle-ci explique son attachement à son métier :

(12) MAGALI : Écoute, tu vas penser que c'est prétentieux ce que je te dis, mais je me considère beaucoup plus comme un artisan que comme une exploitante. **Quel mot affreux, écoute, exploitante !** Je n'exploite pas la terre, je l'honore (CA, 2d).

Lorsque, plus tard, Isabelle prend rendez-vous avec Gérald et se fait passer pour son amie, elle emprunte ses façons de parler, à tel point qu'elle se corrige elle-même en parlant de « sa » vie à la campagne. Seul le spectateur demeure, évidemment, capable de comprendre le sens de cette autocorrection :

(13) ISABELLE : Je n'y ai pas toujours vécu. Ce n'est qu'à la mort de mon père, il y a cinq ans, que j'ai décidé de reprendre **son exploi... son vignoble** (CA, 10b).

La présence prévue d'un spectateur dont il ne faut pas entraver la compréhension peut être également décelée à travers l'exigence posée par l'intelligibilité des paroles. Caractère « spécifique de l'énonciation du dialogue français "classique" (calqué sur le modèle théâtral) », au dire de Vanoye (Marie et Vanoye 1983 : 71), l'intelligibilité devient chez Rohmer contrainte incontournable, comme il l'explique à Jean Douchet dans le documentaire réalisé par A.S. Labarthe (Lagier, 2005) :

J'ai des exigences très précises en ce qui concerne l'intelligibilité des paroles. Vous parlez de la musique, vous parlez d'effets artistiques, mais également il y a le texte. Et dans la mesure où je tiens à mon texte, je pense que ce texte doit être entendu. [...] Donc j'accorde une énorme importance à cette intelligibilité, c'est la chose pour moi principale.

Cette exigence condamne tout naturellement les émissions de paroles simultanées, qu'il s'agisse de régulateurs —dont la présence est sensiblement minimisée—, ou de vrais chevauchements de parole, assez courants dans la conversation quotidienne et pourtant quasiment absents des dialogues filmiques.

En effet, dans nos interactions de tous les jours le flux conversationnel est fréquemment entrecoupé de petites interruptions coopératives regroupant diverses expressions d'adhésion, d'accord ou de soutien que les allocutaires produisent en situation de réception et qui témoignent en même temps de leur implication dans l'interaction. L'allocutaire exprime ainsi son degré de compréhension et/ou son ralliement aux propos énoncés par le locuteur à l'aide de brèves émissions d'approbation (*voilà, bien sûr, exactement, oui, mmh*). Dans la conversation quotidienne, cette fonction constante —et indispensable⁴²— de soutien et de *feedback* est assurée par les régulateurs, signaux d'écoute à la limite de la verbalisation⁴³, qui chevauchent partiellement l'émission du locuteur sans volonté de l'interrompre. Or, comme il a été signalé, le dialogue fictionnel tend à faire abstraction de ces interventions qui entraveraient l'intelligibilité du discours. Peu de régulateurs verbaux sont donc produits par les personnages à l'écoute :

- (14) NATACHA : [...] Un jeune architecte que maman admirait beaucoup [...] l'avait persuadée de refaire la cuisine [...]. Alors il a eu une idée complètement ridicule [...], c'est de délimiter un espace pour obliger les gens à le contourner, et préserver, pour ainsi dire, l'endroit où on se met à table. Tu saisis ? Mon père, à son tour, s'est laissé embobiner...
JEANNE : **Mmh** (CP, 3d).

⁴² « L'absence de régulateurs est sentie comme impolie ou agressive, et vécue comme gêne, signal de retrait ou d'hostilité. C'est dire que le locuteur appelle et attend les régulateurs chez son récepteur, le locuteur les provoque et il y obéit » (De Gaulmyn, 1987 : 221).

⁴³ En effet, les régulateurs sont très souvent confiés au langage non-verbal : gestes, sourires, hochements de tête, regards, changements posturaux ou vocalisations.

Ce genre d'interventions se place, d'après Luscher *et al.* (1995 : 66-67), à la limite même du tour de parole, l'ensemble de ces procédés de régulation constituant pour eux des *non-tour de parole phatiques* (NTP) : « Ce sont des prises en compte phatiques que l'interlocuteur énonce, en tant qu'interlocuteur, "à l'intérieur" du TP du locuteur ». Les NTP comprennent non seulement ces verbalisations minimales, mais aussi « des énoncés plus longs, formellement autonomes, lorsqu'ils sont dans un emploi désémantisé, en simple reprise échoïque de l'intervention précédente ».

Ces NTP dépourvus d'intention interruptrice, ne seraient même pas à considérer comme des interventions à proprement parler, du point de vue de la structure : « de même qu'il existe des manifestations non-verbales qui ont la fonction d'interventions [...], il existe des manifestations verbales qui, dans leur contexte, n'ont pas le statut d'interventions » (De Gaulmyn, 1987 : 205). Réactions plus ou moins symétriques à la production de phatèmes, l'ensemble de ces actes constitueraient en fait les deux faces d'une même activité de contrôle que l'habitude rend quasiment inconsciente :

La perspective fonctionnelle risque de faire oublier le fait que l'activité régulatrice est une activité réflexe que le récepteur ne contrôle pas consciemment. La production des régulateurs est presque automatique et le récepteur en réagissant, se laisse réagir. On ne sait trop lequel des interlocuteurs contrôle l'autre : est-ce que le locuteur provoque les réactions du récepteur malgré lui par simulation et contamination ? Est-ce que le locuteur sollicite ces réactions pour vérifier que son énoncé est compris ? [...] Est-ce que le récepteur guide la production du locuteur en la ponctuant et en la soutenant ? (De Gaulmyn, 1987 : 219).

Or l'attribution d'une valeur et d'une fonction à la production d'un régulateur dépend évidemment de l'interprétation du partenaire d'interaction. Félicie semble ainsi vouloir déceler un contenu à l'intérieur de ce que sa sœur envisage comme un simple régulateur :

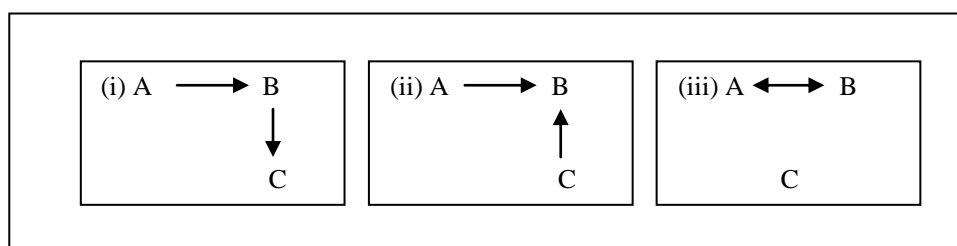
(15) FÉLICIE : [...] Et puis il y a une preuve, non plutôt un signe que je ne l'aime pas [Loïc], c'est que je n'aimerais pas avoir d'enfants de lui, alors que je pourrais en avoir de Maxence. Enfin, je sais pas, on verra...

AMÉLIE : Ah !

FÉLICIE : Quoi ?

AMÉLIE : Rien, je dis « ah », je constate. Tes goûts sont tes goûts (CH, 10b).

En ce qui concerne le chevauchement, il adopte généralement l'une des trois configurations suivantes (Schegloff, 2000 : 8) : (i) A parle à B qui, à son tour, est en train de parler à C ; (ii) A et C parlent en même temps à B ; (iii) A et B se parlent simultanément, leurs propos étant éventuellement émis en présence d'un tiers (C).



I. Configurations du chevauchement

Les situations les plus communes présidant à l'apparition d'un chevauchement sont les suivantes :

(a) un interlocuteur interprète une pause comme place de transition possible et commence à parler avant que le locuteur en place n'ait fini son tour ; soit B interrompt A de façon involontaire.

(b) le locuteur a effectivement produit une place transitionnelle et désigné son successeur —à travers une question, par exemple— mais il décide au dernier moment d'ajouter un commentaire ou une nuance à son énoncé, alors que l'autre amorçait déjà une réponse ; autrement dit, A interrompt B de façon maladroite, si l'on veut, mais encore involontaire.

(c) le locuteur n'ayant pas désigné de successeur, à l'occasion d'une place transitionnelle plusieurs locuteurs s'auto-sélectionnent et commencent à parler simultanément.

(d) le locuteur pose une question à deux interlocuteurs et ceux-ci répondent en même temps ;

(e) une intervention est produite par plusieurs locuteurs. Tel est par exemple le cas des souhaits, des salutations et d'autres formulations hautement ritualisées qui sont généralement réalisées de façon collective et coopérative :

there are activities such as collective greetings, leave-takings and congratulations in response to announcements of personal good news. Such activities in multi-person settings are regularly produced « chordally », not serially ; and the chordal production is done and heard as convergent and consensual, not competitive (Schegloff, 2000 : 6).

De même que les autres « accidents » de parole, le chevauchement présente donc le plus souvent un caractère involontaire. Mais il existe aussi un chevauchement délibéré, sciemment prolongé comme stratégie permettant de s'emparer du tour de parole, d'imposer le silence à l'autre. Ce genre de chevauchement s'inscrit dans une sorte de « compétition locutive », que nous pouvons illustrer à l'aide de l'exemple suivant (CH 8, a-d) : Edwige et Quentin monopolisent toute la première partie d'une conversation marquée par une suite constante d'interruptions (//) et de chevauchements (les mots émis simultanément sont signalés en caractère gras et soulignés), toute pause étant susceptible de paraître une place transitionnelle qui cèderait la parole à l'interlocuteur.

(16) EDWIGE : D'ici dix ans, mon but sera rempli, si tu n'as//
QUENTIN : Oui, mais l'humour ne fait pas tout. Tu privilégies toujours les personnages qui sont regardés avec humour.

EDWIGE : Ah mais je ne privilégie rien du tout, et lui, en tout cas, il ne privilégie pas les femmes, hein ! Parce qu'il dit : « Tu es moralement inapte// **au mariage** ».

QUENTIN : **Ni les femmes** ni les hommes d'ailleurs, c'est pareil.

EDWIGE : Eh ben d'accord, mais il//

QUENTIN : Ils sont soumis au même régime//

EDWIGE : Oh, mais pas tous, parce qu'il protège quand même Ricky [...]

QUENTIN : Tu sais, quand il gratte une allumette. Ils sont tous dans la chambre à Cambridge et il y a un personnage qui évoque l'existence de la vache//

EDWIGE : Oh oui, mais ça c'est de la philosophie. C'est pas que ça le bouquin !

QUENTIN : Ben oui, mais quand même... C'est très important de poser l'existence de la réalité du monde.

EDWIGE : Ah ! Tu as compris ça ?

QUENTIN : Ben, c'est ce qu'il dit dans le premier// **dans le premier chapitre.**

EDWIGE : **Oui, mais alors,** Rickie, comment tu l'interprètes ? Il va faire l'expérience de la réalité du monde ?

QUENTIN : Oui, mais il apparaît peu à peu dans l'histoire, le personnage de Rickie. Il apparaît sur le fond de cette histoire philosophique qui commence le livre.

EDWIGE : Oui, alors donc pour toi, c'est le personnage// **central.**

QUENTIN : **C'est le personnage** oui, c'est le personnage central. [...]

EDWIGE : Ah bon ! Qu'est-ce que vous croyez ? On en est tous ici à un nombre de vies incalculable.

QUENTIN : Tu crois ?

EDWIGE : Oh mais j'en suis sûre. Toi, par exemple, tu en es au moins à ta cinq-centième vie // **Quentin.**

QUENTIN : **Ben cinq cents,** c'est impossible.

EDWIGE : Ben qu'est-ce que tu en sais ? On peut pas calculer.

QUENTIN : Ben, **avec le nombre** //

EDWIGE : **Mais tu ne viens pas** du minéral, comme ça, à ton degré enfin, à ton degré spirituel que je suppose, comme ça du.. du... en quelques années. En trois vies, en quatre vies//

QUENTIN : Ben si, justement. Écoute, les chats ont sept vies //

EDWIGE : Justement tu as peut-être //

QUENTIN : C'est un maximum pour nous //

EDWIGE : Mais tu as peut-être été un chat. N'est-ce pas Loïc ? (CH, 8a-d)

La conséquence immédiate de cette compétition se laisse sentir au niveau de la construction syntaxique des énoncés par des reprises des contenus interrompus et des reformulations rapidement apportées après des

pauses minimales. La seconde partie de cette conversation, occupée par la discussion entre Edwige et Loïc, et à laquelle Quentin ne participe pas activement, ne présente pas par contre d'interruptions, en dépit des positions opposées qu'ils défendent, ce qui permet de relier ces chevauchements à la fonction de caractérisation des personnages.

Si aucun des interlocuteurs ne lâchait prise, la syllocution aboutirait à deux monologues parallèles et indépendants, proches de ce que le langage quotidien a baptisé comme « dialogue de sourds ». Cette situation, extrême, relève toutefois de rencontres hautement conflictuelles ou pathologiques. Le plus souvent, les paroles émises simultanément ne témoignent que de la vivacité de la conversation, voire de la compénétration profonde existant entre deux interlocuteurs qui se trouvent dire la même chose au même moment et, de ce point de vue, leur apparition n'entraîne pas de conflit ou de compétition pour la prise de parole. Considéré comme un « accident » plutôt que comme une violation des lois d'alternance, le chevauchement tend dans ces cas à être rapidement résolu. Tel est par exemple le cas entre Jeanne et Natacha, où le chevauchement relève d'un registre presque ludique, quand elles se trouvent exclamer en même temps « Un gage ! » (CP, 7b). De même, lorsque Jeanne revient chez Natacha et qu'elle essaie d'expliquer pourquoi :

(17)JEANNE : Son stage est prolongé. Alors j'ai pensé que je pourrais facilement faire plaisir à la fois à elle et à toi...
NATACHA (*l'interrompant*) : **Et à toi, j'espère ?**
JEANNE (*simultanément*) : **Et à moi** (CP, 9).

La même affinité et concomitance de pensée —soulignée d'ailleurs par leurs rires— peut être signalée dans les propos simultanés de Magali et Gérald lorsqu'ils se retrouvent chez Isabelle :

(18) GÉRALD : [...] Moi, si j'avais été à votre place, j'aurais fait pareil. La preuve c'est qu'ensuite nous avons fait pareil, nous... **nous sommes retournés tous les deux !**

MAGALI (*simultanément*) : **Nous sommes retournés tous les deux !** (*ils rient*). (*Lui tendant la main*) Bon, à très bientôt. Les vendanges sont terminés, mais venez pour la reboûle (CA, 21d).

En outre, il faut tenir compte que les conversations à quatre ou plus de quatre participants présentent souvent des phénomènes de prise de parole simultanée que Traverso (2004) désigne sous le nom de « crowding » et de « splitting ». Le premier fait référence aux divers essais d'introduction de lignes parallèles de conversation: « individual topical lines [which] interfere in a more or less insistent way with the ongoing topic, and this, in turn, disturbs the production format » (*ibid.* : 63). Le « splitting », de son côté, désigne un développement du précédent, lorsque ces introductions de nouveaux thèmes dérivent en scission, momentanée, du groupe en dyades : « the crowding phenomenon —which is a disturb in the production format— leads to an actual splitting of the participation framework, i.e. a schism in the reception format » (*ibid.* : 68).

Dans une conversation réelle, les interactants ne sauraient suivre avec attention que le déroulement d'une seule conversation. Pareillement, en présence d'un phénomène de ce genre, le film est en principe obligé de choisir⁴⁴ : l'image et le montage sonore auront tendance à privilégier l'une de ces conversations parallèles, le reste étant renvoyé au statut du bruitage et donc monté à un volume plus faible. Tel est le cas, typique dans les conversations à table rassemblant de nombreux convives, de *Conte d'été* : lorsque Gaspard dîne chez les cousins de Léna (CE, 12e), la caméra et le son se concentrent sur la conversation entre Gaspard et le cousin.

⁴⁴ En principe, car il est également possible d'alterner entre les diverses dyades, ce qui fournit au spectateur un savoir largement supérieur à celui des personnages.

Les rares cas de syllocution présents dans un dialogue fictionnel sont donc à considérer comme implicitant un contenu qu'il faudra déceler : communion profonde entre les personnages ou, au contraire, montée agonale ; recherche de réalisme, effet comique... Autrement dit, leur occurrence sera toujours mise au service de la fonctionnalité, l'accident de langage devenant effet de style :

[...] dans la vie l'accident de langage ne répond à aucune intention ; il ne fait que ralentir le dialogue, l'encombrer, ou introduire dans une conversation sérieuse un élément comique inattendu et regrettable. [...] Dans un bon dialogue de théâtre l'utilisation des accidents est toujours très étudiée et c'est là une des différences essentielles entre le langage et le langage dramatique. Ces fonctions sont très diverses ; elles peuvent être multiples pour un même emploi, mais l'une d'elles est toujours prépondérante. [...] certains emplois n'ont pour but que de donner au dialogue certaines qualités de naturel et de vie [...] ; d'autres cherchent essentiellement à provoquer le rire [...] ; d'autres ont une valeur psychologique et révèlent ordinairement chez les personnages une certaine émotion. [...] Que les accidents de langage soient le fait d'un même personnage et le voilà qui se distingue facilement de ses partenaires et révèle en même temps très vite sa classe sociale et son rôle dans la pièce (Larthomas, 1980 : 228-229).

Tout concourt, en somme, à rendre plus aisé l'accès du spectateur aux informations véhiculées par le dialogue. Nous aurions tort néanmoins de penser que son rôle se borne dès lors à celui d'un simple témoin qui assisterait passivement à une histoire se déroulant sous son regard. Le spectateur n'est pas un simple « consommateur » de signes, mais un véritable herméneute. Son entrée dans le monde fictionnel qui lui est offert « se fait sur la base d'un pacte stipulant une nécessaire interactivité » (Gardies, 1993 : 50). De même qu'un partenaire de conversation est appelé à participer activement à la construction du sens du discours, de même le film demande au spectateur non seulement d'abolir certains postulats logiques afin d'accepter diverses conventions — manipulations de l'image et du son —, mais de développer constamment une activité cognitive de déduction et d'évaluation. Il devra à tout instant déceler les sens cachés, rassembler les

pistes éparses afin de reconstituer le caractère d'un personnage ou la trame d'une intrigue, combler les espaces vides de la diégèse afin de reconstruire le récit, choisir parmi les diverses interprétations possibles, juger de la cohérence des informations qui lui sont soumises, réagir aux stimuli sensoriels et aux implications émotionnelles de l'histoire.

Du côté du spectateur, la dimension sensorielle de la matière visuelle et auditive (que renforce leur iconicité) fait de la réception du film une expérience phénoménologique. L'implication du spectateur est alors au moins double. Cognitive par l'activité de coopération qui lui est demandée (celle-ci n'étant pas spécifique) ; sensorielle et émotionnelle en raison du matériau proprement cinématographique (Gardies, 1993 : 51).

Ajoutons encore que tout texte est traversé de multiples discours dont la découverte, intimement liée aux compétences individuelles, réserve une place de choix au spectateur. Ceci devient d'autant plus évident chez Rohmer, où la transtextualité genettienne, cette « transcendance textuelle » qui se définit par « tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982 : 7), se multiplie dans un jeu spéculaire de renvois de son œuvre filmique à ses œuvres littéraires et au reste de sa filmographie —au triple niveau des échos allusifs d'une série à l'autre, à l'intérieur d'une série et dans un seul et même film— tout en côtoyant citations et allusions musicales, littéraires, philosophiques...

3.2. De Rohmer en Rohmer : jeux de miroirs

De multiples correspondances sont tissées entre les films de Rohmer, dont l'œuvre permet d'être lue comme une fugue, une variation éternelle et constante sur le thème de l'amour auquel chaque film apporterait une nouvelle nuance : possibilité vs impossibilité des relations, quête vs fuite, recherche vs rejet, fidélité vs infidélité, etc.

Conte de printemps peut être envisagé comme une version féminine de « conte moral » reprenant les questions de la tentation et de la fidélité (Bonitzer, 1991 : 39 ; Magny, 1995 : 229). Gaspard fait également penser aux personnages masculins des *Contes moraux* qui, tout en étant voués à la recherche d'une femme élue (Léna), en rencontrent une autre qui retient leur attention et leur affection jusqu'au moment où ils retrouvent la première, à ceci près que la rencontre ne concerne pas une femme mais deux (Solène et Margot). Cette allusion *inter-series* se double, à l'intérieur de la même série, d'un reflet inversé, celui de Félicie, qui partage son amour entre Charles, Loïc et Maxence.

Conte d'hiver rappelle inévitablement *Ma nuit chez Maud* (cf. par exemple Ennis, 1996 ; Molinier, 2001), mais aussi *Le Rayon vert*, dont l'héroïne pourrait être la sœur aînée de Félicie :

Rohmer semble avoir du goût pour quelques personnages plus innocents que nature, aux idées puritaines et inflexibles, telles Delphine dans *Le Rayon vert* [...]. À la fin du *Rayon vert* on voit Delphine, qui ne faisait pourtant guère figure d'intellectuelle (c'est l'une des moins intellectuelles sinon des moins cérébrales, des héroïnes de Rohmer), sortir de son sac « L'Idiot » et c'est à ce moment qu'elle trouve son prince charmant [...]. Elle est comique, mais émouvante, et pour finir elle a raison, seule contre tous d'avoir résisté aux sirènes des rencontres sans foi, sans principes, et d'avoir cru au prince charmant (Bonitzer, 1991 : 60-61).

Un effet de réflexivité qui est certainement renforcé par le retour des actrices. *Conte d'automne* réunit ainsi Béatrice Romand (Magali), qui avait préalablement travaillé avec Rohmer dans *Le genou de Claire* (1970), et *Le beau mariage* (1982) ; et Marie Rivière (Isabelle), qui avait collaboré dans *Perceval le gallois* (1978) et *La femme de l'aviateur* (1981). Elles coïncident dans l'une des *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1986) —Marie Rivière dans le rôle d'arnaqueuse et Béatrice Romand comme inspectrice—, mais c'est notamment dans *Le Rayon vert* (1986) que nous les retrouvons face à face.

La réapparition d'un même acteur est inévitablement lestée du poids de ses rôles précédents, qui instaurent ici des jeux de miroirs rendant les mêmes situations ou, le plus souvent, des situations inversées. Dans *Le Rayon vert* en effet,

Delphine [Marie Rivière], en raison à la fois de son origine modeste et de ses problèmes affectifs, n'a pas la maîtrise du langage, aussi capitale dans l'univers rohmérien que celle de l'argent. Il en va de même des milieux qu'elle fréquente [...]. Au contraire, le personnage incarné par Béatrice Romand, volubile et autoritaire (proche en cela de son rôle dans *Le Beau mariage*), fait exception (Magny, 1995 : 196).

Dans *Conte d'automne*, c'est par contre Magali (Béatrice Romand) qui n'a pas la maîtrise des milieux, qui vit seule, isolée du monde. Si l'héroïne du *Beau mariage* (Sabine), soutient opiniâtrement son intention de se marier, alors qu'elle n'a même pas d'ami, la Magali de *Conte d'automne* se voit — bien que pas tout à fait malgré elle— soumise aux intrigues galantes de ses amies.

La très jeune Amanda Langlet qui jouait Pauline (*Pauline à la plage*, 1982) revient comme Margot dans une autre histoire estivale (*Conte d'été*). Dans *Pauline* c'était elle qui n'avait pas l'adresse de Sylvain, qu'elle cherchait sur la plage, à l'inverse de *Conte d'été*, où c'est Gaspard qui n'a pas l'adresse de Léna.

Les *Contes des quatre saisons* apparaissent en quelque sorte comme une synthèse des deux séries précédentes, celles des *Contes Moraux* et celle des *Comédies et Proverbes*, auxquelles ils empruntent respectivement la thématique de l'infidélité —réelle, comme celle de Gaspard, ou potentielle, comme celle que Jeanne, mais aussi Isabelle, évitent de justesse— et la dominante féminine. Et au-dessus de ces parentés, un dénominateur commun semble caractériser les paroles des personnages, celui de la vérité émanant du proverbe illustré par *Pauline à la plage* : « Qui trop parle, il se mesfait ». Nous aurons l'occasion en effet de vérifier à quel point les personnages sont fréquemment pris au piège du discours.

À l'intérieur de la série des *Contes des quatre saisons* divers éléments témoignent aussi de l'existence de correspondances et de lectures opposées qui permettent de les envisager par couples, comme le fait remarquer Rohmer lui-même (1998 : quatrième de couverture) :

On peut [...] déceler a posteriori dans leur structure et leur problématique des analogies, des oppositions, voire de vraies symétries. Le troisième conte

(*Automne*) par exemple, rime avec le premier (*Printemps*), traitant comme lui la « pensée » au sens large, et décrivant une ou plusieurs machinations effectives ou supposées. Le quatrième (*Hiver*) et le second (*Été*) se renvoient une image inversée : une femme – trois hommes et un homme – trois femmes, respectivement. Ils ont, peut-on dire, pour objet une « foi » certaine de son choix dans l'un presque aussi sûre, dans l'autre de son non-choix. Etc.

Enfin, certaines situations réapparaissent aussi inversées à l'intérieur d'un même film : dans *Conte de Printemps* le propriétaire de la maison arrive et trouve, de façon inattendue, un inconnu qui occupe sa chambre et sa salle de bains. Jeanne passera successivement du rôle de personnage « envahi » (CP, 2a) à celui d'« envahisseur » (CP, 4a).

Dans *Conte d'hiver*, deux portraits bien différenciés ressortent de la mise en parallèle des attitudes et des propos respectifs de Loïc et de Maxence confrontés à des situations similaires — tout en reflétant, en même temps, les différentes réactions de Félicie à l'égard de chacun. Ainsi, les deux scènes de rupture (CH, 9 et CH, 14b) présentent-elles en fait deux façons radicalement distinctes d'assumer la fin d'une liaison. La douceur du ton emprunté par Félicie avec Loïc s'oppose à la tension de la scène avec Maxence, le comportement non verbal soulignant la distance qui les sépare désormais. La conversation avec Loïc est ponctuée de longues pauses ; avec Maxence, par contre, Félicie enchaîne rapidement ses répliques, elle ne cherche pas à lui faire comprendre, elle sait qu'il ne comprendra pas. Aussi, la rupture avec Loïc, sans possibilité de reprise au niveau sentimental, ne sera-t-elle pas totale au niveau relationnel. En revanche, la rupture avec Maxence prend une tonalité définitive : ils ont frôlé la violence physique, un point sans retour⁴⁵.

⁴⁵ Le caractère définitif de cette rupture peut néanmoins être présupposé du seul côté de Félicie, Maxence comptant apparemment la retrouver à son retour du restaurant : « Bon, je sors. J'ai besoin de prendre l'air, moi aussi. Tu ne peux pas dire que je t'empêche de faire ce que tu veux. Je serai à la Grignotte. À tout à l'heure » (CH, 14b).

Les deux hommes s'opposent également dans leur comportement vis-à-vis de Félicie quand ils reçoivent des invités : alors que Loïc s'apprête à l'aider (« Mais laisse, Félicie, je m'en occupe. Laisse », CH, 8c), Maxence se contente d'un « tu aurais dû m'appeler pour découper le poulet » (CH, 12a). Enfin, Maxence ne comprendra rien à l'explication de la « vision » de Félicie, contrairement à Loïc (CH, 19b).

Un autre type de retour cher à Rohmer est celui des propos circulant d'un film à l'autre ou à l'intérieur du même film ; des mots et des expressions qui passent d'un personnage à l'autre ou reviennent dans des situations inversées, tissant « un réseau où un discours est tantôt réapproprié, tantôt affermi, tantôt infléchi » (Molinier, 2001 : 78). L'« envie », mot-témoin des jeunes personnages de *Conte d'été* — nous en comptons une trentaine d'occurrences — se trouvait déjà dans *Pauline à la plage*, l'état de vacance semblant particulièrement apte à se laisser entraîner par ses désirs du moment, sans attachement particulier.

Ce phénomène de réflexivité discursive est particulièrement mis en évidence dans *Conte d'hiver*. Le cas le plus saillant de réflexivité hétérofilmique reste certes celui du pari de Pascal, posé dans *Ma nuit chez Maud* et que Félicie reprend à quelques modifications près, mais il en est d'autres aussi au niveau homofilmique.

Lorsque Félicie énonce ses opinions à propos de la réincarnation, Loïc réplique que ce ne sont que « des mots ». Quand elle doit expliquer à Maxence sa vision, elle semble s'approprier ces propos et devancer une réaction potentielle de Maxence :

(19) FÉLICIE : Moi, je ne suis pas d'accord. Au contraire, je crois que si l'esprit vit à travers plusieurs corps, et ben, comme ça, il peut petit à petit se perfectionner et ça supprime pas la responsabilité.

LOÏC : C'est très joli ce que tu dis, mais **pour moi, c'est des mots** (CH, 8d)

(20) MAXENCE : Tu as vu quoi ?

FÉLICIE : Eh bien ce que je t'ai dit, que je ne devais pas me lier avec quelqu'un que je n'aimais pas à la folie... **Pour toi, ça c'est des mots.** Mais pour moi, c'est pas des mots (CH, 14b).

Comparons, également, les deux scènes suivantes : celle où Maxence annonce à Félicie son départ pour Nevers, et celle où Félicie l'annonce à son tour à Loïc :

(21) MAXENCE : Non, c'est moi qui pars [...]

FÉLICIE : Déjà ? Mais tu m'avais rien dit.

MAXENCE : Mais enfin, je l'ai appris hier soir ! **C'est pas le genre de choses que je peux dire au téléphone.** [...]

FÉLICIE : [...] T'as pas confiance en moi, et **tu me mets devant le fait accompli** (CH, 3b).

(22) LOÏC : Vous partez quand ?

FÉLICIE : Moi dans huit jours. Lui est déjà parti.

LOÏC : Comment ? Si vite ? Et tu ne me le dis que maintenant ! **Tu me mets toujours devant le fait accompli !** [...]

FÉLICIE : **Je pouvais quand même pas te l'annoncer au téléphone.** Je pensais que j'aurais le temps de te préparer un peu... (CH, 9).

Un même prétexte —l'impossibilité de traiter certains sujets en dehors de la co-présence physique— et un reproche identique —« Tu me mets [toujours] devant le fait accompli »—, le même d'ailleurs que Rémi adresse à Louise dans *Les nuits de la pleine lune* (1984), quand elle lui annonce qu'elle a gardé son studio et qu'elle compte y passer de temps en temps une nuit toute seule, où elle dormira « sagement » dans son lit de jeune fille.

Enfin, l'interversion spéculaire des propos, illustration de la maxime lacanienne selon laquelle « l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée » (Lacan, 1966 : 296), est exemplairement accomplie dans le raisonnement de Félicie lorsqu'elle quitte Maxence : il lui

avait appris que l'on ne dit pas « conne à lier » mais « folle à lier » ; Félicie le quittera précisément sous prétexte qu'il ne devrait pas « se lier à une folle » (CH, 14b).

En dehors de la production filmique de Rohmer, certaines allusions peuvent être également repérées qui renvoient à son activité littéraire, tel ce « genou de Claire » qui, dissimulé entre les pages de son roman, *Élisabeth*⁴⁶ (1946), semble déjà attirer le cinéaste près d'un quart de siècle avant la parution du film homonyme :

Claire fit tomber la cendre de sa cigarette et regarda Schwarz : elle baissa tout de suite les yeux et releva un peu son genou (p. 37).

Le genou de Claire faisait au delà de la ligne nette de la robe un petit triangle foncé et brillant (p. 196).

Les *Contes des quatre saisons* renvoient ainsi à la pièce théâtrale de Rohmer *Trio en mi bémol* (1988) qui contient en germe ce que les films développeront. Les quatre saisons sont reprises dans cette « comédie brève en sept tableaux », représentant diverses rencontres entre les protagonistes, ayant lieu dans le « cadre unique [...] de l'appartement parisien de Paul, de deux en deux mois, durant un an » (p. 7). Le passage du temps est souligné par la vue sur les arbres d'un boulevard dont les feuilles témoignent des changements de saison —vertes dans le premier tableau, teintées de roux au deuxième, tombées au troisième, etc. Seul le quatrième tableau fait exception, l'action se situant quelques jours après le précédent sans changement du décor extérieur.

La réflexivité opère ici également à travers le retour de phrases et de motifs clé repris dans *Conte d'hiver* et, dans une moindre mesure, dans *Conte de printemps*. Paul demande ainsi à Adèle « Tu es toujours avec Machin ? »

⁴⁶ Première version du roman réédité en 2007 sous le titre *La maison d'Élisabeth*.

(p. 7), même appellatif que Maxence emploie pour désigner Loïc (« je me doutais que tu devais être chez machin », CH, 3a). Adèle caractérise Stanislas, son dernier ami, comme étant un « maniaque » (p. 10), mot que Jeanne applique souvent à elle-même. Jeanne avoue à Igor qu'elle ne le trouve pas si différent de Mathieu (CP, 15a), Adèle dit à Paul que Stanislas lui ressemble (p. 15). Adèle propose à Paul de l'emmener au théâtre : « Actuellement, il y a deux Shakespeare qui me tentent : *Le Conte d'hiver* et *Le songe d'une nuit d'été* » (p. 22).

Le pari de Pascal transformé en enjeu sentimental, comme dans le cas de Félicie, transparait aussi dans les propos de Paul, qui ayant offert à Adèle un disque —le *Trio en mi bémol* pour piano, alto et clarinette de Mozart—, attend de celle-ci un signe de reconnaissance :

- (23) PAUL : J'ai fait un pari sur ton être profond, et j'en aurai ou non, si je puis dire, la possession, selon que je gagnerai ou que je perdrai.
ADÈLE : Et si jamais tu gagnes, je le saurai au moins ?
PAUL : Bien sûr, ma joie sera telle que je ne pourrais pas la cacher, même si je voulais. En revanche, **si je perds, je ne perds rien**, puisque je n'ai plus d'illusions. [...] **N'y aurait-il qu'une chance sur un million, le gain est trop grand pour que je renonce** (p. 22-23).

Après avoir quitté son dernier ami, Adèle fait, comme Félicie, l'expérience d'une sorte de révélation qui sera à l'origine de son retour avec Paul.

- (24)ADÈLE : [...] En tout cas, si je ne le quitte pas tout de suite, je le quitterai bientôt, très bientôt. On a eu des mots. Je suis partie en claquant la porte, au sens propre du terme. [...] Et depuis, je marche dans la rue, pour essayer de rassembler mes esprits. [...] Ce matin, une fois dans la rue, je ne savais pas où aller. [...] Alors je suis entrée dans une librairie. [...] Dans cette librairie, donc, le libraire avait mis la radio, ou une cassette, peu importe. Et qu'est-ce qu'on jouait ? Le trio...
C'était comme si j'avais subitement été soulevée de terre. Je ne faisais plus attention au lieu où je me trouvais, aux gens qui étaient autour de moi. J'étais totalement entrée dans la musique, et je n'en

suis sortie que lorsque le morceau a été terminé. [...] Alors, j'ai eu envie de l'acheter pour te l'offrir, et l'écouter avec toi, rien qu'avec toi (pp. 29-32).

Enfin, dernier rapprochement entre Félicie et Adèle, le regret de quitter un homme sur une dispute au lieu de rester amis :

(25) FÉLICIE (à Loïc) : **J'aurais aimé qu'on se quitte dans le calme**, dans la paix, puisqu'on continuera à être amis toujours comme avant, même si on se voit peu (CH, 9).

(26) FÉLICIE (à Maxence) : Puisque je te quitterai de toute façon, **quittons-nous au moins en amis** (CH, 14b).

(27) ADÈLE : [...] La seule chose un peu ennuyeuse, c'est que **j'aurais aimé qu'on se sépare dans le calme et la sérénité** (p. 30).

Les films de Rohmer sont en outre parsemés d'allusions et de citations qui renvoient à des référents musicaux, littéraires et philosophiques dont l'importance se laisse sentir aussi bien par rapport aux présences qu'aux absences.

3.3. Au carrefour des textes

Nous avons déjà eu l'occasion de constater la place centrale que la musique occupe dans les contes d'*Été* et de *Printemps*.

Le titre même de l'ensemble, *Les Contes des quatre saisons*, pourrait faire penser à Vivaldi, grand absent pourtant de l'univers musical de la série. Schumann domine *Conte de printemps : Les Chants de l'aube, Les Kreisleriana*, et les *Études Symphoniques* sont évoqués ou donnés à entendre, mais il manque pourtant sa première symphonie, composée en 1841, qu'il surnomme précisément « Printemps ».

En ce qui concerne la **littérature**, bien que se reconnaissant lui-même un penchant éminemment balzacien (Serceau, 2000 : 12 ; Heredero, 2004 : 39), Rohmer se tourne le plus souvent du côté de Shakespeare⁴⁷ —à travers

⁴⁷ Balló et Pérez (1997 : 137-138) trouvent aussi des concomitances entre *L'ami de mon amie* et *Le Songe d'une nuit d'été* : « *L'ami de mon amie* [...] es la película donde la estructura de parejas intercambiables y juveniles remite en mayor medida al alegre pero malicioso retozo de la obra de Shakespeare. Al igual que en ella, Rohmer descubre que los lazos de amistad entre dos personas de un mismo sexo pueden vacilar cuando una de ellas le roba el novio a la otra. Las lamentaciones de la joven herida recuerdan las de Helena, ignorada por Demetrio en la parte inicial de *El sueño*... El posterior olvido de este primer amor a causa de la repentina aparición de otro hombre contribuye a la creación del ambiente de amor voluble que impregna los films de Rohmer [...], en los que el director parece jugar, como Oberón, con el destino sentimental de sus personajes ».

des allusions explicites⁴⁸ ou implicites⁴⁹— ; de Victor Hugo —qui donne son nom à la rue où habite Félicie, et cité par Loïc, qui récite par cœur un fragment du poème « Ce que dit la bouche d'ombre⁵⁰ » —, ou de Jules Verne —mis à part *Le rayon vert*, inspiré du phénomène présenté dans le roman homonyme de Verne (1882), Jeanne fait allusion à *La chasse au météore* pour caractériser Mathieu⁵¹, et Léna trouve « des Jules Verne » dans sa chambre en Provence parmi « un tas de vieux bouquins » (CE, 12d).

D'autres références renvoient à des œuvres et des auteurs qui peuvent être moins connus du grand public. *Le secret des eaux* —livre de chevet de l'enfance de Gaspard— et *Les filles de la pluie*, d'André Savignon, matérialisent l'univers ouessantin auquel nous n'aurons jamais accès. *Le plus long des voyages* de Forster, dont il est question dans la conversation entre Loïc et ses invités (CH, 8 a,b), illustre la quête de Félicie et sa foi, proche de l'idéalisme berkeleyen⁵² obscurément évoqué dans le dialogue :

(28) EDWIGE : [...] On a parlé tout à l'heure de la discussion qu'ils ont au début, sur la réalité du monde à propos de la vache.

QUENTIN : Tu sais, quand il gratte une allumette... Ils sont tous dans la chambre à Cambridge et il y a un personnage qui évoque **l'existence de la vache...**

EDWIGE : Oh oui, mais ça c'est de la philosophie. C'est pas que ça le bouquin.

QUENTIN : Ben oui, mais quand même... C'est très important de poser l'existence de la réalité du monde (CH, 8b).

⁴⁸ Le *Conte d'hiver* partage le titre avec la pièce homonyme de Shakespeare, allusion qui devient citation quasi-littérale de par l'inclusion d'un fragment de la pièce dans le film ; Félicie dit aimer *Roméo et Juliette*.

⁴⁹ « MARGOT : Être ou n'être pas... GASPARD : ... Oui, c'est la question » (CE, 7d).

⁵⁰ *Les contemplations*, livre VI, Au bord de l'infini, XXVI.

⁵¹ « JEANNE : On dirait un savant de Jules Verne. Je le surnomme Zéphirin, vous savez, ce type qui avait un tel fouillis dans sa chambre qu'il laissait juste un mètre carré de plancher, le seul endroit que la femme de ménage avait le droit de balayer » (CP, 15a).

⁵² « Quentin refers to the opening of the novel where discussion centres on whether a cow exists when no one is present to perceive it. This incursion into Berkeleyian idealism reflects Forster's respect for the relative objectivity of George Moon, who argued that "the sun and stars would exist if no one was aware of them" » (Ennis, 1996 : 317).

En fait, comme le fait remarquer Ennis (1996 : 316-318), le spectateur moyen se trouverait partager ici la position de Félicie, qui n'a pas lu l'œuvre. La discussion entre ces « intellos » proposerait par contre une autre lecture, réservée à ceux qui connaissent l'œuvre de Forster et qui seraient à même de déceler des inconsistances dans les propos d'Edwige, de saisir la portée de l'anecdote de la vache et les possibles similitudes entre le roman cité et le film.

La **philosophie** occupe également une place de choix dans les discussions des personnages des contes d'*Hiver* et de *Printemps*. Dans le premier, Platon est explicitement évoqué à travers la théorie de la réminiscence exposée par Félicie et cité dans la lecture que Loïc fait du *Phédon* (CH, 19c) ; implicitement suggéré par la décision de Félicie de demeurer attachée à un amour que les circonstances ont rendu « purement idéal, spiritualisé, sans rien de matériel, de charnel », définition qui correspond, d'après le *Grand Robert* à l'amour platonique.

Dans le prologue de *Conte de Printemps*, Jeanne arrive chez Mathieu et se dirige vers une étagère où sont rangés des livres. Un insert de l'étagère permet à peine de repérer les auteurs et les titres —Platon : *Théétète*, *Parménide* ; Husserl : *Idées directrices pour une phénoménologie* ; Kant : *Critique de la raison pure* ; Wittgenstein : *Philosophischen Untersuchungen* ; Hegel : *Esthétique* ; Goethe : *Faust*. Elle en prend deux, Kant et un Platon dont on n'apprécie pas le titre. Au cours des dialogues, il sera question de Platon —l'anneau de Gygès évoqué dans la première conversation avec Natacha (CP, 3b), le « dialogue maïeutique genre Théétète », avec Ève (CP, 11a) —, de Kant —les jugements synthétiques et *a priori* et *a posteriori* de la *Raison pure*—, de Spinoza, dont seul le nom est cité, et de Husserl (CP, 11a), bien que la référence à ce dernier demeure, somme toute, assez obscure, enveloppée dans le pédantisme affiché par Ève et seulement accessible aux « initiés » :

(29) JEANNE : [...] j'emploie le mot transcendantal au sens large.

ÈVE : Qui comprend aussi **le sens husserlien**.

JEANNE : Si l'on veut (CP, 11a).

Or ni la raison ni son attitude rationnelle ne permettront à Jeanne de pénétrer les véritables intentions du couple Natacha-Igor, même pas de résoudre le « mystère du collier » : elle demeurerait dans ce sens aussi aveuglée par les apparences que pouvaient l'être les hommes de la caverne de Platon. Constamment entraînée par le soupçon, Jeanne semble plutôt obéir au doute cartésien, significativement absent pourtant du groupe des philosophes. Enfin, son attitude de réserve habituelle semble réaliser l'aphorisme de Wittgenstein — « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire » — auteur dont elle a la photo chez elle, mais dont il n'est jamais question non plus dans le dialogue (Bonitzer, 1991 : 85).

À l'extrême opposé, nous retrouvons Étienne (*Conte d'automne*), professeur de philosophie lui aussi, mais trop éloigné du caractère intellectuel que pourraient suggérer les allusions philosophiques de Jeanne. En fait, ce film se distingue des autres par l'absence de références littéraires, philosophiques et musicales. Le monde auquel il est associé reste entièrement attaché au concret.

Au-delà des mentions explicites et des citations intégrales, d'autres associations peuvent naître dans l'esprit du spectateur en étroite dépendance de sa culture encyclopédique : le « mystère du collier » n'est pas sans évoquer les *Bijoux de la Castafiore*, disparition elle-même truffée de fausses pistes et qui se résout aussi par l'explication la plus banale — la pie voleuse —, voire *La lettre volée* de Poe⁵³. Dans ce même ensemble, nous aurions à considérer certains thèmes récurrents tels que celui de l'amour fou et du

⁵³ D'après l'interprétation de J. Bodet-Dockès (2007 : 146).

hasard, qui renvoient aux motifs chers au mouvement surréaliste, plus concrètement à Breton.

C'est surtout dans *Conte d'hiver* que nous retrouvons ces traces : Félicie, un esprit libre, une âme errante qui se place elle-même au-dessus de la nécessité de choisir, incarne mieux que tout autre personnage cette folie d'amour. Loin du cliché de l'infidélité, elle se déclare capable d'aimer plusieurs hommes en même temps, sur différents modes, de l'amour fou à l'amitié tendre :

(30)FÉLICIE : [...] il y a amour et amour. Charles, je l'aimais. Je l'aime toujours, absolument. Maxence, je l'aime d'une autre façon. Toi aussi, je t'aime.
LOÏC : Mais pas d'amour.
FÉLICIE : Mais Maxence non plus, je ne l'aime pas d'amour. C'est pas parce que j'aime faire l'amour avec lui, que je l'aime vraiment d'amour (CH, 9).

Ses diverses liaisons ne seraient dès lors qu'un moyen de réaffirmer son amour premier et véritable, comme un écho des propos bretoniens : « il se pourrait que [...] le jeu de substitution d'une personne à une autre, voire à plusieurs autres, tende à une légitimation de plus en plus forte de l'aspect physique de l'être aimé » (Breton, 2004 : 11). En effet, contre l'opinion de ses proches, faisant fi de la réalité, rangée sous l'étendard bretonien de l'amour fou, Félicie demeure « toujours », « absolument » attachée à son seul et unique amour, Charles. Pour reprendre encore Breton :

Toujours et longtemps, les deux grands mots ennemis qui s'affrontent dès qu'il est question de l'amour [...]. De ces mots, celui qui porte mes couleurs, même si son étoile faiblit à cette heure, même s'il doit perdre, c'est toujours. [...] Envers et contre tout j'aurai maintenu que ce toujours est la grande clé. Ce que j'ai aimé, que je l'aie gardé ou non, je l'aimerai toujours (Breton, 2004 : 168-171).

Contrairement à Gaspard, qui n'est pas amoureux fou (CE, 5) et à Jeanne, qui ne pourra jamais aimer à la folie parce qu'elle n'est pas folle (CP, 15a), Félicie ne saurait vivre qu'avec quelqu'un qu'elle aimerait à la folie. Elle était « follement amoureuse de Charles » (CH, 10b), et ce simple souvenir justifie sa foi, au sens métaphysique du terme, cette croyance sans gage qui emporte la certitude. La folie de Félicie réalise particulièrement cette « sorte d'exaltation, de ferveur spirituelle, le refus de la plate réalité, parfois même une folie donquichottesque » qui caractérise certains personnages rohmériens (Rohmer à Curchod, 1992 : 24).

L'apparition de Charles, irruption inattendue du merveilleux dans la grisaille du quotidien, rappelle ce « monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences [...], des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais *voir*, s'ils n'étaient pas encore plus rapides que les autres » (Breton, 1964 : 19-20). Félicie se trouverait ainsi matérialiser la thèse du hasard objectif, jusque dans l'ultime expression de la « vision ».

(31) FÉLICIE : [...] **J'ai pas pensé : j'ai vu, j'ai vu ma pensée.** Tous les raisonnements que je faisais pour savoir si je devais partir ou pas partir je les ai faits en un éclair. Et là, **j'ai vu, j'ai « vu »** ce que je devais faire, et **j'ai « vu »** que je ne me trompais pas.

LOÏC : Tu veux dire retourner à Paris ?

FÉLICIE : Oui ! Avant, je me cassais la tête pour choisir, et là **j'ai vu qu'il n'y avait pas à choisir** (CH, 19b).

Une vision proche de la révélation —Loïc la compare d'ailleurs à une conversion—, teintée de colorations mystiques certainement favorisées par le lieu —la cathédrale de Nevers—, qui mettra Félicie sur la bonne route : celle qui mène à Paris, ville du hasard objectif par excellence ; celle qui passe par le renoncement et par le non-choix : « le choix initial en amour n'est pas *réellement* permis [...] dans la mesure même où il tend exceptionnellement à

s'imposer, il se produit dans une atmosphère de non-choix des plus hostiles à son triomphe » (Breton, 2004 : 135).

Cette profusion de signes glissés dans le dialogue, dont certains demeurent insaisissables —d'autant plus que, dans les films de Rohmer, « tout fait indice, et faux indice » (Bonitzer, 1991 : 30) —, contribue certainement, à un tout premier niveau de lecture, à caractériser la production rohmérienne comme « littéraire », mais ne saurait jamais être considérée gratuite. Sur le plan micro-textuel, les citations et allusions, les échos de discours précédents contribuent à la caractérisation des personnages. La parole se charge ainsi des « propriétés naturelles du miroir et, notamment, son singulier pouvoir de révélation —un miroir bien placé nous permet de découvrir ce qui se passe derrière notre dos, un jeu de miroirs d'étudier notre profil, etc. » (Dällenbach, 1977 : 19-20). Elle préside à la création d'une parole-type qui individualise et distingue les êtres. Il y en a qui utilisent les citations pour s'arroger une place de « connaisseur » :

Lorsque [...] Ève attaque Natacha sur la catégorie du transcendantal chez Kant, il ne s'agit pas vraiment d'une discussion philosophique, qui n'est saisie que comme prétexte, ou plus exactement comme signe d'autre chose. En réalité, les personnages ainsi se « cherchent », mais surtout tentent de s'autovaloriser au détriment de leur vis-à-vis, pour mieux assurer leur prise sur l'objet de leurs désirs. Ève montre, au risque de paraître antipathique, qu'elle est plus savante que Natacha : ainsi croit-elle s'assurer davantage de l'estime, de l'amour d'Igor —mais surtout, en l'occurrence, elle cherche à gagner la complicité de Jeanne, en lui démontrant qu'elle peut parler sur un pied d'égalité avec elle (Bonitzer, 1991 : 66).

Chacune des places ainsi assumées par les personnages crée corrélativement une place symétrique ou inversée à laquelle est renvoyé leur partenaire : le connaisseur se posera ainsi lui-même face à son égal (Ève avec Jeanne, Loïc avec Edwige) ou face à son image antagonique, l'« ignorant »

(Natacha, Félicie). Ce dernier, à son tour, aura le pouvoir d'accepter ou de refuser cette place (*cf.* ci-après, Chapitre II.1.3. « Négociation des places »).

Certaines allusions se doublent enfin d'une valeur prospective, leur sens complet n'étant délivré que postérieurement. Nous les envisagerons lors de l'étude temporelle (*cf.* ci-après, Chapitre II.2.5. « Le temps évoqué »).

Sur le plan macro-textuel, ces références contribuent à ébaucher un profil spectatorial. L'interprétation des multiples allusions suggère un spectateur possédant une compétence diversifiée qui lui permettrait de lire et de déceler, au-delà de la signification référentielle et situationnelle, d'autres sens. Le repérage des phénomènes de réflexivité homofilmique présuppose un spectateur attentif, dont le travail et le coût cognitif sont compensés par la découverte de correspondances. Enfin, les renvois d'un film à l'autre ou d'une série à l'autre créent un rapport de fidélisation entre Rohmer et son public. Tous ces éléments signalent la **place du spectateur**. Or la mise en évidence de cette instance de réception-interprétation entraîne corrélativement celle de l'énonciateur qui lui donne à voir et à entendre le film.

3.4. Le « grand imagier⁵⁴ »

La présence de l'énonciateur, dont les traces sont normalement effacées au nom de la transparence d'un récit censé se raconter lui-même, peut être lue dans les cartons et les sous-titres qui ponctuent le déroulement chronologique de *Conte d'été* et *Conte d'Hiver*. Plus discrètement, des choix de traitement de la dimension sonore trahissent également en quelque sorte la présence d'un énonciateur qui s'amuserait à rendre plus ou moins accessibles au spectateur les propos échangés par des personnages visualisés. Quatre emplois du son sont possibles (Vanoye, 1989 : 58-60), fondés sur les relations entre le « vu » et l'« entendu » :

dialogue	vu/montré	non vu/non montré
entendu	1 Paroles « in »	2 Paroles « hors champ » ou « off » (prononcées dans un espace hétérogène au champ)
non entendu	3 Scène « muette » ou « sourde » Substitution de gestes, mimiques ou autres moyens aux paroles	4 Hors-champ complet

II. Manipulations de l'espace sonore (Vanoye, 1989)

⁵⁴ Terme proposé par Albert Laffay, *Logique du cinéma*. Paris, Masson, 1964.

Le dialogue peut être entendu intégralement *in* —avec co-présence ou alternance en champ-contrechamp des interlocuteurs— et dans ce cas il se trouve enrichi du jeu du non-verbal, ou bien il peut se dérouler totalement ou en partie *hors-champ* ce qui nous prive de nombre d'informations visuelles⁵⁵. Le dialogue visualisé peut également rester « non entendu », cette inaudibilité étant provoquée par l'existence d'un obstacle ou de bruits : nous ne disposons alors que des renseignements fournis par les composantes comportementales, kinésiques et proxémiques, pour inférer le ton de la conversation. Il se peut enfin que les dialogues ne soient ni entendus ni montrés —*hors-champ complet*—, mais évoqués ou rapportés par les personnages avec plus ou moins de détail.

Les quatre situations posées par Vanoye apparaissent dans notre corpus, mises au service de fonctions assez différenciées. La parole *in*, présentée dans des plans d'ensemble ou dans l'alternance champ-contrechamp, dévoile et met à nu de façon éclatante les succès et les échecs qui se jouent au niveau relationnel. Les gestes et les déplacements des personnages, souvent attendus et non accomplis, créent une sorte de conversation parallèle qui agit en contrepoint du discours verbal : regards dérobés, bras croisés sur la poitrine en attitude défensive ou distance physique trop évidente contredisent une situation et un échange dont la visée est précisément le rapprochement des personnages —pensons à la séduction ratée de Jeanne par Igor (CP, 15a), à la scène de présentation entre Magali et Étienne (CA, 15a), ou encore au dîner réunissant pour la première fois tous les protagonistes de *Conte de printemps* (CP, 11a) : Ève tente de monopoliser la

⁵⁵ Parallèlement, malgré la privation d'informations visuelles, l'existence d'un hors-champ sonore élargit notre perception spatiale vers l'existence de cet espace auquel notre vision n'accède pas mais qui est rendu par le son : « De esta asimetría nace entonces una especie de "apertura" : el espacio habitado por el sonido es más amplio de lo que parece, puesto que se puede oír concretamente (y no sólo imaginar) una voz, un ruido o una música que lo habitan » (Casetti et di Chio, 1996 :142).

conversation en imposant un sujet (la philosophie) qui lui permettrait d'exhiber ses connaissances, de se poser en égale vis-à-vis de Jeanne tout en excluant en même temps Natacha ; assez significativement, son « amoureux » lui refusera son regard ; aucune admiration, aucun soutien, aucune complicité ne transparaissent dans son attitude. Igor reste complètement concentré sur son assiette et cherche plutôt du coin de l'œil le regard de Jeanne.

Le jeu de la kinésique et de la proxémique, expression privilégiée des relations interpersonnelles, en dit plus largement que les paroles prononcées, que ce soit pour les appuyer ou pour les contredire. Tout un réseau de contenus implicites, voire symboliques, est véhiculé par les choix opérés à ce niveau : implicites signalés par le non-verbal, symboles créés par la présentation simultanée ou décalée des personnages sur l'écran, susceptible d'introduire diverses lectures.

De cette chorégraphie, de cette géométrie naissent les rapports entre les personnages et la construction du drame. Ainsi, quand Isabelle et Magali visitent ensemble la vigne, elles n'arrêtent pas de reformuler leur désaccord sur tous les sujets, des plus personnels aux plus futiles ; mais le cadre qui les réunit signifie leur intime complicité. À l'opposé, lorsque Rosine et son petit ami Léo discutent, ils ne sont pratiquement jamais ensemble dans le cadre, malgré l'exiguïté du décor de la chambre ; leur liaison est sans profondeur. [...] Dans *Conte d'Été*, leur jeunesse réunissait tous les personnages ; presque toutes les scènes à deux réunissaient les protagonistes dans le même cadre, et la caméra, très mobile, faisait des prodiges pour les suivre et les unir : trop de couples, c'était le problème. Dans *Conte d'Automne*, la maturité sépare les personnages ; la caméra est le plus souvent fixe, ses mouvements sont discrets, et le champ-contrechamp est très fréquent : c'est l'isolement qui est le thème automnal (Tobin, 1998 : 6).

Ajoutons encore les deux scènes de rupture de Félicie : lorsqu'elle quitte Loïc (CH, 9), un reste d'intimité subsiste, souligné par leur présence simultanée dans le cadre et par le contact physique —elle s'agenouille à ses pieds, ils s'embrassent— ; lors de la rupture avec Maxence (CH, 14b), par

contre, la distance qui les sépare est accentuée par le fait que la caméra ne les réunit qu'une seule fois —contact que Félicie repousse d'ailleurs (« lâche-moi ou je cogne »)—, le dernier essai de rapprochement de Maxence étant avorté par un cri de Félicie (« Ah non ! Surtout ne t'approche pas »). Par la suite, ils sont moins réunis que confrontés dans un face à face qui nous les montre de profil. Alors que Maxence cherche à rétablir la liaison qui les unissait, Félicie ne le regarde plus que pour signaler la distance infranchissable, la rupture irrévocable (« Lâche-moi, Max, ne me touche plus »).

Le choix entre le son intégralement *in* ou le son *hors-champ* bascule très souvent chez Rohmer du côté de ce dernier, puisqu'il a généralement tendance à montrer la personne qui écoute plutôt que celle qui parle. Deux conséquences en découlent. D'une part, la parole se trouve investie d'un pouvoir particulier : « cet a-synchronisme des répliques dialoguées a pour effet de décentrer l'origine du discours, de donner à la parole une certaine autonomie de production qui fait que l'on ne sait pas trop qui parle et qui reçoit cette parole » (Marie, 1970 : 106). D'autre part, la plus grande importance est attachée à la réaction de celui qui écoute :

Rohmer est davantage le cinéaste des *conséquences* de la parole que celui de la parole elle-même puisque, plutôt que de montrer le locuteur, il s'attache au destinataire, saisissant le moindre frémissement de son visage ou de son corps (Prédal, 1985 : 30).

Le personnage à l'écoute devient ainsi l'objet privilégié du regard —du double regard de celui qui parle et du spectateur—, ce qui met en valeur les mécanismes d'énonciation filmique : « le vu résulte d'un montré et donc d'une décision d'ordre énonciatif » (Gardies, 1993 : 104). En effet, bien que conscients que le film ne se raconte pas tout seul, nous retenons rarement le travail de la caméra, à moins que ce ne soit justement l'effet voulu. Le

champ/contrechamp constitue une convention suffisamment intégrée dans nos habitudes de lecture du film et ne trahit point la transparence du film « donné à voir ». L'insistance sur le plan du personnage à l'écoute indique en revanche un geste adressé au spectateur par l'énonciateur, un guide de lecture axé sur l'identification secondaire —identification au personnage— au détriment de l'identification primaire —identification à la caméra (Metz, 1977 : 77). Notre regard s'apparente depuis lors à celui de la personne qui questionne⁵⁶ et qui cherche à dévoiler les plus intimes réactions chez l'autre. La monstration, en termes de Gardies⁵⁷ (1993 : 104-106), oscille entre monstration interne —le regard à partir duquel on voit appartient au monde diégétique et relève de la caméra subjective— et monstration externe à énonciation marquée. Ce qui est donné à voir masque délibérément une partie des contenus et insiste sur une autre :

c'est dans le refus de montrer que l'acte de monstration se manifeste avec force [...] le vu m'est refusé, je prends conscience de la monstration en tant qu'acte d'énonciation. [...] Le hors-champ, et d'une façon générale le hors-vu, précisément cet espace sur lequel je n'ai pas de prise, deviennent le lieu où se concentre le sens. Entre le monde diégétique et moi s'instaure une distance. Parfois, et paradoxalement, c'est au contraire un « trop montré » qui joue ce rôle.

Le refus de montrer peut également être repéré lorsque la coupure de l'image intervient au milieu du discours. Ève prépare une maîtrise de philosophie et un mémoire sur Philippe de Champagne en relation avec le jansénisme. Or nous ne saurons jamais ce qui l'intéresse en particulier, la phrase étant significativement coupée avant la fin :

⁵⁶ L'effet est souvent renforcé à l'aide de l'échelle de plans qui rapprochent les personnages serrés à hauteur de la taille ou de la poitrine, tout comme les plans américains serrés lors des scènes à table nous donnent l'impression d'être là en tant que convives.

⁵⁷ En termes de Jost (1987 : 22), le film glisserait ainsi d'une ocularisation zéro à une ocularisation interne secondaire, le plan pouvant être subjectif, ou « semi-subjectif » —lorsque, en amorce sur le bord du cadre, nous apercevons le personnage qui regarde : nous voyons donc ce qu'il voit sans pour autant être à sa place (Gardies, 1993 : 104).

(32)JEANNE : Tu le fais sur quoi ton mémoire ?

ÈVE : Sur Philippe de Champagne... Oui, en relation avec le jansénisme. Et ce qui m'intéresse... (CP, 11b).

La troisième option posée par Vanoye, celle d'anéantir le dialogue sous le bruitage apparaît également dans notre corpus : dans *Conte de printemps*, lorsque Natacha et Jeanne arrivent chez Natacha (CP, 3d), nous n'entendons que la rumeur de leur conversation, le contenu restant quant à lui inaudible ; dans *Conte d'hiver* les paroles se perdent sous le bruit de la rue lorsque Félicie, Loïc et Élise se promènent (CH, 20e).

Cette pratique joue de toute évidence contre le savoir du spectateur, gêné dans ses habitudes. Ces pertes d'information demeurent néanmoins peu importantes si nous les comparons à celles entraînées par le quatrième procédé. Le dialogue qui n'est ni visualisé ni entendu, mais rapporté par les personnages apparaît dans *Conte de printemps*, mis au service du doute doublement suscité chez Jeanne —qui se croit victime d'un complot— et chez le spectateur, qui découvre à rebours qu'une information importante lui a été escamotée —en l'occurrence, que Natacha était bien censée savoir que son père irait à Fontainebleau, puisqu'il le lui avait confirmé lors d'une conversation dont nous ignorions l'existence (CP, 15a).

Conte de printemps illustre en effet exemplairement un trait caractéristique du cinéma rohmérien, celui de l'ambigüité créée par la notion de vérité. Estimant que l'« on ne ment pas assez au cinéma », Rohmer pratique volontiers une sorte d'équivoque où le spectateur ne sait plus finalement qui ment et qui se ment lui-même.

On ne ment pas assez souvent au cinéma, sauf peut-être dans les comédies [...]. Pour affaiblir ou contrôler la puissance redoutable de la parole, il ne faut pas, comme on l'a cru, en rendre la signification indifférente, mais trompeuse (Rohmer, 1989 : 50).

Ce genre de procédés, mettant parfois en question l'efficacité informationnelle du texte filmique, contraignant toujours le spectateur à des exercices inférentiels qui dépassent largement la pure « audio-vision », signalent sans doute une attitude énonciative. Or l'existence⁵⁸ d'une instance d'énonciation demeure néanmoins plus facilement acceptée en ce qui concerne la dimension iconique du message filmique, alors que nous tendons par contre à attribuer le contenu des dialogues aux personnages, comme s'ils étaient réellement responsables de leurs propos.

Il est clair qu'avec un certain recul, le film ne se raconte pas tout seul, que l'emplacement de la caméra à chaque plan correspond à un choix de mise en scène, que le passage d'un plan à l'autre correspond à un choix de montage : donc à une instance qui les organise. Cette rationalisation de la perception est plus problématique pour les dialogues, tant est forte l'emprise de l'effet diégèse. [...]. Le spectateur de cinéma, au contraire et à tous moments, a l'impression que c'est le personnage qui a l'initiative complète de sa parole, qu'il « invente » ses phrases à chaque réplique ; le dialogue est ainsi très rarement mis au compte d'une instance énonciative puisque celle-ci est entièrement mise en abyme dans le système de représentation, prise en charge par des personnages « valant pour » un foyer de l'énonciation (Marie et Vanoye, 1983 : 57).

Autrement dit, le dialogue, support de la diégèse, serait porteur d'une puissance mimétique plus prégnante que la pure et simple monstration des images, à condition toutefois que le choix d'un style langagier ne vienne

⁵⁸ Notons en outre que nous rattachons ordinairement un film concret à la figure d'un réalisateur (un film de Rohmer, de Truffaut, de Godard...), à la présence d'un acteur, voire — extérieurement au film — au nom du producteur ou du groupe de distribution — un film de la *Paramount*, de la *Twentieth*, etc., surtout à l'époque des grands studios hollywoodiens. De ce fait, non seulement nous effaçons inconsciemment l'existence d'une instance d'énonciation, mais nous tendons surtout à oublier que celle-ci est rarement unique : dans la plupart des films, le travail est partagé pour les diverses fonctions (scénario-dialogues, mise en scène, direction d'image, photographie, direction de son, direction de production, distribution, montage, mixage, musique, costumes, etc.).

Dans le cas de Rohmer, cette instance d'énonciation peut être considérée unique, dans la mesure où il travaille avec une équipe très réduite, qu'il produit lui-même ses films dans sa compagnie, Les films du Losange, qu'il écrit lui-même les dialogues de ses films et qu'il intervient de très près dans toutes les phases de réalisation du film. Dans ce sens, Rohmer est aussi artisan que prétend l'être la vigneronne de *Conte d'automne*.

contredire cette prétendue transparence, un trait qui, chez Rohmer, pèse lourd sans doute dans la perception de l'artifice.

4. L'entre-deux stylistique

4.1. Le style oralisé

L'imitation de la parole dialoguée, même quand elle atteint son plus haut degré de ressemblance, n'est point naturelle, puisqu'elle est le fruit d'un travail soigneux d'écriture, de réécriture, mais aussi de tri et de condensation. Ainsi, par exemple, du point de vue de la structuration, le dialogue de fiction tend généralement à faire l'économie des séquences d'ouverture et de clôture encadrant la conversation quotidienne et dont le caractère relève plutôt du rituel que de l'échange d'informations. Le procédé le plus fréquent consiste en effet à présenter des conversations déjà entamées, ce qui revient en même temps à présupposer l'existence d'une relation préalable entre les interlocuteurs (Herman, 1995 : 16), et à stimuler notablement les processus inférentiels chez le spectateur lorsque ces ouvertures « au milieu » (Ubersfeld, 1996 : 46) surviennent entre des personnages dont il ignore encore l'identité. La preuve, *a contrario*, est fournie par la signification dont se charge immédiatement la présence de tels échanges phatiques ou « confirmatifs » :

un « adieu » ou [...] un « au revoir » [...] manifeste plus souvent [...] la rupture brutale que la clôture doucement négociée et agréée par deux interlocuteurs. De même la présence d'un « bonjour » mérite-t-elle être observée attentivement (Durrer, 1999 : 80).

Il en va de même d'autres composantes de la communication orale spontanée, telles que les « scories » et les défauts de construction que lui attribuent certaines définitions :

Le discours oral présente des « scories » : répétitions, ratés, faux départs, reprises, interruptions, ruptures de construction (en cours de phrase), phrases inachevées, etc. L'auditeur assiste « en direct » au processus de production du discours et il arrive souvent au locuteur de commenter ce qu'il est en train de dire (choix du terme exact, manière de parler, etc.) (Riegel *et al.*, 1999 : 36).

Ajoutons que l'auditeur non seulement « assiste » à cette production, mais qu'il y participe activement. Le discours étant construit au fur et à mesure et de façon conjointe, la présence de ces « scories » dépourvues de signification et de valeur informationnelle serait un phénomène inéluctable. Or, comme le fait remarquer Kerbrat-Orecchioni (1990 : 41-42), ces « ratés » de la communication orale — faux départs, répétitions, inachèvements, reformulations, mais aussi les marqueurs d'hésitation, les phatèmes et régulateurs et les auto-interruptions— s'avèrent en réalité fonctionnels : d'une part, ils témoignent de l'état émotionnel du locuteur, de son trouble, son excitation, sa dépression... ; d'autre part, leur apparition coïncide souvent avec une baisse d'attention momentanée de l'auditeur que le locuteur essaie de corriger :

à quoi bon produire des phrases impeccablement grammaticales, si elles échappent à l'attention de leur destinataire ? Au lieu de démontrer le caractère défectueux des sujets parlants, de tels phénomènes constituent autant de manifestations de sa capacité à construire des énoncés efficaces interactivement (Kerbrat-Orecchioni, 1996b : 24-25).

Ces éléments fonctionnent en outre comme autant de procédés de « validation interlocutoire » (*ibid.* : 4) intervenant à chaque pôle du circuit communicatif pour mettre en évidence l'implication mutuelle des

interactants. Pour le producteur du discours, il importe bien de signaler qu'il est non seulement en train de parler, mais de s'adresser à son partenaire — sans quoi son discours risque fort d'être confondu avec un soliloque. Les signes par lesquels il manifeste son adresse ou tente de rattraper l'attention de son partenaire en cas de défaillance communicative constituent les phatèmes (*hein ?*, *n'est-ce pas ? tu vois ?*). Le récepteur est quant à lui tenu de produire divers signaux d'écoute —régulateurs— qui accomplissent, pour la plupart, des fonctions de *feedback* : ils encouragent le locuteur à poursuivre, signalent une attitude d'écoute active ou renseignent sur l'existence d'un problème de compréhension. Il s'agit, généralement, de réactions involontaires, de réflexes qui témoignent de la co-construction active du sens des discours.

Comme nous l'avons déjà signalé (*cf.* ci-dessus, « L'écoute sollicitée »), le dialogue fictionnel fait quant à lui généralement abstraction de ces « scories ». Il est par nature plus enchaîné et plus suivi que la conversation ordinaire⁵⁹, non seulement en raison de son caractère pré-construit, mais aussi en vertu de lois esthétiques et de critères d'intelligibilité. Les rares occurrences de ce genre de « ratés » doivent être mises au compte de la création d'un effet de réel, ou de la caractérisation des personnages.

⁵⁹ Il suffirait, pour s'en convaincre, de comparer le degré de construction des dialogues « récités » par les acteurs selon les indications du scénario à l'inachèvement et aux faux départs présents dans d'autres entretiens plus ou moins improvisés, tel que celui qui se déroule entre Gaspard et le cousin de Léna —absent de la version écrite du scénario de Rohmer. Bien que le montage sonore et visuel favorise cet échange, certains fragments restent peu audibles sous le bruit des conversations des autres convives :

« GASPARD : Et toi tu travailles **dans le...** tout ce qui est commercial, **quoi, le...** tu as fait une école de commerce [?]...

COUSIN : Oui, je travaille dans le commerce, oui.

GASPARD : Ah oui.

COUSIN : On vient de New York, où je travaillais pour une entreprise française là-bas, dans le plastique... et j'ai essayé un peu dans la musique, mais très vite j'ai abandonné, en fait c'était pas ma voie vraiment... Amateur j'aurai jamais pu en vivre, vraiment, cherche pas du tout à en faire ta vie.

GASPARD : Si je peux en faire ma vie, ça change rien, **je peux en faire ma vie** sans que ça devienne **un... seulement un produit commercial, quoi...** » (CE, 12e).

Les mêmes remarques peuvent être faites à l'égard des autres « accidents » survenus en cours de parole, que Larthomas (1980 : 223-227) classe en deux catégories : accidents de langage et accidents de parole. Les premiers sont encore divisés selon qu'ils relèvent du locuteur — impossibilité physique de parler, bredouillement, défauts divers d'élocution (bégaiement, bâillements, éternuements), lapsus...—, de l'auditeur —qui n'entend pas, qui n'écoute pas ou feint de ne pas écouter, qui ne comprend pas—, ou des conditions mêmes du dialogue —interruptions et chevauchements. Les accidents de parole comprennent, à leur tour, toutes les constructions fautives du point de vue articulatoire, grammatical et lexical, ainsi que l'utilisation de tics verbaux. Lorsque de tels « accidents » surviennent dans un dialogue de fiction, ils s'avèrent pleinement fonctionnels parce que délibérés, et se chargent dès leur apparition d'une valeur identificatrice mise au service de la caractérisation d'un personnage (Larthomas, 1980 : 228-229).

Ce travail d'élaboration formelle du dialogue de fiction qui, tout en reproduisant certaines caractéristiques du parler quotidien, ne renonce pas en fait à sa nature littéraire, constitue ce que Durrer (1999 : 25) nomme le *style oralisé* :

une construction littéraire, qui entretient des rapports, volontairement ou non, fantasmatiques avec la communication orale [...]. La langue parlée envisagée par les romanciers ne correspond pas à la « réalité » ; il s'agit d'un artefact, c'est-à-dire d'une sélection de traits qui connotent l'oralité.

Une double contrainte s'impose à l'auteur dans la création de ce style : trop réaliste et mimétique, il risque de retomber dans la banalité ; trop élaboré, il manquerait de spontanéité et d'efficacité. « Entre ces deux écueils, chacun doit naviguer vaille que vaille, dût-il en dernier recours adopter l'un d'eux comme trait emblématique de son écriture » (Berthelot 2001 : 3).

Le choix de Rohmer tend à cet égard vers la deuxième option : ses personnages s'expriment comme des personnages « littéraires », ils tiennent de longs discours, parfois de véritables professions de foi, qui font souvent intervenir des méditations à portée philosophique.

Le paradoxe du cinéma de Rohmer est d'être un cinéma fondé sur l'impression de réalité au niveau de la bande image accompagnée simultanément d'une parole revendiquant son origine littéraire, refusant de se laisser aller au « débraillé de la vie » et venant obscurcir par là-même la transparence de l'image (Marie, 1970 : 43).

Les jeunes gens présentés dans ses films emploient rarement un registre familier ou argotique⁶⁰. L'exigence d'un parler clair et distinct semble tempérer les émotions : même en colère, Jeanne s'exprime avec une aisance non dépourvue d'élégance —voire d'un certain pédantisme— ; fondant en larmes, Natacha n'en produit pas moins un discours cohérent et bien enchaîné, tout comme Margot quand elle reproche à Gaspard de la laisser tomber pour le voyage à Ouessant, ou Loïc et Maxence, confrontés à leurs respectives ruptures sentimentales. Cela relève en somme d'une conception esthétique particulière :

Je pense que le naturel ne vient pas forcément d'une mauvaise diction. On peut avoir une très bonne diction, parler suffisamment fort, et être très naturel. Mes acteurs ne chuchotent pas, ils parlent distinctement, alors que dans beaucoup de films c'est la mode de chuchoter. C'est là que je peux donner une indication, dire qu'on n'a pas bien entendu tel ou tel mot... Très souvent, ironie du sort, ce sont les mots-clés, les mots les plus importants, qui sont avalés, et deviennent incompréhensibles. Je fais extrêmement attention en particulier à ce que l'on comprenne les mots qui sont des repères pour le spectateur (Rohmer à Amiel et Vassé, 1998 : 14-15).

Cette prétendue uniformité n'exclut point cependant la recherche d'un style propre à chaque personnage (Molinier, 2001 : 52-53), le choix de

⁶⁰ Contrairement à ce qui était le cas dans son roman, (*La maison d'Élisabeth*, pour les personnages de Bernard et Moulet (Cordier, 1946 : 20-38 ; Rohmer, 2007 : 21-37).

certains traits d'oralité permettant en même temps au cinéaste de porter sur ses personnages un regard tour à tour tendre et ironique :

Dans *Conte d'Automne*, Isabelle (Marie Rivière) pratique l'ellipse du « ne » [...], ce qui correspond à sa volonté de parler jeune, de rester jeune (elle dit « superbe ») ; Magali (Béatrice Romand), bien qu'*a priori* plus « campagnarde », prononce les « ne » et fait consciencieusement les liaisons, ce qui lui donne un ton plus artificiel, et un air assuré. [...]

L'utilisation des liaisons ou le refus d'ellipse du « ne » soulignent l'antinaturalisme du jeu, au profit d'un phénomène rare dans le cinéma français : l'attention portée à la musique des phrases, l'émotion surgissant d'une maladresse dans le débit du dialogue. La limite est fluctuante, entre le pédant et l'idiomatique. [...] concertos pour plusieurs voix, les films soumettent souvent l'image à cette recherche de la sincérité sonore et vocale (Tobin, 1998 : 6).

Les dialogues rohmériens s'accompagnent encore d'un autre trait qui explique l'impression de théâtralité qui s'en dégage : contrairement aux conventions établies par le *jeu de scène*, qui tendent à dissimuler le statisme des conversations en occupant les personnages à des actions simultanées à leurs discours —allumer une cigarette, manger, ranger des affaires, etc. —, Rohmer nous présente en général des personnages exclusivement occupés à parler.

Ce qui a frappé dès ses premiers films et les a fait qualifier de « théâtraux » n'est pas tant qu'ils aient comporté de longues discussions (on en trouve aussi dans le cinéma américain classique), mais surtout que ces discussions ne sont pas ponctuées de jeux de scène, les personnages étant montrés par exemple à table après un dîner —et non pendant— ou assis sur des canapés (Chion, 1988 : 93-94).

Or, malgré cette littérarité, les répliques du dialogue ne sonnent pas faux. Cela tient à la logique interne d'une poétique toute particulière : la vraisemblance du dialogue réside dans le respect à l'ensemble du style rohmérien, dans la cohérence de ce style, constant dans chaque film —voire d'un film à l'autre (cf. à cet égard, Malpartida, 2006 : 197-199).

Le mimétisme formel de la parole fictionnelle n'est conséquemment qu'une option parmi d'autres, entièrement tributaire des choix esthétiques de l'auteur. Pour reprendre les propos de Lane-Mercier (1990 : 51), la dimension mimétique des dialogues de fiction

ne réside pas dans la forme et le contenu de paroles qui, en soi, ne sont que « probables », « possibles », « vraisemblables », mais plutôt dans le respect / le rejet de certaines normes et conventions dialogales institutionnelles qui sous-tendent aussi bien la langue parlée quotidienne que les répliques actérielles.

Le dialogue de fiction constitue en effet un lieu privilégié d'observation des mécanismes interactionnels, « le lieu où les lois conversationnelles sont en vedette, exposées pour être montrées, vues et entendues, et non pas comme dans la vie quotidienne, sous-entendues, subreptices ou inconscientes » (Ubersfeld, 1996 : 79). La parole fictionnelle agit comme une sorte de « miroir grossissant » (Kerbrat-Orecchioni, 1984 : 61) qui nous renvoie, dans ses moindres détails, le reflet de nos comportements quotidiens. Le « spectacle du discours », pour reprendre l'expression d'Issacharoff (1985) consiste bien en cette démonstration des succès —mais aussi des échecs— de la communication.

Le mimétisme que la forme du discours refuse, nous le retrouvons donc tout entier dans le « réalisme de fond », qui « s'applique à la structure profonde, aux "règles" qui gouvernent toute conversation suivie » (Mylne, 1994 : 107). De ce point de vue, il est aisé de constater que les dialogues fictionnels en général, et rohmériens en particulier, miment dans leur fonctionnement les conversations quotidiennes, dans la mesure où (1) ils se déroulent dans le cadre dialectique de l'observance vs violation des lois et principes conversationnels —principe de coopération gricéen, principe de politesse—, (2) les personnages parlent à tour de rôle et, tout en étant

préétablie, la distribution des tours fait semblant de se dérouler progressivement, (3) des négociations sont entamées à l'égard des diverses composantes de l'interaction, comme si le dialogue était véritablement construit au fur et à mesure, (4) les relations entre les personnages permettent d'être analysées, comme celles qui sont contractées dans le monde réel, en termes de négociation de places de l'espace interactif.

L'application du principe de politesse, du principe d'alternance et de la négociation relèvent sans doute du niveau micro-textuel (celui des dialogues entre les personnages), tout en retentissant, au niveau macro-textuel (« dialogue » entre le film et le spectateur), sur la fonction de caractérisation des personnages. Or les principes liés à la quantité et à la qualité de l'information (informativité, exhaustivité et véracité, découlant de l'application du principe de coopération de Grice [1975]) permettent d'être saisis au double niveau du micro-textuel et du macro-textuel et d'illustrer le double effort cognitif qui est exigé du spectateur :

il doit tout à la fois interpréter les énoncés des supposés locuteurs les uns par rapport aux autres en leur attribuant des intentions informatives et communicatives locales, comme il le ferait s'il assistait à une conversation authentique et interpréter l'ensemble du dialogue via l'attribution d'une intention communicative globale à l'auteur, pour récupérer l'intention informative globale de l'auteur (Reboul et Moeschler, 1998 : 178).

Rappelons brièvement que l'informativité et l'exhaustivité constituent, au dire de Kerbrat-Orecchioni (1986 : 214), les deux faces de la maxime de quantité de Grice⁶¹. La loi d'informativité prescrit qu'un énoncé ne doit jamais

⁶¹ Grice (1975) pose l'existence d'un principe général auquel doivent se plier les interactants dans le but de faire réussir une interaction et qui veut que chaque participant à l'échange y contribue de la façon adéquate. Ce principe, devant garantir l'efficacité maximale dans la transmission d'informations, est explicité par quatre maximes : (1) maxime de quantité : elle concerne le contenu informationnel des interventions et prescrit de donner la quantité juste d'information requise par les conditions de l'échange, ni plus ni moins ; (2) maxime de qualité : elle a trait à la véracité de l'information, et contraint à ne dire que la vérité ou ce que l'on a suffisamment de

être informationnellement vide, la loi d'exhaustivité, qu'il doit fournir, en outre, le maximum d'information pertinente.

Le respect de la loi d'informativité fait intervenir les connaissances que le locuteur présuppose chez son allocataire au moment de l'énonciation. En principe, le locuteur évitera de dire ce qui est évident, ou ce que l'on tient pour acquis. Or, d'une part, il est aisé d'imaginer qu'un locuteur ne peut pas toujours être sûr de l'état des connaissances de son partenaire d'interaction ; il peut d'ailleurs avoir oublié qu'il a déjà raconté un certain événement, considérer que son partenaire manque de mémoire, etc. Ces éventualités sont généralement contournées moyennant des négociations des connaissances partagées, manifestées dans le discours par des énoncés pré-assertifs permettant de vérifier la disponibilité des informations chez l'allocataire (« *Je t'ai déjà parlé de... ?* » « *Tu sais ce qui est arrivé ?* »). D'autre part, les infractions à la loi d'informativité peuvent recouvrir diverses intentions : la reprise d'une information plus ou moins évidente constitue ainsi souvent une sorte de mise au point précédant l'ajout de nouvelles données ; dans d'autres circonstances, elle se trouve relever d'une stratégie argumentative : « Quand on expose une argumentation à quelqu'un, on déclare couramment des prémisses que l'on sait connues d'avance. Par exemple : "Le Pape est catholique, pas vrai ? Alors pourquoi devrait-il

raisons de tenir pour vrai ; (3) maxime de relation : contraint à respecter la pertinence ; et (4) maxime de modalité ou de manière : en rapport avec la forme du discours (être bref, concis, éviter les ambiguïtés, etc.). Toutes ces maximes ne sont pas toujours respectées, mais la communication peut fonctionner tant que le principe général de coopération sera maintenu. En effet, l'intérêt de ces maximes réside pour Grice dans le fait qu'elles peuvent être enfreintes, et que toute violation s'avère significative. Quatre cas sont à considérer, dans lesquels le locuteur peut : (a) violer discrètement une maxime afin de tromper l'interlocuteur (mensonge), (b) se placer en marge du principe de coopération, par exemple, s'il refuse de répondre à une question, (c) violer une maxime qui entre en contradiction avec une autre afin de satisfaire à cette dernière ou (d) enfreindre ouvertement une maxime, alors que ne se donne aucune des trois situations précédentes. Dans ce dernier cas, l'interlocuteur est amené à rechercher le sens au niveau du contenu implicite.

célébrer la Pâque juive ?” »⁶²; enfin, ce genre d’infractions devient plus fréquent, voire inévitable, en situation de trilogie ou de polylogue :

Lorsque l’on a affaire à un destinataire collectif et hétérogène, cette opération de prévision de l’encyclopédie de A devient plus acrobatique encore : c’est en général sur celle des « non informés » que le discours s’aligne alors —quitte à présenter aux informés ses excuses pour cette offense commise à leur endroit (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 210).

Ces infractions sont néanmoins sans incidence sur la pertinence de l’énoncé : un discours peut manquer d’informativité, il n’en est pas nécessairement moins pertinent. Mais la réciproque n’est pas toujours vraie : un énoncé, tout informatif qu’il soit, n’est pas automatiquement pertinent.

On peut donc avoir des énoncés informatifs non pertinents, et des énoncés pertinents non informatifs. Or les premiers sont jugés anormaux, et normaux les seconds. Ce qui prouve que la loi de pertinence est [...] *dominante* par rapport à la loi d’informativité ; et que certains types de contenus échappent à l’action de la loi d’informativité (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 212).

Considérons maintenant la loi d’exhaustivité. Il est évident que le locuteur ne *peut* pas tout dire, et que pareillement, dans certains cas, il ne *veut* pas tout dire (ne serait-ce que pour respecter le principe de politesse). Un énoncé qui ne fournit pas toute l’information requise reste-t-il pertinent ? D’après Sperber et Wilson (1989 : 243),

on peut être optimalement pertinent sans pour autant être « aussi informatif que le demandent les objectifs de l’échange en cours » (première maxime de quantité de Grice) : si, par exemple, on garde pour soi des informations dont la connaissance serait pertinente aux interlocuteurs. Il nous semble que l’expérience quotidienne suffit à montrer que des interlocuteurs n’attendent pas toujours les uns des autres le degré de coopération décrit par Grice.

⁶² D. Gordon et G. Lakoff (1973): « Postulats de conversation », *Langages*, n° 30, p. 41, cité dans Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 200.

L'exhaustivité fait sans doute intervenir des critères très subjectifs. Si à une question telle que : « *Vous avez vu mon père ?* », l'interlocuteur se contente de répondre « *Oui* », nous pourrions avoir l'impression que la réponse n'est point satisfaisante. Il s'agissait moins en effet d'une demande de confirmation, que d'une demande d'information implicite, la question impliquant en même temps un « ... *et pouvez-vous me dire où il se trouve ?* ». Dans la mesure où nos attentes sont déçues, nous serons peut-être amenés à nous livrer à des calculs coûteux et à l'issue bien incertaine (« *quelle peut bien être la raison pour laquelle notre interlocuteur se contente d'une réponse aussi laconique ?* »). Mais un excès d'information s'avère également gênant (« *où veut-il en venir avec tous ces détails ?* »). Comment savoir dès lors quelle est la quantité d'information à fournir ? Cela dépendra toujours de la situation, des partenaires et de la nature des relations qu'ils entretiennent, des connaissances qu'ils se présupposent mutuellement, du caractère homogène ou hétérogène de l'auditoire, de la perception de chacun par rapport à ce qu'il considère comme quantité nécessaire, mais aussi du type de discours :

mentionner le numéro d'immatriculation de ma voiture accidentée, c'est fort légitime si je parle à mon assureur, mais beaucoup moins pertinent si je raconte l'événement à un ami. C'est par rapport aux « règles du genre » qu'a intériorisées A, et qui déterminent chez lui un système d'attentes particulières, que s'évalue le taux d'information que doit normalement comporter un énoncé, et que vont pouvoir naître, en cas de rupture par rapport à ce système d'attentes, certaines inférences (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 220).

Autrement dit, la quantité d'information nécessaire sera celle à même de satisfaire au principe de pertinence :

comme la loi d'informativité, la loi d'exhaustivité est entièrement *subordonnée à la loi de pertinence*, ces trois lois s'articulant de la façon suivante : il faut fournir de l'information, et même le maximum d'information, dans les limites toutefois de la pertinence — sous peine de

tomber dans ce que les grammairiens nomment « périssologie » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 219).

Ces lois discursives autorisent, en ce qui nous concerne, une double lecture : appliquées en première instance à l'analyse des répliques des personnages, elles s'avèrent en même temps extrapolables à l'étude de l'information que le film fournit au spectateur. Aussi pourrions-nous envisager dans quelle mesure —et par quels moyens— cette information satisfait à ses besoins ; autrement dit, quel est le degré de pertinence⁶³, informativité et exhaustivité des renseignements qui lui permettront —ou non— de saisir et de recréer l'univers fictionnel, d'y situer les personnages et les actions. Cette double approche fait en outre intervenir diverses modulations quant aux jugements portés sur la quantité et la qualité des informations : un manque de pertinence au niveau local d'une scène est toujours susceptible d'être rétroactivement réparé lorsque celle-ci est replacée dans son contexte global, celui du film entier⁶⁴ ; inversement, une information redondante pour le spectateur devra trouver généralement une justification fonctionnelle. Plus spécifiquement, tout manque de pertinence « locale » s'avère énormément significatif et déclenche une mise en garde du spectateur, appelé à reconstruire rétrospectivement un sens qui lui a été fourni de façon fragmentaire :

chaque fois que le spectateur voit un cas flagrant d'« impertinence relationnelle », chaque fois qu'est proféré un énoncé dont visiblement l'allocutaire n'a rien à faire, le spectateur l'entend avec une acuité plus grande : l'impertinence du propos est en rapport avec la richesse des informations (directes et indirectes) fournies au spectateur (Ubersfeld, 1996 : 85).

⁶³ Pour un modèle d'étude de la pertinence des discours des médias, strictement inspiré de la théorie de la pertinence de Sperber et Wilson, cf. Yus Ramos, 1998b.

⁶⁴ Même lorsque tel n'est pas le cas, tout en ayant l'impression d'avoir raté une partie de l'information, le spectateur aura été capable de comprendre l'essentiel de l'histoire.

4.2. Entre le nécessaire et le vraisemblable : le savoir du spectateur

Les informations que le spectateur reçoit dérivent de l'action conjointe de toutes les matières de l'expression cinématographique : les matières visuelles —image, mentions écrites, éléments du décor— et les matières sonores —bruitage, parole et musique. Le dosage de ces informations constitue sans doute l'un des enjeux majeurs du dialogue de fiction, dont l'efficacité dépend précisément de son aptitude à masquer son caractère éminemment fonctionnel, à se donner des allures de « naturel ». Il s'agit en somme de renseigner le spectateur sans en avoir l'air, « c'est-à-dire en préservant l'illusion que le seul destinataire du discours tenu, c'est le personnage [...], et sans enfreindre à ce niveau les règles de la vraisemblance conversationnelle » (Kerbrat-Orecchioni, 1984 : 52).

En effet, le spectateur doit toujours continuer à croire que les personnages impliqués dans un dialogue se parlent entre eux, étrangers à sa présence. Or, puisqu'il faut en même temps mettre à sa disposition un minimum de repères lui permettant de situer les personnages —identité et rapports mutuels—, ainsi que les lieux et les moments de l'action, la violation, par excès, de la loi d'informativité paraît inévitable pour combler les lacunes

initiales du récit, notamment lorsque celui-ci est dépourvu d'un narrateur pouvant assumer ces fonctions.

Cette contrainte illustre très particulièrement la difficulté des scènes d'exposition, lieu privilégié de concentration d'informations⁶⁵ qui doit, néanmoins, se conformer à certaines règles : « La regla del juego de la exposición, es que *no debe parecer lo que es : una exposición* [...]. El arte de la exposición consiste, pues, en dramatizar una comunicación de informaciones » (Chion, 1989 : 150).

L'exagération constitue à cet égard un écueil redoutable pour les dialoguistes/scénaristes, qui risquent de retomber dans le « dialogue explicatif » :

el diálogo es explicativo cuando los personajes se sirven de él ostensiblemente para comunicar informaciones al público, más que para hablar entre sí ; cuando este diálogo no está « en situación », no es vivo, plausible, pero corresponde a la comodidad del dramaturgo.

Este defecto es el que marca la diferencia entre géneros narrativos, como la novela, en la que siempre se puede contar « X, marido de Y, planeaba matar al amante de su mujer », y los géneros de « mimesis », en los que uno no se puede conformar en hacer decir a X : « Yo, esposo de Y, quiero matar a su amante », y en el que hay que dramatizar todas estas cosas (Chion, 1989 : 194).

Une information livrée d'emblée ôte d'ailleurs au spectateur le plaisir de la découverte, ce qui impose une deuxième condition : afin de maintenir

⁶⁵ Précisons cependant que toutes les informations livrées dans la phase d'exposition ne possèdent pas la même valeur : certains personnages, présentés au tout début, peuvent ne réapparaître jamais. Tel est le cas de Gildas et de Gaëlle (*Conte de Printemps*), dont la présence sert simplement à justifier que Jeanne ne reste pas dans son studio. Gaëlle ne réapparaît qu'une seule fois, prétexte renouvelé pour que Jeanne prolonge encore son séjour chez Natacha. Dans *Conte d'Automne*, la première conversation à laquelle nous assistons montre Isabelle avec son mari, sa fille et son futur gendre, trois personnages qui n'auront en fait qu'un rôle tout à fait subsidiaire. L'éventuelle réconciliation entre Emilia et Magali, évoquée dans la conversation et qui devrait avoir lieu le jour du mariage, ne sera jamais montrée —si tant est qu'elle se produise finalement.

l'intérêt, un certain manque d'exhaustivité s'avère nécessaire. Pour reprendre encore les propos de Chion (1989 : 168-169) :

se emplea muchas veces la retención temporal de la información, no sólo para puntos importantes de la historia (relaciones de parientes escondidos, misterios, revelaciones finales, « reconocimientos » y efectos teatrales), sino también para detalles secundarios, con el fin de dramatizar el manejo de las escenas. Por ejemplo, se puede disimular durante un tiempo la identidad de un nuevo personaje, su nombre, su situación, su papel venidero, y precisarlo tan sólo uno o dos minutos después. Tampoco los propios personajes deben anunciar continuamente dónde van [...], para mostrarlos después dirigiéndose hacia esa dirección. Hay que crear « pequeños misterios » temporales en torno a determinadas metas ; mostrarlos en camino antes de revelar al espectador dónde van. De ese modo, se vuelve a movilizar al espectador continuamente.

Conte d'Hiver débute ainsi sur un prologue dépourvu de dialogues⁶⁶ : des scènes de vacances montrent un couple d'amoureux et leur séparation à la gare (CH, 1). L'histoire reprend cinq ans après. Félicie se réveille chez un deuxième homme (CH, 2), puis se rend dans un salon de coiffure, où elle parle avec un autre homme. Son comportement permet d'inférer qu'elle entretient une liaison avec chacun de ces personnages masculins, le contenu du dialogue laisse entendre que le dernier est marié, qu'il a quitté sa femme, qu'il part et qu'il veut que Félicie le rejoigne. Mais ce n'est qu'après son départ que nous apprenons son nom et sa destination de façon très succincte :

(33)FÉLICIE : [...] Maxence est parti pour Nevers. [...] Il a son salon, il commence mardi (CH, 3d).

Quant aux deux autres personnages masculins, il faudra attendre plus de vingt minutes afin de bien pouvoir les situer dans la vie de Félicie (CH 6b).

⁶⁶ À l'exception d'une toute petite phrase, dont il sera question lors de l'étude temporelle.

Le même procédé est attesté dans *Conte d'Été* : un jeune homme arrive en bateau, s'installe dans une chambre, se promène sur la plage (CE, 1), dîne dans un restaurant (CE, 2) et connaît une jeune femme (CE, 3). Si parfois nous pouvons avoir l'impression que Gaspard cherche quelqu'un du regard, nous devons attendre plus de vingt minutes pour savoir qu'il est allé à Dinard dans le but de rencontrer Léna (CE, 5).

Le procédé de rétention d'information devient en quelque sorte exaspérant dans *Conte de Printemps*. Pour reprendre les propos de Rohmer :

C'est un film un peu à tiroirs. On expose une histoire, puis on en expose une autre, et jusqu'à la fin on ne cesse d'exposer, de raconter, de préciser la façon dont l'action se pose. L'action ne se pose vraiment dans les bons termes que tout à fait à la fin. [...] On pourrait donc penser que le film est fait tout entier d'une longue exposition. Il n'y a pas cette division classique entre introduction, développement et conclusion, toutes les « parties » de l'action s'imbriquent beaucoup plus qu'il n'est de règle, y compris dans mes autres films (Rohmer à Legrand et Thomas, 1990 : 8).

Mis à part le soupçon constant que les diverses histoires font naître chez le spectateur —qui ne peut s'empêcher de ressentir que tout le monde ment dans une certaine mesure—, depuis le début, ce qui est donné à voir ne saurait que le déconcerter : Jeanne sort d'un lycée et arrive dans un appartement en désordre (CP, 1) ; elle regarde autour d'elle, commence à ranger, puis se ravise, prend des vêtements et des livres et part. Nous la suivons alors dans un studio (CP, 2), où elle rencontre Gildas, puis sa cousine. Elle se rend ensuite chez Corinne (CP, 3) où elle connaît Natacha. Ce n'est que dans le cours de cette conversation que nous pouvons enfin comprendre le sens de tous ses déplacements.

Ni trop profuse ni trop opaque, l'information fournie par les dialogues des personnages se doit donc de rechercher constamment l'équilibre entre les deux pôles du « nécessaire » et du « vraisemblable » :

On connaît la distinction aristotélicienne entre le « vraisemblable » et le « nécessaire ». [...] Extrapolant à notre tour, nous nous permettons de l'appliquer au texte, et nous dirons : « Est nécessaire tout ce qui, dans celui-ci est indispensable à la clarté de l'intrigue. [...] Est vraisemblable tout ce que les personnages pourraient dire entre eux, dans la situation, sans souci d'informer le public ». [...] Le dialogue de cinéma [...], n'utilise, ne doit utiliser le nécessaire qu'en dernier recours. L'information y est présentée de façon anodine, sous les apparences du pur vraisemblable. Elle n'atteint que par ricochet un spectateur sur ses gardes, et dont la vigilance croît à mesure qu'il fait son « éducation » (Rohmer, 1989 : 120-121).

Constamment sollicité par le film, obligé d'en reconstruire le sens, le spectateur se trouve ainsi engagé dans une relation dialectique avec le matériau verbo-visuel. Le dosage des informations qui lui sont livrées par le biais des dialogues se construit sur une violation, partiellement nécessaire, des principes axés sur l'efficacité informationnelle —informativité, exhaustivité, pertinence—, autrement dit, sur une entrave à ce qui doit conformer, en dernière instance, son « savoir ». En élargissant le domaine d'application des lois discursives à l'effet produit chez le spectateur, nous rejoignons, inévitablement, les aspects cognitifs associés à la réception du texte filmique, autrement dit, le domaine de la focalisation.

Ce terme désigne, en narratologie filmique, le rapport de savoir qui lie les trois éléments de base du schéma énonciatif : l'énonciateur, le personnage et le spectateur. Gaudreault et Jost (1995 : 140 *sqq.*) distinguent ainsi entre point de vue *perceptif* —divisé lui-même en « ocularisation » et « auricularisation », termes désignant, respectivement, la relation entre ce qui est vu/entendu et ce que le personnage est censé voir/entendre— et point de vue *cognitif*, pour lequel ils conservent le terme de *focalisation*.

La focalisation peut être (a) *interne*, lorsque le récit se borne à ce que le personnage peut savoir, de telle sorte que le spectateur découvre avec lui chaque nouvelle information, (b) *externe*, si le personnage détient un savoir qu'il ne partage pas avec le spectateur, ou (c) *spectatorielle*, celle qui ouvre

au spectateur l'accès à un savoir qui dépasse celui des personnages. La primauté accordée à l'une ou l'autre de ces configurations définit la nature du récit :

Globalmente, la focalización interna permite la dilucidación progresiva de los acontecimientos (descubrimos las cosas al mismo tiempo que el personaje) y, por esta razón, es la forma privilegiada de la *investigación*. La focalización *externa* es la figura del enigma [...]. En cuanto a la focalización *espectatorial*, [...] es el motor del *suspense* o de lo *cómico* (Gaudreault et Jost, 1995 : 154).

Gardies (1993), précise néanmoins que des différences notables opposent le foyer de perception en narratologie littéraire et filmique. Si dans le récit littéraire la focalisation relève d'un choix du narrateur selon lequel les événements diégétiques pourront être appréhendés à partir d'un foyer perceptif —focalisation interne et externe— ou non —focalisation zéro—, au cinéma ce choix ne se pose pas en tant que tel :

le récit passe obligatoirement par un foyer, le foyer optique de l'objectif. [...] Aussi sommes-nous en présence, avec le récit filmique, de deux types de focalisation : l'une physique et optique, liée à la formation de l'image, relevant intrinsèquement du langage cinématographique, l'autre, celle que décrit Genette, dépendant des stratégies narratives (Gardies, 1993 : 101).

Il propose d'appeler la première « localisation », car elle renvoie à l'emplacement que la caméra occupe lors du tournage. Les images que la localisation capte relèvent en première instance de l'ordre de l'assertif. C'est lorsqu'elles sont mises en séquence à l'intérieur de la chaîne filmique qu'elles s'enrichissent de valeurs narratives qui découlent, quant à elles, de la « monstration ». Gardies signale que cette notion recouvre sans doute un domaine conceptuel proche de celui de l'ocularisation de Gaudreault et Jost, à ceci près que l'accent est mis ici sur le fait de *montrer* et non de *voir*, et par là même, sur l'existence d'une instance d'énonciation chargée de montrer.

La monstration peut être interne, lorsque ce qui est montré est vu à travers un regard intérieur à la diégèse, ou externe, lorsque le regard à partir duquel on voit ne fait pas partie de la diégèse. Ces modalités de la vision, jointes à l'information reçue par le biais des autres matières de l'expression cinématographique, déterminent enfin l'accès au savoir du spectateur, qu'il propose de rendre par le terme « polarisation ».

Trois types de polarisation illustrent les relations de savoir instituées entre l'énonciateur (EN), le spectateur (SP) et le personnage (P), qui recouvrent les catégories proposées par Gaudreault et Jost pour la focalisation, avec néanmoins quelques spécifications concernant la focalisation externe —« polarisation énonciateur »—, qui fait une plus grande place à la figure de l'énonciateur sur celle du personnage :

polarisation personnage :	EN = SP = P
polarisation énonciateur	EN > SP < P
	EN > SP = P
	EN > SP > P
polarisation spectateur :	EN = SP > P

III. Types de polarisation (Gardies, 1993 : 109-110).

L'analyse de l'efficacité informationnelle du dialogue devra nous permettre de dégager, pour le corpus considéré, le type de polarisation prédominant, autrement dit, de caractériser le savoir du spectateur. Nous envisagerons donc, dans les pages qui suivent, les degrés d'informativité, d'exhaustivité et de véracité du dialogue, ainsi que leurs répercussions en termes fonctionnels et cognitifs.

II. Dire

Le *dire* concerne, comme il a été annoncé ci-dessus, l'information *explicitement* fournie par le texte filmique, autrement dit, sa charge informationnelle :

La charge informationnelle est, pour l'usager, la quantité d'informations nouvelles et pertinentes contenues dans un message. Elle intéresse donc le contenu sémantique de l'information en ce sens que l'information contient un élément de connaissance étranger à l'informé. Celui-ci, destinataire de cette connaissance, doit en faire le traitement. Dans la mesure où il peut s'agir pour lui d'intégrer l'information à ses propres connaissances, on peut rapprocher la charge informationnelle de la charge cognitive⁶⁷.

Dans le texte filmique, ces informations reposent sur des indices verbaux —oraux et scripturaux— et des indices iconiques, ainsi que sur l'éventuelle dialectique naissant de leur mise en relation —complémentarité ou contradiction des données fournies par chacun des supports. Elles touchent aux composantes essentielles du récit, celles qui doivent permettre d'identifier aussi bien les personnages impliqués et leurs relations mutuelles (1. « Identités ») que les repères spatio-temporels au sein desquels s'inscrivent les événements (2. « Chronotopos »).

⁶⁷ Dictionnaire des concepts info-documentaires, disponible sur le site *savoirsCDI*, orienté aux enseignants documentalistes et dirigé par Pascal Duplessis et Ivana Ballarini-Santonocito. (<http://www.savoirscdi.cndp.fr/index.php?id=606>).

1. Identités

Notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres.

Marcel Proust
À la recherche du temps perdu

Dans un roman, il revient au narrateur, éventuellement relayé par les personnages, de présenter les protagonistes au gré de leur intervention dans la diégèse. Il a évidemment le choix entre faire précéder leurs apparitions d'une description physique plus ou moins détaillée, de leur nom, de leur relation aux autres personnages, de la justification de leur présence..., ou au contraire, faire attendre cette information, voire rester à cet égard trop silencieux. Dans le roman de Rohmer, par exemple, divers procédés concourent à créer un flou concernant l'identité des personnages impliqués dans le récit : emploi, en début de chapitre, de pronoms cataphoriques dont le référent ne peut être restitué qu'*a posteriori*, manque de repères permettant de situer les personnages les uns par rapport aux autres⁶⁸, absence quasi-totale de descriptions physiques et psychologiques⁶⁹, emploi indiscriminé des prénoms et des noms de famille alors que ces derniers ne sont pas connus du lecteur⁷⁰, attribution d'un même prénom à des personnages apparemment différents⁷¹, fausse identité assumée par un personnage⁷² sans que le lecteur soit à même de s'en rendre compte jusqu'à la fin du chapitre, etc. Ailleurs, le choix de surnoms pour certains personnages semble même dévoiler une attitude énonciative assumée par le narrateur,

⁶⁸ Michel est-il vraiment le cousin d'Élisabeth ? pourquoi le médecin, dont la mémoire est excellente, soutient-il pourtant qu'il ne lui a pas été présenté comme tel ? (pp. 135-136).

⁶⁹ En effet, seuls les vêtements, la couleur des cheveux, les jambes sont évoqués, légères touches dans des portraits inachevés.

⁷⁰ Michel / Monsieur Landeau ; Irène / Mme Bergmann.

⁷¹ Jacqueline dans la première partie (Chapitre I.3, pp. 26-35) et dans la deuxième (Chapitre IV.5, pp. 145-166) ; Françoise, première partie (Chapitre I.3, p. 38) et deuxième partie (Chapitre IV.5, pp. 145-148).

⁷² Michel, qui se présente lui-même comme Bernard, deuxième partie, Chapitre IV, pp. 150-166.

soit qu'il paraisse juger le personnage —Jacques Moulet est désigné comme « le Fonceur » (p. 26)—, soit qu'il refuse de les nommer —les prénoms de Jacqueline et de Françoise, utilisés dans les dialogues, n'apparaissent jamais dans le commentaire du narrateur, qui se contente de les désigner comme la « (fille) bleue » et la « (fille) rouge » (pp. 25-31).

Ce laconisme narratorial tient évidemment aux influences dont Rohmer (2007 : 212) lui-même se réclame en évoquant cette incursion romancière : inspiré de l'écriture béhavioriste de style américain et du « courant de conscience » (*stream of consciousness*), il nous propose un narrateur dont la vision oscille entre l'extérieur et l'intérieur, entre la vision réduite et l'écoute de la pensée en devenir, traduite au niveau syntaxique par des sauts associatifs ou dissociatifs. Limité à la perception extérieure des comportements et des lieux, apparaît cette sorte de « narrateur-espion » dont la présence est constamment soulignée par le champ lexical du regard —avec une certaine insistance sur l'impossibilité de voir— et des perceptions sensorielles —visuelles, mais aussi auditives, olfactives, tactiles et thermoceptives. Placé à l'intérieur, le narrateur qui accède ponctuellement aux mouvements de conscience et aux pensées fragmentaires de Michel et d'Élisabeth, surpris tous les deux dans leurs obsessions —la haine et la crainte— sans nous permettre pour autant de connaître ni les antécédents ni les suites de ces méditations. À l'extrême opposé du réalisme ou du naturalisme du XIX^e siècle, il nous offre donc un récit lacunaire, des événements apparemment anecdotiques dépourvus de causalité narrative comme de tension vers un dénouement éventuel, des moments surpris dans la vie d'un groupe dont les motivations personnelles et les intentions demeurent à la fin aussi peu claires qu'au début.

Au cinéma —comme au théâtre—, hormis les cas où une voix *over* assume les fonctions de narrateur, l'identité est de prime abord identité physique, que ce soit une identité « acousmatique » —une voix sur laquelle nous ne pouvons pas encore mettre un visage— ou une identité « visualisée ». Dans le premier cas, le spectateur restera sur ses gardes, aux aguets, la voix —envahissante, omniprésente, toute-puissante mais insubstantielle— appelant une complétude⁷³ qui ne peut être satisfaite que par l'incarnation de l'acousmètre :

Toute une image, toute une fiction, tout un film peuvent être ainsi suspendus à l'épiphanie de l'acousmètre. Leur enjeu se ramène alors à une quête pour amener celui-ci à la lumière. [...] D'être dans l'écran sans y être, d'errer à la surface de l'écran sans y entrer, l'acousmètre est facteur de déséquilibre, de tension, il est une invitation à *aller y voir*, il peut être aussi une *invitation à se perdre* (Chion, 1993 : 35).

Dans le cas, beaucoup plus fréquent, de la visualisation d'un personnage, son apparition déclenche immédiatement un processus inférentiel qui repose en première instance sur l'aspect physique. La première des trois dimensions du personnage cinématographique est en effet celle du « paraître », l'identité étant reliée aux traits physiologiques de la « figure actorielle »⁷⁴ parue sur l'écran (Garcia, 1990 : 156). La deuxième dimension, le « faire » du personnage, se définit par son comportement actionnel, par les décors successifs où ses actions prennent place. L'« être » du personnage, enfin, est essentiellement délivré « par l'intermédiaire des dialogues, à savoir

⁷³ Complétude qui amène souvent aussi un « soulagement », le redoutable pouvoir de cette voix dotée d'ubiquité, de panoptisme, d'omniscience et de toute-puissance se trouvant dès lors ramené aux rassurantes dimensions du commun des mortels : « Dans combien de films, fantastiques ou policiers, ne voit-on pas l'acousmètre devenir quelqu'un comme toute le monde à partir du moment où sa voix est assignée à un corps particulier, visible et circonscrit ? Il devient alors le plus souvent, sinon inoffensif, du moins humain et vulnérable » (Chion, 1993 : 38).

⁷⁴ Le personnage d'un récit filmique est « la résultante de plusieurs facteurs, et pour cette raison, l'on conviendra de ne l'appeler ni personnage (propre au récit), ni comédien (propre au monde artistique), mais "figure actorielle", propre donc au récit "filmique" » (Gardies, 1993 : 59).

par les paroles du personnage sur lui-même ou par les paroles des autres par rapport à lui » (Garcia, 1990 : 156).

La parole dialoguée, si injustement décriée, serait donc de nature ontologique, seule à même de permettre aux archétypes unidimensionnels du cinéma muet⁷⁵ d'acquérir une épaisseur psychologique et de devenir ce que Casetti et Di Chio nomment un personnage *rond* :

Analizar al personaje en cuanto *persona* [...] es convertir al personaje en algo tendencialmente real [...] ; lo que lo caracteriza es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida. Según esta óptica, podemos diferenciar distinciones como éstas : personaje *plano* y personaje *redondo*: simple y unidimensional el primero [...] ; complejo y variado el segundo (Casetti et Di Chio, 1996 : 178).

L'étude du personnage emprunte diverses approches, dont trois essentielles, au dire de Casetti et Di Chio : le personnage en tant que *personne*, en tant que *rôle*, et comme *actant*. L'analyse du personnage en tant que personne permet de le saisir en termes psychologiques et actionnels comme reflet mimétique des gens que nous rencontrons dans la vie quotidienne : « un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. ». Le rôle, quant à lui, oppose à l'*individu* dégagé par l'analyse précédente le *type* qu'il incarne : « más que los matices de su personalidad, se pondrán de relieve los géneros de gestos que asume ; y más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo ». « Actif vs passif », « influenceur vs autonome », « modificateur vs conservateur »,

⁷⁵ « Dans le cinéma muet [...], à la faveur de la rareté du verbe écrit et de l'absence de voix, les personnages et les événements pouvaient conserver un certain caractère d'abstraction, rester des essences. Au générique et sur les inter-titres, on lisait souvent, non des noms propres [...], mais : la Petite Chérie [...], le Père, le Chinois. [...] Tout cela a changé avec le parlant qui, en donnant une voix, donc une langue, une identité ethnique et souvent un nom propre aux personnages, les immergeait dans une réalité plus quotidienne, plus située » (Chion, 1988 : 67).

« protagoniste vs antagoniste », telles sont les dichotomies les plus communes dans la définition du rôle. L'analyse actantielle enfin renoue avec les catégories traditionnellement posées par Greimas —sujet, objet, destinataire, destinataire, adjuvant, opposant— et définit, pour chaque personnage considéré, sa fonction à l'intérieur de l'univers fictionnel.

Malgré l'intérêt d'une étude intégrant ces trois perspectives, celle qui se rapproche le plus de notre domaine reste certainement l'analyse du personnage comme individu doté d'une identité et d'un ensemble de traits idiosyncrasiques mis en évidence, entre autres, à travers ses comportements langagiers. Or, dans ce sens, nous adapterons quelque peu la définition de Garcia ci-dessus, qui n'envisage que les propos du personnage sur lui-même ou sur les autres, pour y ajouter une dimension proprement interactionnelle.

En effet, au cinéma comme dans la vie, l'être ne se révèle pas exclusivement à partir d'une parole thématissant le moi du locuteur ou portée sur l'évaluation d'autrui, d'autant plus que les propos tenus à l'égard de soi comme des autres renvoient généralement une image déformée de la réalité : l'image que chacun voudrait projeter de soi-même est parfois —voire le plus souvent chez Rohmer— ironiquement démentie par les faits.

Par ailleurs, les informations que les personnages fournissent lorsqu'ils ébauchent le portrait d'un tiers ou qu'ils se livrent à des auto-descriptions concernent plus rarement des données purement factuelles que des mises en évidence de leurs attitudes, sentiments et pensées. Il n'est pas étonnant, depuis lors, que ces assertions, empreintes d'appréciations subjectives, basculent soit du côté de l'éloge/auto-éloge, soit du côté de la critique/autocritique, actes souvent lourds de conséquences du point de vue de la relation interpersonnelle des interactants.

En ce qui concerne les autoportraits, il est aisé de repérer quelles sont les limites, socialement et culturellement déterminées, d'acceptation de l'auto-éloge et de l'autocritique, comportements qui se placent aux frontières entre politesse et impolitesse. Poussé à l'extrême, le premier traduit un caractère narcissique et égotique, notamment représenté par Léna, qui se fait sans doute une idée très élevée d'elle-même (CE, 12d, 15), mais aussi par exemple par Natacha qui cherche à faire valoir sa patience et ses efforts contre le « caractère épouvantable » d'Ève (CP, 3d). L'autocritique, quant à elle, peut relever de l'ordre du rituel quand elle apparaît comme stratégie de politesse, soit pour réparer une offense conversationnelle à l'égard de l'interlocuteur, soit pour atténuer une infraction éventuelle de la maxime de modestie, par exemple. Adopté comme comportement systématique, l'autodénigrement traduit néanmoins une sorte de complaisance qui met mal à l'aise l'interlocuteur, constamment obligé de neutraliser chaque autocritique par un compliment. Gaspard verra ainsi censurer ses propos lorsqu'il pousse trop loin le rôle de victime (*cf.* Chapitre IV.1.4. « Ce qu'il faut taire »).

Quant aux descriptions des tiers, il faut prendre en considération leur caractère fortement instrumentalisé. Le portrait que Natacha ébauche d'Ève (vampirique, kleptomane, manipulatrice) vise sans doute à la dévaloriser aux yeux de Jeanne, tout en faisant valoir en même temps l'image du père idolâtré, bon vivant, insouciant, séducteur, mais naïf au fond comme un grand enfant. En effet, ces évaluations s'inscrivent généralement dans une visée stratégique cherchant à dévaloriser/faire valoir un tiers dans une relation triangulaire ou potentiellement triangulaire.

[...] en la geometría del amor, todo es triangular. [...] El amor traza líneas entre nosotros como un astrónomo que dibuja una constelación a partir de las estrellas, uniendo puntos para formar dibujos que no tienen base alguna

en la naturaleza. El vértice de un triángulo es el corazón del siguiente, hasta que el techo de la realidad se vuelve un mosaico de relaciones amorosas⁷⁶.

Oscillant entre *Iréne* et *Agôn*, la géométrie des sentiments multiplie ses formes : amour-passion, amour-amitié, amour filial se conjuguent ou rivalisent, tout en créant tour à tour des triangles, isocèles ou scalènes, au gré des variations dans les rapports de domination. Igor, sommet du triangle opposant Natacha et Ève, réapparaît dans celui qui relie Jeanne et Natacha, qui confronte en même temps Jeanne à Ève. Jeanne elle-même se place au sommet du triangle virtuel Igor-Mathieu. Gaspard apparaît entre Solène et Léna, Solène et Margot, Margot et Léna. Félicie entre Maxence et Loïc, entre les deux et Charles. Magali entre Isabelle et Rosine, entre Gérald et Étienne... Les doubles et triples triangles élargissent, en les enchaînant, les possibilités de cette géométrie, variable et toujours la même.

Si du point de vue microtextuel les discours tenus à l'égard de tiers inconnus de l'interlocuteur créent un *a priori* qui pèse parfois lourd dans les relations subséquentes⁷⁷, il est également intéressant de noter quel est l'effet qu'ils produisent chez le spectateur : d'éventuels préjugés, selon le crédit accordé au locuteur-portraitiste, mais surtout des attentes sur lesquelles le récit peut jouer de diverses façons. L'absence complète du tiers empêchera la vérification de toute hypothèse. Il en est ainsi de certains personnages qui n'existent qu'à travers les propos qui sont tenus sur eux : l'ami de Margot, Mathieu, ou la mère de Natacha⁷⁸. En revanche, l'apparition du tiers permettra, selon les cas, de confirmer ou d'infirmer les hypothèses initiales,

⁷⁶ Ian Caldwell et Dustin Thomason, *El enigma del cuatro*. Barcelona, Roca Editorial, 2004, pp. 242-243.

⁷⁷ Le portrait que Natacha fait de son père conditionnera sans doute le comportement de Jeanne qui voit Igor, comme elle le remarque elle-même, « avec les yeux de Natacha » (CP, 15a).

⁷⁸ Dans ce cas, le portrait ébauché par Natacha se trouve néanmoins démenti par les informations fournies par Igor. Cf. ci-après 2.6. « Le temps évoqué. Rétrospections ».

Dire

de renforcer ou de modifier l'image que le portrait avait créée dans l'esprit du spectateur.

Enfin, dire sa relation aux autres contribue à projeter une certaine image de soi dans la sphère publique des interactants : tout un chacun aspire à être socialement reconnu et valorisé aussi bien pour ses propres compétences et qualités qu'en raison de celles de son entourage. Le fait que Léna, une sorte de surdouée aspirante à l'élite des énarques, entretienne une liaison avec Gaspard revient indirectement à revaloriser l'image sociale de ce dernier. C'est dire en somme à quel point l'enjeu purement informationnel de la communication se double d'un enjeu identitaire : « toute parole se formule aussi à partir d'un "qui je suis pour toi, qui tu es pour moi" » (Flahault, 1978 : 50). La gestion des places institutionnelles constituant *a priori* l'espace interactif s'enrichit du même coup de la négociation de ce que Vion (1995 : 185) nomme « places subjectives », qui renvoient à la nature des images que les interactants construisent d'eux-mêmes et aux actions entreprises pour les faire prévaloir dans le discours. Nous préférons, quant à nous, les envisager en termes de places *intersubjectives*, compte tenu de l'importance que l'Autre joue dans la construction de cette place identitaire :

Tout au long des analyses freudiennes, on perçoit que le sujet se sert de la parole et du discours pour se « représenter » lui-même, tel qu'il veut se voir, tel qu'il appelle « l'autre » à le constater. Son discours est appel et recours, sollicitation parfois véhémement de l'autre à travers le discours où il se pose désespérément, recours souvent mensonger à l'autre pour s'individualiser à ses propres yeux (Benveniste, 1966 : 77).

Esse est percipi, certainement. Le miroir de Narcisse étant non seulement le regard de l'Autre, mais son attention et son écoute active, le discours en interaction devient le moyen de se dire, de s'affirmer, dans la reconnaissance de l'identité ou de l'altérité.

En somme, plutôt que les informations contenues dans les portraits et autoportraits, c'est essentiellement le comportement interactionnel à l'égard de leurs partenaires qui devra nous permettre de saisir les attitudes et les aptitudes des personnages dans la dialectique de leurs relations interpersonnelles, de dégager pour chacun d'entre eux un profil identitaire :

l'identité comme « profil » n'est jamais achevée, mais construite dans la dialectique d'une reconnaissance intersubjective. Le profil se comprend à la fois comme le motif inaugural et comme le produit de l'interaction verbale. C'est dans cet entre-deux que constitue la négociation discursive de l'identité que s'opère le passage de l'un à l'autre. Dans cette perspective, les sujets se constituent dans l'usage du langage, dans une relation circulaire —sociale, psychosociale et discursive— qui empêche de penser séparément ces aspects de l'identité [...]. Dès lors, l'identité du sujet —telle qu'une pragmatique peut en rendre compte— renvoie au sujet communicant tel qu'il est (re)défini dialogiquement dans l'espace de l'interlocution (Burger, 1994 : 250).

La fonction dite de « caractérisation » se trouve ainsi recouvrir un aspect complémentaire à l'identité que nous empruntons à ce que Mylne (1994) nomme la fonction de « description implicite », qui ajoute à la caractérisation individuelle une dimension relationnelle :

En plus de la caractérisation de chaque personnage en tant qu'individu, le dialogue est un moyen très efficace de montrer les rapports entre les personnages. Nombreuses sont les situations où l'un des personnages domine un autre à cause de son statut social ou familial. La nature des répliques, y compris les termes d'adresse, le tutoiement, etc. reflète cette domination. Ailleurs, la taquinerie, un ton cajolant, l'emploi de petits noms ou de mots tendres renforcent une impression d'intimité. Dans bien des romans, le narrateur décrit explicitement les traits généraux de la personnalité des personnages, mais ce sont les effets implicites du dialogue qui peignent les humeurs éphémères, les états d'âme variables tels qu'ils se manifestent dans les rapports mutuels. [...] On ne peut guère supprimer chez le lecteur une de ses habitudes de la vie réelle, celle d'inférer les traits de personnalité des autres à partir de leurs façons de parler (Mylne, 1994 : 76-78).

Nous avons exposé ailleurs⁷⁹ l'intérêt que peut revêtir à cet égard une analyse des comportements en termes de politesse⁸⁰, impolitesse et auto-politesse.

L'impolitesse, en tant que comportement marqué et déviant par rapport à la norme, constitue sans doute à cet égard un champ d'étude privilégié, mais les manifestations relevant de la politesse —valorisante, réparatrice ou abstentionniste— n'en sont pas moins porteuses d'information : la nature des actes échangés, les positionnements individuels et les réactions

⁷⁹ Alberdi, C. (2009) : « Politesse, impolitesse, auto-politesse: Janus revisité », *Cédille. Revista de estudios franceses*, n° 5, pp. 24 -55.

⁸⁰ La théorie de la politesse repose sur la notion goffmanienne de *face*, qui recouvre l'ensemble d'images valorisantes et socialement acceptées de soi-même que chaque interactant met en jeu lors des interactions sociales et communicatives (Goffman, 1967 : 5). La théorie de la politesse linguistique développée par Brown et Levinson (1987), source principale des modèles d'analyse élaborés par la suite, pose ainsi que tout membre adulte et compétent d'une société possède une image de lui-même qu'il essaie de faire valoir dans ses interactions (la face) constituée de deux aspects complémentaires : la face négative, reliée au domaine du privé, aux sentiments d'indépendance et de liberté d'action ; et la face positive, recouvrant le besoin narcissique d'être socialement reconnu et valorisé. Au moins quatre faces —on pourrait encore tenir compte des faces des témoins éventuels de l'interaction (Kastler, 1998 : 135)— se trouvent donc impliquées dans toute interaction sociale sous forme de désirs : le désir de non-imposition et le désir de reconnaissance. Bien que généralement chaque interactant cherche à satisfaire ces désirs, certains actes demeurent susceptibles de se constituer en menace contre l'une ou l'autre des faces en présence. Ces menaces constituent ce que Brown et Levinson proposent d'appeler *Face Threatening Acts* (communément abrégés en FTAs), tels que par exemple : (1) FTAs pour la face négative de l'allocutaire : un ordre, une requête, tout acte susceptible de violer son territoire et de compromettre son indépendance, (2) FTAs pour la face positive de l'allocutaire : une critique, une accusation, une insulte, susceptibles de miner son image publique ; (3) FTAs pour la face négative du locuteur : offres et promesses qu'il fait à ses dépens et qui exigent de lui un investissement de son temps ou de ses biens ; ou (4) FTAs pour la face positive du locuteur : autocritiques, aveux, excuses, etc. De cette vulnérabilité des faces découle un besoin constant de coopération, de ménagement, de mise en place de stratégies visant à adoucir l'impact d'un FTA : tel est le rôle des stratégies de politesse, conçues comme autant de moyens de préserver les faces. Dans la révision que Kerbrat-Orecchioni fait du modèle brown-levinsonien, elle remarque surtout le caractère négatif de cette conception, qui ne considère que les seuls actes menaçants pour les faces, alors que « sont aussi produits dans l'interaction des anti-FTAs, qui ont sur les faces une action franchement positive » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 176). Elle propose d'ajouter, comme complément des FTAs, la notion de FFA (*Face Flattering Act*), ou « acte valorisant pour la face » (Kerbrat-Orecchioni, 1996b : 54), tel que peut l'être par exemple un compliment. La distinction entre ces deux types d'actes permet de diviser la politesse en : (1) politesse négative : de nature abstentionniste ou réparatrice ; elle consiste à éviter de produire un FTA ou à en atténuer la réalisation ; (2) politesse positive : de nature productionniste ; elle consiste à effectuer des FFAs, pour la face négative (cadeau), ou positive (compliment). Le modèle peut être complété à travers l'analyse des comportements auto-centrés en termes d'auto-impolitesse (production de *Self-Flattering Acts*, ou SFTAs, terme proposé par Chen (2001), tels que l'autocritique, par exemple) et d'auto-politesse (actes que nous avons proposé de nommer SFFAs, *Self Face Flattering Acts*, comme l'auto-éloge).

qu'ils suscitent interviennent dans la création d'un profil interactionnel et identitaire qui vient enrichir de diverses nuances le caractère du personnage. [...] une analyse approfondie des comportements des personnages —des plus altruistes aux plus égotiques— fournirait l'occasion de dégager divers archétypes identitaires : le « généreux », complimenteur ou serviable, caractérisé par la production de FFAs, l'« abstentionniste » poli ou impoli, le « narcissique » dont les SFFAs traduisent suffisamment sa complaisance envers soi-même, l'« adoucisseur » qui tente de réparer des offenses réelles ou potentielles, l'« agresseur » toujours prêt à rendre FTA pour FTA, etc. (Alberdi, 2009 : 53).

Nous envisagerons, dans les pages qui suivent, les répercussions, en termes informationnels et relationnels, des procédés classiques sur lesquels repose l'identification des personnages : les appellatifs, les rituels de présentation et les négociations entreprises à l'égard des places institutionnelles que chacun est censé occuper.

1.1. Prénoms

La première dimension du personnage cinématographique, celle du « paraître », est assez rapidement complétée par l'assignation d'une identité sociale —un nom ou une dénomination— transmise par des moyens verbaux —dialogue, voix *over*— ou verbo-visuels —cartons ou sous-titres.

Notons à cet égard que les personnages de notre corpus ne possèdent pas de nom de famille. Ce trait, fréquent chez les cinéastes de la Nouvelle Vague, serait d'après Chion (1989 : 95), « coherente con una dramaturgia basada en historias sentimentales y “galantes”, en las que la comunidad social, el trabajo, a menudo tienen menos importancia que en otros sitios ».

Dans *Conte de Printemps*, le prénom⁸¹ des personnages féminins est connu depuis leur première apparition. Celui de Jeanne est donné par Gaëlle

⁸¹ Signalons, en passant, que le choix d'un nom pour un personnage n'est certainement pas une opération aussi innocente qu'elle ne pourrait le paraître à première vue. Une simple recherche internet sur l'étymologie des prénoms nous mène à des extraits de *Tous les prénoms*, de J-M. Barbé, éd. Gisserot, où nous pouvons, par exemple, constater les suivantes significations associées au nom de certains personnages :

Margot : dérivé de Marguerite, du grec *margaritês*, perle ou peut-être du babylonien *mâr galliti*, fille de la mer. Cette deuxième convient sans doute bien à celle qui semble inspirer à Gaspard la chanson de la flibustière. En effet, même si Gaspard lui-même signale que l'idée lui est venue « en entendant un vieux marin » (CE, 8), si la chanson devait être écrite pour Léna et s'il l'offre finalement à Solène, il n'en demeure pas moins que c'est Margot qui semble la lui inspirer : à partir de la visite au Terre-neuvas (CE, 4), et à l'exception de la soirée où Gaspard remarque Solène pour la première fois (CE, 6), les promenades avec Margot sont bouclées par des plans qui

et il est vite établi que cette dernière est sa cousine, à l'aide d'une réplique localement non-informative, mais néanmoins plausible dans son contexte :

- (1) GAËLLE : [...] T'es pas chez toi demain ou dimanche ?
JEANNE : Ben, non, je pense pas que je serai là. Mais... ce n'est pas la peine. Ne te dérange pas.
GAËLLE : Par rapport au service que tu me rends !
JEANNE : Mais c'est tout à fait normal, **entre cousines** (CP, 2b).

Quant à Natacha, elle se présentera elle-même (CP, 3b) —*cf.* ci-après, les rituels de présentation— et parlera tout de suite après de son père et de la liaison que celui-ci entretient avec Ève (« Les autres femmes ? Actuellement, il y a Ève, sa petite amie », CP, 3d).

Cependant le nom du personnage masculin central, Igor, ne sera prononcé qu'une seule fois, par Ève (CP, 13c), 1 heure 7 minutes après le début du film, soit lorsque plus de 65% du temps total du récit s'est écoulé. De ce fait, Igor est et demeure « le père de Natacha », comme il est d'ailleurs désigné 48 fois, ce qui ne va pas sans conséquences d'un point de vue interactionnel et relationnel, comme nous aurons l'occasion de le constater plus loin.

Dans *Conte d'été*, nous connaissons depuis le début le prénom de Margot, bien que de façon indirecte —un client l'appelle au restaurant (CE, 2). Celui de Solène, qui apparaît pour la première fois 25 minutes après (CE, 6c), est un peu plus tard fourni par Margot (CE, 7c), qui propose à Gaspard de chercher une fille pour l'été. Enfin, si depuis (CE, 5) il est question de Léna, ce nom ne sera prononcé par Gaspard qu'en (CE, 7a). Celui de Gaspard demeure

nous montrent Gaspard en train de composer sa chanson (CE, 4, 7), ou alors cette éventualité est suggérée dans le dialogue (CE, 5).

Gaspard : du sanscrite *gathaspa*, celui qui « vient voir ».

Igor : prénom slave à l'étymologie scandinave, de *Ingvar*, le « gardien de la jeunesse ».

par contre ignoré du spectateur pendant le premier tiers du film (environ 50 minutes), et c'est Solène en fait qui le prononce la première (CE, 8d) en présence de ses oncles.

Dans *Conte d'Hiver*, pareillement, nous connaissons le nom de Félicie juste après le prologue (CH, 2), dès la première phrase du dialogue ; Élise est nommée avant son apparition, dans la conversation avec Maxence (CH, 3b), le contexte permettant de déduire que Félicie parle de sa fille. Le nom de la sœur et celui de la mère ne seront par contre jamais donnés, les indications relevant à cet égard de l'emploi de termes de parenté (« ma mère », « ma sœur », « maman »).

En ce qui concerne les personnages masculins, si le nom de Maxence peut être en quelque sorte déduit de l'enseigne du salon de coiffure (CH, 3a), la confirmation n'en est fournie qu'en CH, 3d ; celui de Loïc sera donné en CH, 4d, enfin celui de Charles vers la fin de cette même conversation de Félicie avec sa mère. Les noms des personnages masculins sont ainsi connus dans le sens inverse de leur visualisation.

Conte d'automne enfin place depuis la première scène le personnage de Magali au centre de la conversation entre Isabelle et sa famille, son prénom étant cité dès la deuxième phrase du dialogue sur lequel débute le film. Sa relation à l'égard de ces personnages est également établie d'emblée (« l'amie de ma mère », « ma meilleure amie »). Le nom d'Isabelle et celui de Rosine seront donnés par Magali dans la scène suivante (CA, 2b). Le rapport de Rosine à Magali est aussitôt explicité (CA, 2c), ainsi que l'identité de Léo. Comme pour le lien de parenté unissant Gaëlle et Jeanne, une infraction apparente de la loi d'informativité permet de rendre succinctement cette information :

Dire

- (2) ISABELLE : Elle est adorable. Qui est-ce ?
MAGALI : **La nouvelle petite amie de Léo.**
ISABELLE : Et lui n'est pas venu ?
MAGALI : Non, la vigne ne l'intéresse pas. Elle si. Elle est curieuse de tout, elle s'intéresse à tout. C'est une fille très bien, trop bien.
ISABELLE : Trop bien ?
MAGALI : Oui. **Léo est mon fils** mais ça ne m'empêche pas de voir ses défauts (CA, 2c).

Si le nom de Gérald est connu avant sa première apparition grâce à la réponse à l'annonce d'Isabelle (CA, 10a), celui d'Étienne, apparu en CA, 3, demeure par contre inconnu jusqu'en CA, 7b. Il demeure, dès lors, attaché à l'image du « prof coureur de filles ».

Nommer un être revient en quelque sorte à le doter d'une consistance, d'une existence. Natacha, toujours prête aux confidences, nomme ainsi son ami William depuis sa première conversation avec Jeanne, après avoir souligné dans une gradation assez significative le lien qui les unit :

- (3) JEANNE : C'est lui [ton père] qui était avec toi, ce soir ? [...]
NATACHA : Non, non, c'était **un ami, mon ami, mon petit ami.** [...]
JEANNE : [...] Mais ton ami, pourquoi est-il parti ?
NATACHA : **William** ? Pour son travail. Il est journaliste (CP, 3c).

Jeanne, par contre, bien plus réservée, ne prononcera pas celui de Mathieu avant CP, 7a. Margot, enfin, aussi portée peut-être que Natacha aux épanchements, ne révèle pourtant pas le nom de son ami. Ceci, joint à ses réactions vis-à-vis de Gaspard, laisse planer un certain doute sur l'existence de cet ami : ne serait-elle pas plutôt en train d'appliquer la même stratégie qu'elle conseille à Gaspard ? : « si tu lui parlais d'autres filles, peut-être que ça te rendrait plus intéressant » (CE, 16).

1.2. Rituels de présentation

D'un point de vue interactionnel, l'acte de présentation traduit un désir de rapprochement susceptible de se constituer en « menace » potentielle pour le partenaire visé, qui peut avoir l'impression que cette entrée en contact lui impose un envahissement, même momentané, de son territoire personnel. Cette éventualité explique que les présentations se manifestent en général comme des échanges fortement ritualisés qui comportent une série d'actions consécutives constituant le « scénario » ou le « script » de la prise de contact. L'apport informationnel qui en découle oscille, selon les cas, entre un contenu minimal —le seul prénom— et un degré quantitativement plus élevé dont les limites varient en fonction des relations résultant de —et visées par— cette première rencontre.

Diverses catégories peuvent être dégagées selon que la présentation est entreprise par les locuteurs eux-mêmes —auto-initiée— ou par un tiers jouant le rôle de médiateur —hétéro-initiée— et pouvant agir soit conventionnellement, obligé par la norme qui veut que tout nouveau venu se trouve intégré au cadre interactionnel, soit pour son propre compte, soit enfin à la demande de celui qui veut être présenté.

Initiatives

Dans les présentations auto-initiées, après une première prise de contact dont la modalité dépend de la situation —échange de salutations, offre, commentaire banal sur le temps, etc.—, il est d’usage de donner son prénom, éventuellement son nom de famille et une justification de sa présence dans le lieu de la rencontre, les paroles s’accompagnant de gestes de rapprochement —un sourire, un baiser ou un serrement de mains. Une phase de négociation dialogale vise ensuite à la recherche d’un terrain d’affinité permettant de poursuivre l’interaction.

Considérons l’exemple suivant :

(4) *Jeanne, un verre à la main et assise sur un canapé regarde les gens réunis chez Corinne. Natacha arrive et s’assoit à côté de Jeanne. Elle la regarde brièvement. Jeanne boit et laisse son verre. Natacha boit aussi. Elle regarde Jeanne et dit :*

NATACHA : Vous voulez peut-être autre chose ?

JEANNE : Non, non. Merci.

NATACHA : Je m’appelle Natacha.

JEANNE : Et moi Jeanne. Je suis une amie de Corinne

NATACHA : Corinne ? Je ne vois pas.

JEANNE : Nous sommes pourtant chez elle, il me semble !

NATACHA : Ah, oui ? Moi, je ne connais personne ici.

JEANNE : Moi non plus, sauf Corinne. Mais elle n’est pas là pour l’instant. Elle est partie chercher des gens.

Pause (CP, 3a).

Cette présentation enfreint en quelque sorte le pré-requis qui veut que ce soit l’amphitryon, ou celui en qui il délègue, qui s’occupe de ses invités. La façon de se conduire de Natacha laisse entendre que telle est sa place. Or, il n’en est rien, Natacha ne connaît même pas Corinne, la maîtresse de maison —ce qui est ironiquement mis en évidence par la remarque de

Jeanne (« Nous sommes pourtant chez elle, il me semble ! »). Natacha ne peut produire, de ce fait, la réplique d'identification devant faire écho à la présentation de Jeanne (« Je suis une amie de Corinne », « Et moi X... »). Le premier essai de recherche d'un terrain d'affinité échoué, une pause intervient tout naturellement.

Le script du rituel de présentation auto-initiée apparaît représenté dans son intégralité, voire exagéré, lors du premier rendez-vous entre Isabelle et Gérard (CA, 10b). Comme convenu, ils vont se rencontrer dans un café. Gérard, assis, un journal à la main, voit entrer Isabelle, qui fait le tour de la salle. Il la regarde mais ne lui fait pas signe au début. Ce n'est que lorsqu'elle se retourne qu'il décide de se mettre en évidence. Si Gérard croit savoir déjà quelque chose sur la femme qu'il va rencontrer grâce au contenu de l'annonce (« Quarante-cinq ans, veuve, deux grands enfants, gaie, vive, sociable, mais isolée dans campagne, cherche homme épris de beauté physique et morale »), il ignore pourtant son nom. Isabelle, en revanche, ne connaît que cela (« Madame, votre annonce n'est pas conventionnelle. Permettez-moi de m'y reconnaître. J'espère ne pas vous décevoir. Gérard »). Le spectateur, qui sait qu'elle y va à la place de Magali, s'attendrait peut-être à ce qu'elle donne le nom de son amie, mais c'est par le sien qu'elle se présente. La présentation s'accompagne d'une poignée de mains et d'un bref sourire, et le jeu de la séduction débute par un reproche d'Isabelle que Gérard essaie aussitôt de réparer par un compliment auquel elle fera semblant de ne pas réagir, s'en tenant par contre au contenu littéral de l'énoncé, stratégie de « dérobadie » fréquente dans ce genre de situations (cf. Chapitre IV.1.3. « Ce qu'il n'est pas besoin de dire ») :

- (5) ISABELLE : Vous auriez pu me faire signe.
GÉRALD : Mais je n'étais pas sûr que c'était vous. L'idée ne m'était pas même venue que c'était vous.

Dire

ISABELLE : Je vous déçois ?

GÉRALD : Non, au contraire. **Je ne m'imaginai pas qu'une femme de la campagne pouvait être aussi élégante.**

ISABELLE : Je n'y ai pas toujours vécu, vous savez ? (CA, 10b).

L'exagération tient ici à la spécificité de cette rencontre, issue d'un rendez-vous « à l'aveuglette » et entièrement contrainte par l'enjeu relationnel. La première impression étant décisive en l'occurrence, les personnages impliqués témoignent d'un désir de plaire, d'émphatiser les points communs (« moi aussi, je suis comme vous »), de se poser en candidats « convenables », d'où l'empressement à se justifier⁸² —d'autant plus que certains préjugés pèsent sur ceux qui passent des annonces de ce genre⁸³—, à fournir une quantité d'informations qui dérogeraient dans d'autres circonstances à la loi d'exhaustivité —la présentation de Gérald faisant, assez comiquement, la relation complète de son CV⁸⁴—, et à bien poser d'entrée de jeu que les intentions de chacun sont honnêtes et sérieuses (« je peux trouver une chercheuse d'aventures, mais ce n'est pas ce qui m'intéresse »).

Le rapprochement initial est souligné en outre, du point de vue de l'image, par un cadrage serré à hauteur de la poitrine et par le regard des personnages. Ce regard, trop direct dans d'autres circonstances, est justifié par la simulation d'examen qui s'établit entre les deux : chacun doit juger si l'autre lui convient —dans le cas d'Isabelle, si le candidat est assez bon pour son amie.

⁸² « GÉRALD : [...] **Je ne connais personne**, à part mes collègues. C'est très difficile de se refaire une vie, quand on a perdu tout contact... [...].

ISABELLE : [...] À la mort de mon mari, je suis revenue ici, chez mon père, qui est mort depuis, et **je ne connais plus personne**. Pendant un moment, la présence de mes deux enfants m'a donné l'illusion d'être bien entourée. Mais ils sont grands maintenant, ils m'ont quittée... » (CA, 10b).

⁸³ « MAGALI : Mais c'est tous des crétins, c'est tous des obsédés là-dedans » (CA, 4c).

⁸⁴ « GÉRALD : Ah ! Tiens ! Vous savez ? Je suis fils de viticulteurs. J'ai passé les dix premières années de ma vie à gambader dans les vignes, en Algérie. On a été rapatriés en 61. A Lyon, j'ai fait des études de droit qui m'ont amené à travailler dans des entreprises, le plus souvent à l'étranger. Je suis retourné récemment en France, après avoir rompu avec ma femme avec qui je vivais... en Égypte. Je suis ici, dans la région, parce que j'y ai trouvé un emploi... » (CA, 10b).

La suite attendue de cette scène, du moins celle qui en prouverait le succès, serait sans doute l'échange d'adresses ou de numéros de téléphone afin de se donner un nouveau rendez-vous. Or en ce moment Isabelle choisit de jouer la prudence, ses prétextes étant ridicules et ses préventions un peu trop poussées — compte tenu que c'est précisément elle qui a passé l'annonce—, ce que Gérald ne manque pas de souligner ironiquement (« moi aussi je vais être très prudent ») :

- (6) GÉRALD : Votre vin, à vous ? C'est ...? Côtes-du-rhône ? Tricastin ?
ISABELLE : Ah, c'est du côtes-du-rhône.
GÉRALD : **Sur cette rive alors ?**
ISABELLE : **Ah ! Je ne vais pas vous le dire maintenant, quand même, je ne vous connais pas assez.**
GÉRALD : Ah bon.
ISABELLE : **Comprenez ma prudence.**
GÉRALD : Alors moi aussi je vais être très prudent. Bon, voilà. Je suis attaché commercial dans une entreprise de Montélimar. Mon... Mon travail me permet de me déplacer assez facilement. Mais, en général, je suis très, très occupé la journée. Alors, je vous propose que... nous dînions un soir, comme ça nous aurons plus de temps.
ISABELLE : Bon... Le soir, c'est assez difficile pour moi.
GÉRALD : Ah. Pourquoi ?
ISABELLE : Non, ben, disons que je n'aime pas conduire la nuit. Parce que... euh... Sur la route, on peut croiser des biches et... Et c'est...
GÉRALD : Des biches ?
ISABELLE : Oui, j'ai... J'ai une copine qui s'est pris une biche, une fois. Moi aussi j'ai failli m'en prendre une. C'est assez dangereux. C'est vrai. Je préférerais pas.
GÉRALD : Alors, je pourrais passer vous prendre en voiture ? Non, non... Dans ce cas-là, il faudrait que vous me donniez votre adresse.
ISABELLE : Non, alors, pareil, excusez-moi, mais je préférerais que l'on se voie dans la journée (CA, 10c).

En fait, nous sommes encore en présence d'un non-respect des prémisses de la présentation auto-initiée : lorsque quelqu'un prend l'initiative —l'annonce passée par Isabelle—, accepte d'enchaîner —rendez-vous dont l'initiative correspond encore à Isabelle— et n'affiche pas nettement une

attitude de refus, il y a évidemment lieu de supposer que la rencontre aura une suite. Si du point de vue du spectateur —qui sait ce que Gérald ignore—, la réaction d'Isabelle ne manque pas de logique, du point de vue de son partenaire, ce comportement contradictoire et incohérent se trouve exiger de lui un calcul inférentiel dont le résultat s'avère pourtant peu pertinent et qui le plonge dans l'incertitude quant au succès de l'entrevue⁸⁵.

Une troisième prémisse concernerait enfin les motivations de la présentation auto-initiée : en principe, soit on se voit plus ou moins contraint par la situation, soit le locuteur A remarque B et s'intéresse à lui suffisamment pour l'aborder. Le premier cas correspond aux présentations auto-initiées conventionnelles, produites sous la pression des contraintes situationnelles. La présentation qui se produit entre Jeanne et Gildas est ainsi précédée d'une scène assez embarrassante : Jeanne arrive chez elle et se retrouve soudain face à un inconnu en caleçon qui sort de la salle de bains. Le jeune homme, qui regagne la salle de bains et revient habillé, se présente :

- (7) GILDAS : Oh, excusez-moi ! J'arrive [...] **Bonjour, je suis Gildas, l'ami de Gaëlle.** Excusez-moi : je pensais que c'était elle.
JEANNE : Ah non, je suis je suis désolée, c'est ma faute. J'avais cru, enfin je pensais qu'elle était déjà partie. J'aurais dû sonner (CP, 1, 2).

L'intrus est évidemment obligé de s'identifier et de justifier sa présence dans les lieux. La scène peut être dite partiellement tronquée dans la mesure où la symétrie n'est pas respectée par Jeanne, qui ne précise pas son identité. Si nous envisageons cette omission dans la perspective locale micro-textuelle, elle reste vraisemblable, puisque Gildas est censé savoir qui

⁸⁵ Gérald le fera lui-même remarquer lorsqu'elle lui avouera la vérité : « Vous m'avez bien eu, hein. [...] Vous voyez ? D'un côté, je me sens soulagé, parce que **je sentais qu'il y avait quelque chose qui clochait, je n'arrivais pas à situer** » (CA, 12).

est la propriétaire de l'appartement qu'il occupe. Du point de vue du spectateur, par contre, l'omission devient significative, puisqu'il ignore encore le nom de celle qu'il suit depuis plus de cinq minutes

Jeanne adoptera un comportement identique lorsque la même situation, mais inversée, se produit chez Natacha: Jeanne est sous la douche, Igor arrive. Il appelle sa fille, mais la voix de Jeanne lui répond de la salle de bains. Elle s'identifie elle-même comme étant « une amie » de Natacha. Igor s'arrête alors et demande la permission pour aller dans sa propre chambre. Jeanne sort de la salle de bains, drapée dans une serviette et se précipite dans la chambre prendre ses vêtements. Lorsqu'elle revient, rhabillée, c'est Igor et non Jeanne qui prend l'initiative de se présenter :

- (8) IGOR : Mais entrez, vous ne me gênez en aucune façon. D'ailleurs j'ai fini. Comme je pars en voyage, je passais simplement prendre quelques affaires. **Je suis le père de Natacha**, vous l'avez deviné ?
JEANNE : Oui.
IGOR : Elle ne vous a pas dit que je passais.
JEANNE : Euh...
IGOR : Elle aura oublié.
JEANNE : Je suis vraiment confuse... (CP, 4b).

L'attitude de Jeanne peut sans doute être reliée à son caractère : extrêmement sensible aux intrusions, elle se sent gênée et troublée au point de parvenir à peine à proférer des monosyllabes. Or il n'en demeure pas moins qu'elle enfreint les normes du rituel et, tout en se trouvant dans le rôle d'intruse, elle ne donne ni son nom, ni une justification de sa présence à la maison.

Contrairement à ces présentations conventionnelles, les initiatives spontanées, comme celle de Natacha envisagée ci-dessus (exemple 4), laissent entendre que le locuteur A se sent suffisamment attiré par B pour

risquer un rapprochement. Considérons les cas de Margot et de Solène, dans lesquels un décalage temporel sépare le premier contact —visuel— et l'initiative, mais qui répondent au rituel de la présentation auto-initiée spontanée.

En ce qui concerne Margot, le premier contact se produit lorsque Gaspard dîne au restaurant où elle travaille (CE, 2). Margot ne reçoit néanmoins de lui qu'une attention distraite et quelques monosyllabes. Le lendemain, elle le retrouve sur la plage et l'aborde, mais ce premier rapprochement se solde également par un échec relatif, Gaspard la quittant assez brusquement pour aller se baigner (CE, 3a)⁸⁶. Après son bain, Gaspard déambule sur le sable. Margot le suit du regard. Quand il repasse, elle enlève ostensiblement son chapeau et ses lunettes de soleil, qui pourraient encore entraver la reconnaissance, l'aborde à nouveau et l'invite à s'asseoir à côté d'elle (CE, 3b). L'établissement du contact peut être interactionnellement considéré complet du moment que le rapprochement physique s'accompagne d'un changement dans l'adresse, le « vous » étant remplacé par un « tu » beaucoup plus proche. Margot et Gaspard parlent dans cette première rencontre de leurs lieux d'origine, des études qu'ils ont faites, de leurs projets professionnels respectifs. Margot se lance même à parler de ses amours. Mais la seule information qu'ils n'échangent pas concerne précisément leurs prénoms.

Quant à Solène, lors du premier contact visuel, une semaine auparavant, elle avait explicitement essayé d'accrocher le regard de Gaspard (CE, 6c). Quand elle le retrouve sur la plage, elle utilise pour l'aborder un prétexte qui s'avère somme toute non pertinent, puisque ses propos violent

⁸⁶ L'exemple sera repris et analysé ci-après, lors de l'étude des places institutionnelles (II.1.3. « Chacun à sa place. La conquête de la parité »).

aussi bien l'informativité que la sincérité : une demande d'information présuppose en effet que la réponse ne soit pas connue d'avance (« je sais bien »). En fait la stratégie de Solène vise d'abord à tester la « disponibilité » de Gaspard, de façon bien plus directe que Margot (« c'est ta copine ? »), pour l'inviter ensuite à Saint-Malo. Notons en outre que son invitation s'accompagne d'un simulacre de négociation qui sous-entend une proposition, inexistante —Gaspard lui aurait proposé de se baigner ensemble—, pour lui opposer une contre-proposition (« Je n'ai pas tellement envie d'aller me baigner, ce matin. Si on allait à Saint-Malo ? »). Or, comme dans le cas précédent, les personnages n'échangent pas leurs prénoms.

- (9) SOLÈNE : Bonjour !
GASPARD : Ah, tiens ! Bonjour, ça va ?
SOLÈNE : Tu n'aurais pas vu Ronan par hasard ? [...]
GASPARD : Non. Non. De toute façon je n'ai vu aucun de tes copains. Ils descendent jamais aussi tôt.
SOLÈNE : Je sais bien ... en fait, je ne le cherche pas, je le fuis plutôt.
GASPARD : Dans ce cas...
SOLÈNE : Disons que j'ai pas très envie d'aller avec eux aujourd'hui. Et toi ? Qu'est-ce que tu fais ?
GASPARD : Je vais me baigner.
SOLÈNE : Tout seul ?
GASPARD : Ben oui...
SOLÈNE : T'attends personne ?
GASPARD : Peut-être Margot. Mais je ne pense pas qu'elle vienne. Le samedi, elle est très occupée.
SOLÈNE : Tu sais qu'on se connaît, elle et moi. On est toutes les deux de Saint-Brieuc. C'est ta copine ?
GASPARD : Non, non, non. Non, je l'ai rencontrée la semaine dernière, au restaurant.
SOLÈNE : L'un n'empêche pas l'autre.
GASPARD : Dans ce cas si. On se voit parfois sur la plage, c'est tout.
SOLÈNE : Mais t'es pas tout seul ici ? Tu es chez tes parents ?
GASPARD : Non, non même pas, ça t'étonne ? Non... Une occasion, un ami m'a passé sa chambre et j'en profite. Mais c'est la première fois que je viens ici : je ne connais personne.
SOLÈNE : Sauf Margot. Je n'ai pas tellement envie d'aller me baigner, ce matin. Si on allait à Saint-Malo ? J'ai une voiture, je t'emmène (CE, 8a).

Dire

Bien qu'il prétende lui-même qu'il aime prendre l'initiative (CE, 7c), les scènes ci-dessus nous montrent par contre un Gaspard assez passif qui se laisse aborder, se laisse inviter, se laisse conduire... Ce n'est pas là sans doute la moindre des contradictions internes de ce personnage, kaléidoscopique et changeant.

Enfin, nous pourrions encore nuancer cette catégorie des initiatives, et distinguer l'initiative *spontanée* de l'initiative *stratégique* —que nous serions même tentée de nommer « pseudo-présentation »— précédée d'une phase de recueil de données et d'un calcul soigneux de l'« abordage », donc basée sur la feinte.

Considérons le cas de Gérald. Selon le plan d'Isabelle, il doit rencontrer Magali au mariage d'Emilia et se débrouiller afin de l'aborder. Dans ce but, il pourra mettre à profit toutes les informations qu'il a déjà obtenues dans le cours de ses rendez-vous avec Isabelle. Du point de vue du spectateur, tout en étant dépourvue d'informativité, la scène lui permet certainement de jouir de la supériorité de son savoir et de comparer la façon dont Gérald se conduit avec chacune de ses partenaires. Le spectateur peut ainsi constater que, bien que voulant apparemment se présenter toujours par son travail, Gérald ajoute cette fois un commentaire qui flatte forcément Magali (« la campagne me manque »), alors qu'il avait signalé à Isabelle un penchant plutôt urbain (« Moi, je vais vous dire, j'aime beaucoup l'architecture industrielle en général », CA, 12c).

L'utilisation des informations préalables, le fait qu'il connaisse même l'aspect physique de celle qu'il doit feindre de rencontrer pour la première fois, sa façon de se placer assez près d'elle répondent sans doute au script de la pseudo-présentation. Or Gérald échoue à prendre l'initiative —qu'il n'avait jamais eue d'ailleurs— et la pseudo-présentation stratégique qu'il devait

entreprendre est avortée par une initiative spontanée de Magali : c'est elle qui mène finalement le jeu, qui lui offre à boire, rit et enlève ses lunettes de soleil pour offrir ouvertement son regard, alors que Gérald demeure cantonné dans un rôle réactif et ne prend l'initiative que pour faire des compliments au sujet du vin.

- (10) MAGALI : Vous voulez goûter ?
GÉRALD : Pourquoi pas ?
MAGALI : Je vous sers.
GÉRALD : Merci.
MAGALI : Vous connaissez ?
GÉRALD : « Domaine de la Ferme du Moulin ». Non, non. C'est près d'ici ?
MAGALI : Oui, en face, en Ardèche. Vous aimez ?
GÉRALD : Il a bien vieilli. Quelle année ? Quatre-vingt... quatre-vingt-neuf ! Pour un vin de la région c'est tout à fait exceptionnel !
MAGALI : Je suis d'accord avec vous.
GÉRALD : Il est aussi bon qu'un Gigondas que j'ai bu avant-hier.
MAGALI : Excusez-moi de faire ma publicité, si je puis dire, mais c'est mon vin. Je suis viticultrice.
GÉRALD : Non !
MAGALI : Oui.
GÉRALD : Mais, je... je suis fils de vigneron. Mais pas d'ici. Mes parents sont rapatriés d'Algérie.
MAGALI : Et les miens de Tunisie. Ils m'ont acheté ce vignoble qu'ils m'ont légué.
GÉRALD : Les miens ont abandonné la vigne pour les affaires. Et moi, actuellement, je travaille dans une boîte de Montélimar. Mais, la, la... la campagne me manque.
MAGALI : Vous savez, il n'y a pas beaucoup de gens qui sont capables de me dire ça. Vous me faites un très grand plaisir.
GÉRALD : Il ne suffit pas d'être connaisseur pour l'apprécier !
MAGALI : Oui, mais l'opinion d'un connaisseur me flatte forcément. Vous me trouvez enfantine ?
GÉRALD : Pas du tout, non, non. Moi j'aime les gens qui ont la fierté de ce qu'ils font.
Magali regarde hors champ, à gauche et remarque Rosine.
MAGALI : Ah ! Vous permettez ? (CA, 14b).

Dépourvue de contact physique, cette scène de présentation auto-initiée témoigne encore de l'incomplétude du point de vue des informations

échangées, qui font complètement abstraction de l'identité respective des interactants.

Une différence essentielle oppose les pseudo-présentations envisagées ci-dessus et ce que nous pouvons appeler les scènes de « reconnaissance » : si les premières sont marquées par une visée stratégique et résultent d'un calcul, celles-ci renvoient à des situations où A connaît B, mais B ne connaît pas A malgré lui. Nous retrouvons sous cette rubrique toutes les scènes de présentation de Charles à la famille de Félicie (CH, 25a, 26) et à Élise (CH, 24b). Pour la petite, il s'agit littéralement d'une « reconnaissance » puisqu'elle a toujours eu la compagnie de la photo de son père, qu'elle identifie aisément, alors que pour Charles la scène revient non seulement à une présentation, mais encore à une révélation, celle de sa paternité.

- (11) CHARLES : [...] Je n'ai pas de femme dans ma vie, en ce moment. Et en tout cas, pas d'enfant.
FÉLICIE : Pas de femme ? Pas d'enfant ?
CHARLES : Mais oui, pourquoi je te raconterais des histoires ?
FÉLICIE : Pour la femme, je te crois, mais... pour l'enfant...
Charles baisse le regard vers Élise, revient à Félicie.
CHARLES : Non ! Tu ne vas pas me dire que c'est ma fille ! [...] Et comment s'appelle-t-elle ?
FÉLICIE : Demande-lui.
CHARLES : Comment tu t'appelles ?
ÉLISE : Élise.
CHARLES : Élise.
FÉLICIE : Et toi, demande lui comment tu t'appelles.
CHARLES : Comment je m'appelle ?
ÉLISE : Papa.
CHARLES : Pap... (*il rit*) Je dois rêver c'est pas possible !
FÉLICIE : Je lui ai montré tes photos (CH, 24b).

Du point de vue du spectateur, les scènes de reconnaissance n'apportent aucune information nouvelle, mais enrichissent la caractérisation des personnages en fonction de leurs réactions.

Conventions

La présentation hétéro-initiée « conventionnelle » —celle que la politesse conseille de réaliser afin d'intégrer les nouveaux venus au cadre participatif de l'interaction— reste le plus souvent de convenance et se limite généralement à un script minimal, bien qu'elle ouvre éventuellement la voie à une phase subséquente de « commentaire ».

Divers exemples de présentations conventionnelles minimales laissent en quelque sorte pressentir que le contact entre les personnages ne sera pas poursuivi, comme lorsque Natacha présente William à Jeanne (CH, 14b), Solène présente Gaspard à ses oncles (CE, 8d), ou Magali présente Rosine à Isabelle (CA, 2b). Notons, toutefois certaines différences essentielles entre ces présentations. La première apparaît moins fonctionnelle, le spectateur possédant à cet égard des informations préalables : il a déjà vu William chez Corinne et il sait le situer par rapport à Natacha, qui avait parlé à Jeanne de son ami lors de leur première rencontre. Si le spectateur peut soupçonner que la présence de William à Fontainebleau n'est point fortuite, la scène de présentation n'offre pourtant aucun renseignement d'importance. Elle apparaît depuis lors comme purement conventionnelle. Les deux autres accomplissent par contre des fonctions d'information à l'égard du spectateur : la deuxième fournit, pour la première fois, le nom de Gaspard ; la dernière, enfin, offre l'occasion d'un commentaire permettant de situer le personnage de Rosine, aussi bien pour Isabelle que pour le spectateur, et, indirectement, celui de Léo, comme il a été signalé ci-dessus (*cf.* 1.2. « Prénoms », exemple 2).

Certaines présentations conventionnelles témoignent d'un échec interactionnel dérivé du non-respect des règles du jeu. Lorsque Félicie se rend chez Loïc dans l'intention de lui annoncer qu'elle part avec Maxence (CH, 8), elle le retrouve en compagnie d'un couple. Leur conversation est donnée à entendre *off* à l'arrivée de Félicie, et nous pouvons déjà remarquer que seules les interventions respectives de Quentin et d'Edwige occupent l'espace sonore, dans une succession significative d'interruptions. Félicie arrive, salue, et Loïc entreprend les présentations :

(12) FÉLICIE : Bonsoir.

Loïc se lève.

LOÏC (*l'embrassant*) : Bonsoir.

EDWIGE (*les rejoignant et tendant sa main à Félicie*) : **Bonjour**, on est en pleine discussion.

LOÏC : **Félicie, je te présente Quentin.**

QUENTIN (*lui serrant la main*) **Bonjour.**

FÉLICIE : **Bonjour.**

EDWIGE (*à Félicie*) : Est-ce que tu as lu *Le Plus Long des Voyages* ?

FÉLICIE : Non.

LOÏC : Ben, rassure-toi, moi, je l'ai lu il y a si longtemps que c'est comme si je ne l'avais pas lu.

EDWIGE : Non, c'est pas vrai. On a parlé tout à l'heure de la discussion qu'ils ont au début, sur la réalité du monde à propos de la vache.

QUENTIN : Tu sais, quand il gratte une allumette... Ils sont tous dans la chambre à Cambridge et il y a un personnage qui évoque l'existence de la vache... (CH, 8b).

Le script peut être dit minimal puisque seuls les prénoms de Félicie et de Quentin sont donnés —Félicie connaît peut-être Edwige— et le contact se limite à une poignée de mains. Mais la présentation constitue un échec du point de vue de la place faite à la nouvelle venue. En effet, si Edwige semble un instant s'accorder au rituel en ouvrant le thème de conversation à Félicie, elle nie aussitôt cet esprit et fait preuve d'un manque absolu de tact lorsqu'elle contredit Loïc —qui ment sans doute pour essayer de réduire l'écart— et qu'elle reprend, imitée tout de suite après par Quentin, le thème

de conversation, tout en sachant que celui-ci n'offre à Félicie aucune possibilité d'intégration

Il en va de même de la présentation entre Félicie et Dora, entamée par Charles. La situation est sans doute équivoque, Charles est assis en compagnie de Dora, son bras entourant les épaules de la femme. Sous l'effet du choc initial, entre la joie et l'incrédulité, Félicie essaie en deux minutes d'expliquer son lapsus —comment dire en fait ces cinq années d'absence et de quête ? Comment retrouver les mots ?

Lorsque Charles entreprend la présentation, Félicie reste muette, réalisant peut-être pour la première fois qu'il n'est pas seul. La suite de la conversation ne lui fait plus de place et Charles parle même d'elle à la troisième personne, ce qui peut être considéré offensant. En effet, outre l'emploi d'un lexique spécialisé et le choix d'une thématique concrète, l'« iloïement », ou « troisième personne d'impolitesse » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 46), constitue un moyen efficace d'instituer l'interactant auquel il est fait référence en délocuté exclu du circuit interlocutif. Rien d'étonnant dès lors à l'attitude de Félicie, qui se lève aussitôt pour prendre la fuite :

- (13) CHARLES : Félicie ! [...]
FÉLICIE : Tu es en France ?
CHARLES : Ben oui, pas depuis longtemps. C'est ta fille ?
FÉLICIE : Si tu savais comme je suis conne...
CHARLES : Tu sais, t'aurais pu me le dire. J'aurais très bien compris
(il regarde Élise)
FÉLICIE : Mais non, mais c'est pas ça. Qu'est-ce que tu vas croire ?
Je me suis trompée de ville.
CHARLES : Quoi ?
FÉLICIE : Je me suis trompée de ville, j'ai dit Courbevoie au lieu de
Levallois.
CHARLES : Pourquoi ?
FÉLICIE : Pour rien, comme ça, par connerie. C'est un lapsus.
CHARLES : Non !
FÉLICIE : Si !
CHARLES : Félicie, Dora.

Dire

DORA : Bonjour. Charles m'a parlé de vous. Mais c'est affreux cette histoire !

CHARLES (*se tournant face à Dora*) Et moi, j'ai fait la connerie de ne **pas lui laisser d'adresse du tout.**

DORA : Et pourquoi ?

CHARLES : Pourquoi ? Parce que je ne restais pas à Cincinnati. J'aurais pu donner celle de Mac Pherson. **Par lui, au moins, elle aurait pu me joindre.**

DORA : Ça c'est bien de toi. Tu ne penses jamais que les autres puissent se tromper.

CHARLES : Mais non. Là, en l'occurrence, c'est une erreur énorme. Écoute, au moins, si j'avais laissé une adresse, je n'aurais pas eu ce problème-là. T'es marrante toi !

La conversation s'arrête. Plan serré de Dora, qui regarde Félicie, baisse ses yeux vers Élise et les ramène vers Charles. On panote sur Charles à gauche, qui fixe Félicie songeur. Félicie se lève brusquement et part (CH, 24a).

Machinations

Les présentations hétéro-initiées non conventionnelles permettent de distinguer deux variantes : soit C —le médiateur— prend l'initiative de présenter A et B pour son propre compte, soit il agit à la demande d'un des deux. Elles s'inscrivent dans le cadre des présentations « stratégiques », visant à atteindre quelque finalité, et sont généralement précédées d'une phase de « sondage » qui offre au médiateur la possibilité de tester la disponibilité du partenaire potentiel et de préparer au besoin le terrain.

Le corpus présente trois exemples relevant essentiellement, à quelques nuances près, de la première catégorie, les médiatrices étant respectivement Rosine (entre Étienne et Magali), Isabelle (entre Gérald et Magali) et Natacha (entre Igor et Jeanne). Trois femmes donc qui décident

d'adopter le rôle d'entremetteuses dans des intrigues galantes dont l'issue, néanmoins, ne correspondra pas tout à fait aux résultats escomptés. Une quatrième, Margot, aura fait semblant un temps de vouloir aussi jouer ce rôle. Il est difficile au demeurant de savoir si elle l'aurait fait finalement, la rencontre entre Solène et Gaspard lui ayant ôté cette possibilité, mais ses réactions vis-à-vis de Gaspard laissent entendre plutôt qu'elle aurait été prise au piège de son propre jeu.

En ce qui concerne Rosine, si elle prétend agir pour l'intérêt de Magali, nous pouvons également soupçonner qu'elle ne cherche pas moins le moyen de garder Magali après son éventuelle rupture avec Léo, tout en s'assurant en même temps la proximité d'Étienne.

La photo d'Étienne, que Rosine écarte de façon trop ostensible pour que cela manque d'éveiller l'intérêt de Magali, lui fournit l'occasion de tester la disposition de son amie (CA, 7b). Celle-ci semble plutôt amusée et sceptique (« tu sais, ce genre de petites machinations, je n'y crois pas beaucoup »), mais finit en quelque sorte par se résigner, vu la détermination de la jeune femme. Tout de suite après, elle expliquera son projet à Étienne (CA, 8). Dans ce cas, il s'agit moins pour Rosine d'effectuer un « sondage » que de lui imposer une décision qu'elle a déjà prise (« J'ai peut-être trouvé pour toi »). Elle manipule l'information afin de le flatter (« J'ai trouvé une femme que tu intéresses ») et comme il avance des arguments contre, elle le menace (« Eh bien, dans ce cas, je continue à faire ce que j'ai dit. Je ne te revois plus avant que tu ne te sois trouvé une femme. Je t'en propose une. Tu n'en veux pas. Tant pis »), puis attaque sa vanité (« je ne comprends pas, moi, que toi, qui es encore plus intelligent, tu sois aussi sensible au ridicule »). La stratégie fructifie enfin, Étienne se pliant malgré ses réticences aux désirs de Rosine. Elle mettra enfin Léo dans la confidence, mais sans jamais lui avouer

Dire

ses vraies intentions. Les trois auront beau employer le même argument pour tenter de la dissuader —son « ex comme beau-père »—, Léo allant jusqu'à le lui interdire (CA, 9) ; Rosine essaiera le jour du mariage de rapprocher Étienne et Magali.

Or la scène échoue complètement. En effet, il arrive parfois qu'un interactant refuse d'entamer toute relation avec un autre. Son comportement non-verbal traduit depuis lors ce refus :

[il] aura spontanément tendance à s'écarter légèrement, hausser la voix, réduire les contacts oculaires, parler de choses impersonnelles, rehausser le niveau de langue... bref, à « prendre ses distances » ; et elles fonctionnent en réseau, chaque variable pouvant dans une certaine mesure être compensée par une autre : si l'on ne peut agir sur l'une (ex. : la distance corporelle dans un ascenseur bondé), on agira sur l'autre (attitude et regards), afin de restaurer le niveau souhaité de distance (Kerbrat-Orecchioni, 1996b : 44).

Magali ne cesse ainsi de faire preuve de son hostilité : non seulement elle refuse de regarder Étienne, mais le remet depuis le début à ce qu'elle considère sa place, le « prof coureur de filles » (« vous êtes son professeur ? »), tout en ignorant la correction apportée par Étienne (« J'étais ») ; elle prend des distances physiques, introduit soudain un sujet de conversation dépourvu de pertinence locale (la coupure de la haie du jardin d'Isabelle) et coupe rapidement chaque essai de relance de la conversation. Étienne cherche un sujet de conversation qui puisse leur permettre de démarrer, mais elle le contredit sèchement :

(14) ROSINE : Étienne, Magali. (*Ils se serrent la main*)

MAGALI : Bonjour. Vous êtes son professeur ? Je vous ai vu sur ses photos.

ÉTIENNE : J'étais.

Il a un petit sourire complice auquel Magali ne répond pas.

MAGALI : Oh ! C'est moche, ils ont coupé la haie qui cachait les usines.

ROSINE : C'est vrai que, chez toi, c'est plus beau. C'est plus préservé.

ÉTIENNE : C'est en Ardèche, je crois ?

MAGALI : (*sans le regarder*) Oui.

ÉTIENNE : C'est certainement plus sauvage

MAGALI : Sauvage ? Non. C'est cultivé. C'est la vraie campagne (CA, 15a).

Elle les quittera enfin sous un faux prétexte (« j'ai faim, je retourne au buffet »), le spectateur pouvant facilement inférer que son intention est de retrouver Gérald au buffet.

L'échec de cette présentation tient à diverses raisons. D'abord, et principalement, au fait que Magali pense avoir déjà trouvé ce qu'elle cherchait et qu'elle a été peut-être gênée de l'interruption de Rosine. Deuxièmement, comme elle le fera remarquer à Rosine (CA, 17a), Magali n'a jamais cru à cette idée (« Quand on aime les jeunes filles, c'est pour la vie. Et même, en vieillissant, on les choisit de plus en plus jeunes »). Elle aurait ressenti depuis le début que la situation était trop forcée (« C'est ça, il s'est efforcé, par politesse. Le cœur n'y était pas »). Ceci explique ses différentes réactions vis-à-vis de Gérald et d'Étienne : c'est parce que Magali, comme elle le signale elle-même, remarque Gérald sans connaître l'intervention d'Isabelle qu'elle se montre tout de suite prédisposée, alors que l'entremise de Rosine produit l'effet contraire.

(15) MAGALI : [...] Peu importe que toi tu l'aies racolé par annonce, ce qui compte, c'est que moi je l'ai remarqué sans savoir rien de ça (CA, 21c).

Comme le dira Étienne plus tard : « C'est une très belle idée de vouloir réunir deux personnes que tu aimes. Très belle, mais puérile. [...] On ne force pas comme ça les gens à s'aimer » (CA, 20c).

En ce qui concerne Isabelle, s'il y a lieu de considérer qu'elle a agi, dans une certaine mesure, en réponse à la demande de Magali⁸⁷, ce qui rapprocherait son intervention du deuxième type dégagé, le choix de la personne en question, tout comme la démarche préalable —l'initiative de passer une annonce, que Magali rejette sans ambages— tombent exclusivement sous sa responsabilité. Comme pour Margot, nous pouvons également supposer qu'elle est en quelque sorte victime de son jeu : en effet ses réactions, lorsque Gérard lui annonce que la rencontre avec Magali a déjà eu lieu et qu'il l'a trouvée « possible et même très possible », semblent relever de la jalousie et traduire une certaine déception⁸⁸. Comme le fait remarquer Serceau (2000 : 62), nous ne saurons jamais vraiment si cette aventure, « au nom de Magali, elle ne l'a pas entreprise pour elle-même. Quelle est, dans les aveux qu'elle fait à Gérard, la part de la préméditation ? [...] Démiurge, Isabelle l'aura peut-être été vis-à-vis d'elle-même autant, sinon plus, que vis-à-vis de Magali ».

Quant à Natacha enfin, il est certain qu'elle agit avant tout poussée par des intérêts particuliers, puisqu'elle ne supporte pas Ève et qu'elle est

⁸⁷ « MAGALI : T'es gentille, mais... Tu vois juste, tu as touché mon point sensible. J'ai besoin de rencontrer un homme et, puis, je veux rien faire pour ça.

ISABELLE : Moi je peux t'aider.

MAGALI : **Ah oui, tu peux m'aider... À la rigueur, tu pourrais me présenter quelqu'un de ton entourage, tu connais beaucoup de gens, toi.**

ISABELLE : Oui, oui, je connais beaucoup de gens mais enfin, ceux que je connais sont tous pris. Mais il faut réfléchir à ça. Regarde à la librairie par exemple, il y a plein de... il y a plein d'hommes tout seuls qui passent, des touristes... C'est un peu idiot ce que je te dis, parce que c'est difficile effectivement... Je vais pas leur dire : je cherche... J'ai une copine qui est toute seule... Mais il faut réfléchir. Je vais réfléchir à ça et on va trouver une solution. D'accord ? » (CA, 4c).

⁸⁸ « GÉRALD : Disons que c'est possible. Et même très possible.

ISABELLE : Bien, tandis que moi j'étais classée impossible.

GÉRALD : Évidemment, mariée.

ISABELLE : Oh non, grande, aux yeux bleus.

GÉRALD : Taisez-vous. Vous n'allez pas vous vexer tout de même ?

ISABELLE : Si, si, si. Je voudrais que tous les hommes m'aiment, surtout ceux que je n'aime pas...

Ah, excusez-moi, je dis n'importe quoi. J'ai dû boire un coup de trop... [...]

Allez, allez vite la rejoindre ! (Elle l'attrape par le revers du veston et l'embrasse sur les deux joues). Vous permettez ? (Elle le tient un moment serré contre elle) » (CA, 16b).

prête à lui trouver une remplaçante, comme le reconnaissent aussi bien elle-même (16) que son père (17) :

(16) JEANNE : Mais alors, si je comprends bien, tu interdis à ton père de refaire sa vie avec une autre femme, et tu dis que tu l'aimes !
NATACHA : Avec une autre femme, non. **Avec toi, par exemple, ça ne me gênerait pas du tout. Et même j'en serais ravie** (CP, 6c).

(17) IGOR : [...] **Elle voulait plutôt vous jeter dans mes bras.**
JEANNE : Elle vous l'a dit ?
IGOR : Je la connais, ne serait-ce que par hostilité contre Ève (CP, 15a).

Cette intentionnalité, explicitement affichée, n'empêche pourtant pas une espèce de « sondage » discret avant la scène de présentation, soigneusement calculée pour les laisser en tête à tête (CP, 10c), la réponse de Jeanne, sorte d'aveu involontaire, ayant sans doute nourri l'espoir de Natacha :

(18) NATACHA : [...] À propos, tu ne m'as pas dit. Comment le trouves-tu ?
JEANNE : Si, je te l'ai dit, extrêmement courtois, au point que j'en étais presque gênée.
NATACHA : Et physiquement ? **Je vois que tu n'as pas été très sensible à son charme.**
JEANNE : **Peut-être plus que tu ne crois.** Non, je veux dire... je comprends qu'il plaise aux très jeunes filles. Évidemment il n'a plus vingt ans, mais il a gardé quelque chose de très juvénile. Et puis il a de beaux yeux (CP, 7b).

Ces deux dernières présentations hétéro-initiées (CA, 19a et CP, 10a) partagent en fait un caractère « correctif » puisqu'elles devraient servir à combler l'incomplétude d'une présentation auto-initiée tronquée (*cf.* ci-dessus exemples 8 et 10). La rencontre entre Gérard et Magali ayant été interrompue par Rosine, la présentation entamée par Isabelle apparaît comme moyen de les rapprocher à nouveau. Le spectateur sait qu'Isabelle

Dire

ment, puisqu'elle est déjà au courant du premier contact entre Gérald et Magali, mais son savoir dépasse en fait celui de tous les personnages impliqués, puisqu'il est seul à ne pas ignorer que Magali a surpris sa meilleure amie entre les bras de celui qu'elle est en train de lui présenter. Les projets et les attentes des deux « comploteurs » seront ainsi déçus : Magali ne voudra par la suite que parler de son amie, afin de comprendre quelle est sa relation avec cet homme. Également décevante, la rencontre entre Igor et Jeanne dans la présentation entreprise par Natacha. Contrairement à ce qu'elle espérait sans doute, la scène ne donne lieu à aucun comportement gestuel de rapprochement. La réaction de Jeanne, qui se borne à fournir des excuses, montre qu'elle reste attachée au sentiment qu'elle avait eu depuis le début d'être une intruse.

(19) NATACHA : Bonjour papa !

IGOR : Bonjour.

NATACHA : Ça va ?

IGOR : Oui.

NATACHA : Jeanne ! Jeanne, mon père.

IGOR : Nous nous sommes croisés, mais je ne savais pas votre nom.

NATACHA : Ben, Jeanne est ici parce qu'elle a prêté son appartement à sa cousine et que l'autre s'est incrustée.

JEANNE : Tu as une façon de raconter les choses ! Mais, **rassurez-vous. Quoi qu'il arrive, je pars à la fin de la semaine** (CP, 10a).

La distance initiale instaurée entre Jeanne et Igor lors de leur première rencontre demeure intacte. Cela tient, pour l'essentiel, aux places institutionnelles qu'ils s'attribuent, dont la négociation semble bloquée.

1.3. Chacun à sa place

Il n'est pas de parole qui ne soit émise d'une place et convoque l'interlocuteur à une place corrélative (Flahault, 1978 : 58).

La notion de place institutionnelle, que nous empruntons à Vion (1995)⁸⁹, renvoie aux positions socialement prédéterminées —en fonction de l'âge, du statut, de la profession, de leur relation préalable— que les interactants occupent les uns par rapport aux autres et qui définissent le cadre social de la rencontre. Les places peuvent apparaître à cet égard en relation de symétrie —deux professionnels—, de complémentarité —professeur/étudiant, père/fille—, ou de dissymétrie —supérieur/subordonné.

⁸⁹ D'après Vion (1995 : 182-186), les places que les sujets peuvent être menés à gérer relèvent de cinq catégories : *institutionnelle*, *modulaire*, *discursive*, *subjective* et *énonciative*. Les premières renvoient aux positions sociales et professionnelles des interactants (la relation médecin/patient dans une consultation médicale, la relation professeur/élève dans un échange didactique, etc.). Les places modulaires constituent des « moments interactionnels » enchâssés dans une interaction différemment définie du point de vue institutionnel. Tel est par exemple le cas d'un module conversationnel —échange entre égaux— inséré dans le cours d'une consultation médicale —échange caractérisé par une inégalité des places institutionnelles médecin/patient. Les places discursives sont à mettre en rapport avec les divers types de séquences développées lors de l'interaction (narratives, argumentatives, descriptives ou explicatives) et avec les tâches cognitivo-discursives qu'elles comportent. Les places subjectives sont liées à la nature des images que les interactants construisent d'eux-mêmes et aux actions entreprises pour les faire valoir dans le discours (sincère vs insincère, fort vs faible, etc.). Les places énonciatives, enfin, font référence à la possibilité que le locuteur a de convoquer dans son discours divers énonciateurs coïncidant ou non avec lui, ce qui lui permet de mettre à distance ses propos et d'éviter au besoin la prise en charge énonciative.

Malgré les décalages pouvant découler de ces paramètres socioculturels, les interactants sont censés se reconnaître mutuellement, le temps de la conversation, un même ensemble de droits et de devoirs. Autrement dit, la conversation instaure, temporairement, une égalité institutionnelle axée sur un principe de parité :

parmi les préconditions devant être satisfaites pour que s'amorce un échange proprement conversationnel, figure un accord tacite, conclu par les sujets parlants, relatif à l'égalisation des rapports de force et des rôles sociaux parfois très disparates ; accord qui serait en vigueur le temps que dure la conversation (Lane-Mercier, 1989 : 120).

La reconnaissance implicite de cette parité n'exclut point cependant des négociations constantes concernant toutes les composantes verbales, non-verbales et situationnelles de l'interaction. Le partage de la parole et la gestion des places —traduite en termes de « négociation vs imposition » et « acceptation vs refus »— mettent très particulièrement en évidence l'existence d'une dynamique des rapports interpersonnels : reflétés par le dialogue, ces liens sont en même temps constitués par lui au sein d'une relation dialectique susceptible de venir modifier les données de départ.

les comportements conversationnels (comme l'usage du tutoiement, ou la production d'un ordre) peuvent certes refléter certaines relations existant *a priori* entre les interactants, mais [...] ils peuvent aussi les confirmer, les contester, voire les constituer ou les inverser (Kerbrat-Orecchioni, 1995a : 72).

La relation que le locuteur entend instaurer à l'égard de son interlocuteur peut être identifiée au premier abord à l'emploi des termes d'adresse : un emploi dissymétrique sera marqueur d'un rapport hiérarchique dans lequel celui qui vouvoie occupe en principe une position basse vis-à-vis de celui qui peut se permettre de tutoyer. Inversement, la suppression

progressive de l'écart entre les interactants est particulièrement illustrée par le passage du vouvoiement au tutoiement : par l'adoption symétrique d'un *tu*, les interactants manifestent leur intention de créer un espace partagé et d'abolir les distances —symboliques et réelles— existant entre eux. Cette expression de la familiarité, éventuellement accompagnée de l'emploi du prénom, de surnoms, de sobriquets ou d'autres appellatifs familiers ou hypocoristiques, se manifeste encore dans les comportements non verbaux, notamment à travers la réduction de la distance physique et la production de gestes d'attouchement. Le prolongement des contacts oculaires, l'orientation corporelle vers l'interlocuteur, les mimiques faciales —clins d'œil, sourires— ou l'adoption d'un ton chuchoté constituent d'autres marques proxémiques et paraverbales de la proximité. Il convient toutefois de nuancer quelque peu ces affirmations.

L'emploi symétrique du *vous*, souvent utilisé avec le prénom, n'indique pas nécessairement la volonté d'afficher une distance dans l'interaction : « il est de règle entre adultes d'inaugurer la relation sur le mode du "vous" pour éventuellement, et dans des délais variables, passer ensuite au "tu" » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 48).

Le vouvoiement peut certes apparaître comme une politesse déplacée dans une situation qui admettrait naturellement le tutoiement —en tant que stratégie d'hyperpolitesse (Meier, 1995a : 352), il placerait celui qui vouvoie dans la position supérieure de celui qui refuse un rapprochement— mais il faut aussi tenir compte que « l'habitude peut fonctionner comme un frein très efficace : il arrive souvent que l'inertie des usages entraîne le maintien du "vous" quand l'état de la relation imposerait normalement un "tu" » (c : 64). Le vouvoiement apparaît ainsi inaltéré dans les relations entre les couples Isabelle/Gérald, Magali/Gérald, Magali/Étienne et Jeanne/Igor. Dans les deux

premiers cas, il peut être relié à l'habitude ; le troisième renfermerait un désir de distanciation, du moins du côté de Magali ; le dernier enfin semble laisser entendre que l'ébauche d'intimité établie entre les interactants —lorsque Jeanne se laisse embrasser par Igor— ne sera pas poursuivie, le décalage entre les comportements et l'adresse devenant même assez comique.

Inversement, l'emploi d'un *tu* peut révéler un désir de rapprochement ou être simplement prédéterminé par des circonstances extérieures à l'interaction. Les jeunes gens se tutoient ainsi fréquemment, de même que les membres d'une famille, tout comme il existe le tutoiement « professionnel (entre collègues), parlementaire, sportif, syndical, chrétien de gauche, (post)soixante-huitard... » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 48). Natacha et Ève, par exemple, se tutoient alors que leur relation n'est absolument pas solidaire.

Enfin, le tutoiement peut lui aussi apparaître comme un traitement décalé par rapport à l'état de la relation, et dans ce sens, il « prend une tonalité variable, mais toujours négative : paternalisme, mépris, agressivité — et c'est à la limite ce tutoiement violemment agonial, souvent associé au langage de l'insulte » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 62).

La négociation permettant le passage d'une forme à l'autre peut emprunter la forme explicite d'un énoncé de type métadialogal —« et si on se tutoyait ? »—, ou bien être implicitement entamée : le locuteur introduit subrepticement le tutoiement dans la conversation, la question la plus importante étant de voir comment l'interlocuteur réagit à ce changement. Considérons les exemples suivants :

(20) NATACHA : C'est pas un endroit pour dormir ! J'en connais un.
JEANNE: Où ça ?

NATACHA : Chez moi, à Paris, dans le IXe. Mon père n'est jamais là. Sa chambre est libre.

JEANNE : Non, mais... Ne **vous** dérangez pas... Je sais pas pourquoi je **vous** ai raconté tout ça, c'est idiot.

NATACHA : **Vous** ne me dérangez pas du tout. Au contraire. Du moment que mon père me prête l'appartement, autant que j'en profite et que j'y invite qui je veux... Et puis, finalement, je n'ai pas envie de rester plus d'une seconde ici. **Et toi non plus. Tu l'as dit.** Viens ! Je n'aime pas qu'on se fasse prier (*elle se lève, Jeanne la suit*) (CP, 3b).

(21) MARGOT : [...] **Vous** attendez quelqu'un ?

GASPARD : Maintenant ? Non. Pas précisément. Non.

MARGOT : **Asseyez-vous.**

GASPARD : Mes affaires sont là-bas.

MARGOT : **Allez** les chercher

Il revient et s'assoit à côté d'elle.

MARGOT : **Tu es seul ici ?** (CE, 3b).

Le vouvoiement entre Jeanne et Natacha, inauguré par cette dernière, peut obéir à une différence d'âge ou être simplement une question d'habitude. Celui qui préside aux relations entre Gaspard et Margot, malgré leur jeunesse, est sans doute à mettre au compte de la nature fortement institutionnalisée de leur premier contact (client – serveuse)⁹⁰. Le passage au tutoiement peut être dans ces cas ressenti moins comme une négociation que comme un coup de force : Natacha et Margot l'imposent sans transition à leurs partenaires, tout en affichant la supériorité interactionnelle de celles qui se permettent d'utiliser la forme impérative, sûres d'être obéies. Or cette lecture est certainement adoucie par le fait que l'imposition s'accompagne, dans les deux cas, d'une offre censée être bénéfique pour l'interlocuteur. Jeanne et Gaspard signaleront à leur tour l'acceptation implicite, marquée par un emploi réciproque.

⁹⁰ Avec Solène, par contre, qui partage avec lui la place de « vacancière », la relation débute par un tutoiement réciproque.

Il n'est pas exclu que l'interlocuteur interprète ce changement comme une familiarité déplacée, injustifiée, voire offensive. Un premier échec, signifié par le refus à employer la forme réciproque, n'empêche pas bien entendu la possibilité de nouvelles tentatives de rapprochement quelque temps après : négocié ou imposé, le choix d'un traitement doit nécessairement aboutir à une sorte d'accord.

Il n'est d'ailleurs pas toujours possible de trouver une issue satisfaisante pour les deux partenaires en présence, lorsque leur opinion diverge quant à la forme la plus appropriée à l'état de la relation. [...] Or, il est dans de tels cas exclu que chacun s'en tienne à son propre usage « naturel », car tout emploi dissymétrique du pronom connote l'idée, en l'occurrence indésirable, d'une hiérarchie entre les interlocuteurs. L'un d'eux doit donc se plier à l'usage de l'autre, à son corps défendant, et non sans malaise (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 50-51).

Jeanne se plie ainsi, non sans hésitation, au tutoiement utilisé par Ève. Bien que celle-ci fasse semblant de négocier le changement à travers un énoncé métadialogal, la formulation choisie —en apposition et non en préface, assertive au lieu d'interrogative— semble renfermer un certain degré d'imposition. Signalons en outre que le présupposé contenu dans la structure comparative (« faire comme moi, avoir une vie plus active ») s'institue aussi bien en auto-éloge qu'en critique implicite à l'égard de Jeanne :

(22) ÈVE : Vous êtes pas obligée de rester dans l'enseignement.

JEANNE : Obligée non, au-delà de mon engagement de cinq ans. Mais j'avoue que ça me plaît. Je dois avoir la fibre pédagogique.

ÈVE : **Tu n'aimerais pas mieux, on peut se tutoyer**, faire comme moi, avoir une vie plus active, organiser des expositions, être dans la presse, l'édition, l'audiovisuel.

JEANNE : Non, ce genre d'activités ne me convient pas. Ça correspond peut-être à **votre... enfin à ton tempérament**, mais, en tout cas, pas au mien (CP, 11a).

Ces négociations prouvent en somme que le principe de parité, tout en accordant aux interactants un ensemble de droits partagés, n'entraîne pas pour autant la reconnaissance immédiate et automatique d'une place institutionnelle symétrique. Dans un corpus comme celui qui nous occupe, fait de rencontres entre des individus qui ne se connaissaient pas auparavant, les négociations des places institutionnelles s'avèrent très instructives : si pour certains personnages la reconnaissance d'une symétrie institutionnelle semble aller naturellement de soi, il en est d'autres pour lesquels elle se constitue en enjeu prioritaire qui sera atteint, soit par négociation, soit par imposition.

La reconnaissance implicite

Nous avons eu l'occasion de constater, dans l'étude des présentations, que la première rencontre entre Isabelle et Gérald offrait un caractère exagéré du point de vue du rituel. L'explication tient, comme nous l'avons signalé, au fait que la rencontre se produit dans le cadre d'une situation très contrainte : la première impression étant décisive, chacun s'efforce de désamorcer les préventions et les préjugés éventuels de son partenaire, tout en signalant les justifications et l'honnêteté de ses intentions. En dépit d'un premier décalage apparent (campagnarde vs homme d'affaires), rapidement réparé —« Gérald : [...] Je ne m'imaginais pas qu'une femme de la campagne pouvait être aussi élégante »—, une reconnaissance immédiate de la parité, soulignée par le renforcement des points communs, découle tout naturellement de la mise en parallèle de leurs discours et de leurs vies, qui

Dire

semblent se répondre symétriquement —enfants de viticulteurs, même solitude, mêmes difficultés à se refaire une vie... L'aveu d'Isabelle obligera plus tard à redéfinir sa place :

(23) ISABELLE : Vous voulez savoir pourquoi je suis là ? Ben, comme ambassadrice d'une charmante brune aux yeux noirs, pas trop grande et vraiment viticultrice. Moi, je suis libraire.

GÉRALD : **Ambassadrice ? Ça veut dire quoi ?**

ISABELLE : **Ça veut dire que je suis à sa place** (CA, 12c).

Le même type de reconnaissance est attesté dans le début des relations entre Magali et Gérald, bien que là Gérald joue évidemment de la supériorité de son savoir. L'emphase sur les points communs amène immédiatement non seulement un point de départ pour faire démarrer la conversation, mais aussi une égalité entre des gens qui peuvent se parler en tant que « connaisseurs » en vins. Or Gérald changera de place, dans la perspective de Magali, quand elle le surprend en train d'embrasser Isabelle : il cesse d'être l'inconnu qu'elle a abordé. Magali ressent dès lors le besoin de lui créer une autre place, si possible, différente de celle d'amant d'Isabelle. Elle essaiera inutilement de poser la question à Gérald (27), elle reviendra pour le demander à son amie (28).

(24) MAGALI : **Vous êtes un ami d'Isabelle ?**

GÉRALD : Ami, c'est beaucoup dire. Nous ne nous connaissons que depuis peu.

MAGALI : Je la connais depuis toujours, ou presque. Dès mon arrivée en France. J'avais sept ans. On a fait toutes nos classes ensemble. On s'est perdues de vue, puis retrouvées. C'est une femme très bien. Son mari est très bien aussi, leur couple est très uni. Il ne faudrait pas le mettre en danger. Parce que... maintenant, que leur fille s'en va.

GÉRALD : Vous parlez comme si j'avais des vues sur elle. Qu'est-ce qui vous fait dire ça ?

MAGALI : Rien. Je parle en général.

GÉRALD : Vraiment. Excusez-moi, mais je tiens à préciser les choses. Ce ne serait pas vous par hasard, qui avez poussé la porte du salon ?

MAGALI : Je ne voulais pas vous déranger.

GÉRALD : Il fallait entrer. Nous ne faisons rien de mal. Notre attitude était amicale, sans plus. Vous n'avez rien à craindre, je respecte Isabelle. De toute façon... Elle n'est pas mon genre de femme et je suppose que je ne suis pas du tout son genre d'homme.

MAGALI : Je vous crois, je vous crois. **La seule chose qui m'étonnait, c'est qu'Isabelle, qui ne me cache rien, en général, ne m'ait jamais parlé de vous. Enfin. Puisque vous dites que vous vous connaissez depuis peu.**

GÉRALD : Trois semaines, exactement. Nous nous sommes rencontrés trois fois en tout et pour tout.

MAGALI : **Pour affaires ?**

GÉRALD : Enfin oui, si l'on veut. En tout cas pour une affaire qui ne concerne pas du tout nos sentiments respectifs vis-à-vis l'un de l'autre.

MAGALI : **Qui concernerait une tierce personne ?**

GÉRALD (*vivement*) : Ah pas du tout. Vous m'excuserez de ne pas en dire davantage, mais j'ai promis de garder le secret. En tout cas, soyez entièrement rassurée sur la nature de mes relations avec votre amie (CA, 19b).

(25) ISABELLE : Mais... tu n'étais pas partie ?

MAGALI : Si. Mais je reviens... Isabelle, dis-moi. **Je veux en avoir le cœur net. Qui est ce type ?** (CA, 21c).

La conquête de la parité

Margot occupe, lors de son premier contact avec Gaspard, une place dissymétrique qui la situe en quelque sorte en infériorité : client vs serveuse. Ce contact se produisant dans un contexte transactionnel relié au domaine des interactions de service, les initiatives de Margot ne sont pas à considérer

Dire

comme marque de supériorité, mais comme faisant partie du « script » de l'interaction de restaurant :

- (26) MARGOT : Vous avez terminé?
GASPARD : Oui, oui (*il regarde de l'autre côté pendant qu'elle dessert la table*).
MARGOT : Vous désirez un café?
GASPARD : Non.
MARGOT : L'addition ?
Gaspard ne répond pas, fait signe d'acquiescement (CE, 2).

Gaspard montre, à travers son comportement non-verbal —regard détourné, absence de contact visuel— et ses réactions verbales —refus non atténué et absence de remerciement dans un échange fortement ritualisé, voire absence de verbalisation dans la dernière intervention—, qu'il ne recherche pas le contact avec la serveuse. C'est d'ailleurs à cette place que semble la confiner Gaspard lors de leur suivante rencontre :

- (27) MARGOT : Bonjour.
GASPARD : Bonjour. Euh... On se connaît ?
MARGOT : Vous ne me reconnaissez pas ?
GASPARD : On s'est vu à Rennes ?
MARGOT : Mais non, ici, hier soir, au restaurant.
GASPARD : Ah, **c'est vous qui serviez**. Je ne vous reconnaissais pas avec les cheveux mouillés.
MARGOT : Je sais, ça me change, mais je ne m'en rends pas compte.
GASPARD : Bon, ben moi j'y vais (il se dirige vers l'eau) (CE, 3a).

L'échange symétrique de salutations est suivi d'une négociation dont le but est d'établir le degré de « connaissance » des interlocuteurs, phase préalable à l'instauration de la conversation. La réponse à la question de Gaspard (« on se connaît ? ») demeure implicite, la confirmation étant contenue dans le sémantisme du verbe « reconnaître ». Gaspard, pour sa part, ne nie pas tout de suite, mais la négation est également présupposée

dans sa demande de confirmation et son essai de situer Margot (« On s'est vu à Rennes ? »). La clôture de cette première négociation se trouve ainsi différée jusqu'au moment où la confirmation peut enfin être réalisée, accompagnée d'un mouvement expansif de justification (« je ne vous reconnaissais pas avec les cheveux mouillés »), puisque la non-reconnaissance pourrait être interprétée comme une offense pour Margot. La dernière intervention de Margot accomplit enfin une double fonction, celle de réactive —dans la mesure où elle réagit à la justification par l'acceptation des excuses— et en même temps celle d'évaluative permettant, une fois la reconnaissance établie, de fermer la séquence confirmative. Or, contrairement à ce que l'on pourrait prévoir, la conversation en finit là, la clôture étant brusquement amenée par la dernière intervention de Gaspard, qui pourrait être considérée une préface à la clôture —comme justification permettant de se quitter—, s'il ne se retournait pas aussitôt laissant Margot sans possibilité de réagir.

Du point de vue de la gestion des places, Margot devrait sans doute s'avouer insatisfaite de cette première rencontre : non seulement Gaspard ne la reconnaît pas, mais il la renvoie explicitement à la place de serveuse alors que le cadre situationnel de la rencontre ne la justifie plus. Néanmoins, elle ne se déclare pas vaincue. Elle aborde encore Gaspard à la sortie de l'eau. Le comportement non-verbal de celui-ci, qui semble chercher quelqu'un du regard peut l'avoir encouragée. En tout cas, pour assurer cette fois la reconnaissance, elle enlève les signes qui pourraient l'entraver —lunettes de soleil et chapeau. Une fois le contact établi et, comme nous l'avons déjà signalé, un certain rapprochement ayant été opéré *via* le passage au tutoiement, la place institutionnelle manquerait absolument de pertinence et ne devrait plus être à négocier. Or la première impression semble lester encore la suite de la conversation :

(28) MARGOT : Tu es seul ici ?

GASPARD : Oui, pour l'instant, oui.

MARGOT : En vacances ?

GASPARD : Ben oui.

MARGOT : Je veux dire pas pour le boulot. Moi je travaille, comme tu sais.

GASPARD : Moi non. Je suis un vulgaire vacancier. Mais je vais travailler à partir du 15 août.

MARGOT : Où ça ? Ici ?

GASPARD : Non. À Nantes. Je viens de passer ma maîtrise de maths.

MARGOT : Ah, moi mon DEA d'ethnologie.

GASPARD : D'ethnologie ?

MARGOT : Ben oui. Ça a l'air de t'étonner. **Tu me prenais pour une bonniche ?**

GASPARD : Non, pas spécialement. (*Il rit*). En été, il y a plein d'étudiants qui font des petits boulots.

MARGOT : Et toi, tu en as fait ?

GASPARD : Non, moi j'ai la chance de faire des maths et c'est assez facile de trouver des cours particuliers ou des intérim dans des entreprises (CE, 3c).

Dans la perspective de la structuration du dialogue, il est toujours intéressant de noter comment sont réparties les responsabilités interlocutives, c'est-à-dire qui pose les questions et qui se contente d'assumer un rôle de « répondeur ». En effet, il est possible parfois d'observer une certaine « spécialisation des rôles, l'un des participants étant à l'origine de la plupart des interventions initiatives, quand l'autre est plutôt confiné dans un comportement de type réactif [...] cette question étant fort instructive du point de vue de la relation » (Kerbrat-Orecchioni, 1995a : 73). L'ensemble des initiatives, qui correspond à Margot, tout comme l'imposition du tutoiement et l'injonction envisagés ci-dessus (exemple 21), pourraient porter à croire qu'elle occupe une place dominante dans l'échange. Or il ne suffit pas de prendre l'initiative, encore faut-il que l'allocutaire témoigne, dans ses réactions, de son engagement et de sa disposition à enchaîner la conversation. Tel n'est pas en principe le cas de Gaspard, qui se contente strictement de fournir des réponses aux questions posées sans traduire aucun

intérêt particulier pour Margot, ce qui vient renverser sa prétendue supériorité.

Dans certains types d'interactions entre un L1 entreprenant, qui ne cesse de relancer la conversation et de quémander la parole de l'autre, et un L2 qui fait preuve d'inertie et d'une mauvaise volonté patentes, le critère des initiatives peut à la limite s'inverser : plus L1 prend d'initiatives, plus c'est le signe que les précédentes ont avorté, donc la trace de son impuissance à gérer efficacement, en la circonstance, l'échange communicatif (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 91).

En outre, la première phase d'échange d'informations factuelles est généralement construite sur des structures partiellement symétriques (« moi je fais x ; moi, y ») qui devraient aboutir à la création d'un domaine partagé. Mais Gaspard réagit à une information susceptible d'instituer un rapport de places paritaire —entre universitaires— par une reprise diaphonique à fonction de demande de confirmation (« d'ethnologie ? ») que Margot interprète comme une remise en question de la véracité de l'énoncé —effet renforcé sans doute par la structure interrogative de la phrase. La réaction défensive de Margot et le choix du terme « bonniche » montrent suffisamment à quel point elle a pu être blessée par le commentaire de Gaspard. Celui-ci devrait en principe, d'accord avec la structure préférentielle des échanges imposée par le principe de politesse, répondre par une négation renforcée. Or, il n'en est rien : Gaspard, qui ne paraît pas attacher une grande importance à la question, ne produit qu'une négation partielle (« pas spécialement »), assortie d'une évaluation générale susceptible de se constituer encore en offense (« plein d'étudiants »). Enfin, il oppose aux « petits boulots » estivaux, comme celui de Margot, sa chance à lui d'avoir « fait des maths », ce qui lui permettrait d'avoir des débouchés qu'il considère apparemment supérieurs —des cours particuliers et des intérim dans des entreprises.

Dire

Un certain équilibre sera atteint par la suite, Gaspard interrogeant Margot au sujet de sa thèse (CE, 3c). Cette question semble marquer la fin, satisfaisante, des négociations institutionnelles pour Margot, qui se consacre depuis lors à la construction d'une place intersubjective de conseillère en matière amoureuse.

Cependant, si Margot a pu provisoirement entretenir l'illusion de se voir reconnaître la parité institutionnelle —la relation dissymétrique serveuse-vacancier ayant été remplacée par la parité universitaire-universitaire—, voire une certaine supériorité, DEA vs maîtrise, la réaction de Gaspard, quelques jours après, signale bien que la conquête n'avait pas été définitive :

- (29) GASPARD : Je me demande comment tu fais pour te sentir à l'aise avec tous ces mecs !
MARGOT : Je me sens bien avec tout le monde : déformation professionnelle.
GASPARD : **Comme hôtelière ?**
MARGOT : Mais non, idiot, comme ethnologue ! (CE, 7a).

Cette inaptitude apparente de Gaspard à dissocier Margot de sa première place, ne sera pas oubliée, elle réapparaîtra dans les moments de crise :

- (30) MARGOT : Et de moi ? Tu lui as parlé [à Léna] ?
GASPARD : Ben non.
MARGOT : Là, tu n'avais rien à cacher, et j'espère que tu sais ce que tu penses de moi.
GASPARD : Bien sûr, mais on avait d'autres choses à se dire.
MARGOT : **Des choses plus importantes que tes promenades avec la petite serveuse.**
GASPARD : Arrête ! Je n'aime pas que tu parles comme ça ! (CE, 16).

La place convoitée et la place refusée

La négociation de l'espace interactif et la reconnaissance des places ne se déroulent pas toujours sur un mode coopératif. Lorsqu'un conflit se pose à l'égard d'une place, le différend peut être reposé et résolu par rapport à une autre place. Ainsi par exemple, tel interactant qui se trouve désavantagé dans le cadre social défini par les places institutionnelles peut tenter, en occupant d'autres places, de rétablir un équilibre dialogal qui lui soit plus favorable.

Les sujets acceptent généralement d'occuper les places institutionnelles qui définissent le cadre social de leur rencontre. La non acceptation du cadre social conduit au refus de l'interaction ou à l'anomie interactionnelle. La personne qui refuse le rapport médecin vs patient, avec tel médecin particulier, aura tendance à refuser sa place de patient (ce qui tend à bloquer toute possibilité de fonctionnement). Mais elle peut, en acceptant à contrecœur cette place, adopter des comportements modulaires, discursifs, subjectifs et énonciatifs par lesquels elle manifesterà son malaise (ouverture de module de discussion, initiation de places subjectives fondées sur un rapport de méfiance, de froideur, etc.) et compensera sur ces plans ce que la relation institutionnelle pouvait avoir d'insoutenable (Vion, 1995 : 190).

À l'opposé des négociations entamées par Margot pour se faire reconnaître une parité institutionnelle, Ève tente d'imposer et de faire valoir une place qui ne lui correspond pas tout à fait afin de se poser en égale vis-à-vis de Jeanne et en supérieure à l'égard de Natacha. La scène du dîner chez Igor est révélatrice du caractère narcissique de la jeune femme, qui fait preuve à plusieurs reprises, d'un manque absolu de politesse.

(31) ÈVE : Tu n'aimerais pas mieux, on peut se tutoyer, faire comme moi, avoir une vie plus active, organiser des expositions, être dans la presse, l'édition, l'audiovisuel.

JEANNE : Non, ce genre d'activités ne me convient pas. Ça correspond peut-être à votre... enfin à ton tempérament mais, en tout cas, pas au mien. Et puis, surtout, dans ce genre d'activités, on est toujours dépendant, soit de quelqu'un, soit de quelque chose, même au plus haut niveau, si on l'atteint. **Tandis que dans ma classe, je suis maîtresse absolue.**

ÈVE : **Quand les élèves le permettent.**

JEANNE : Oui, mais ça c'est mon affaire.

ÈVE : **Ils t'écoutent ? Bravo !**

JEANNE : Et, s'ils ne m'écoutent pas, je n'ai à m'en prendre qu'à moi.

ÈVE : Là n'est pas seulement la question. **Ils t'écoutent, je veux bien le croire, mais comment ?** Je peux parler en connaissance de cause. Je prépare une maîtrise de philosophie. **Mais ma philosophie, je la garde pour moi. Je n'ai aucune envie de la faire partager à des gens qui s'en foutent éperdument, que ce soit la mienne, celle de Platon ou de Spinoza.**

JEANNE : Mais là, tu te trompes. C'est ce que je croyais au début. Mais c'est faux. Pourtant mes élèves n'appartiennent pourtant pas à la classe intellectuelle. Je suis dans une banlieue dite « ouvrière ». Eh bien, **je prétends que la philo les intéresse et parfois les passionne.**

ÈVE : **Tous ?**

JEANNE : Un nombre amplement suffisant, plus, j'en suis sûre, qu'en lettres ou en histoire. Ça paraît curieux, mais... pour eux c'est une question d'amour-propre. Une mauvaise note en philo a toujours quelque chose d'infamant.

IGOR : Non ?

JEANNE : Si, c'est comme si leur être pensant tout entier était atteint. On aime à se vanter d'être nul en maths, pas en philo. **Chacun pense que sa propre philosophie est meilleure que celle des autres (CP, 11a).**

La place institutionnelle qu'elle est censée occuper *a priori* est celle de jeune maîtresse d'un homme divorcé. Nous ignorons comment elle a été présentée à Jeanne, mais puisque celle-ci avait été annoncée par Igor comme une « amie de Natacha » (CP, 10d), Ève se doute certainement que des évaluations négatives l'auront précédée. Elle tente donc depuis le début de se poser en centre de la conversation comme modèle à imiter même par Jeanne (« Tu n'aimerais pas mieux, [...] faire comme moi, avoir une vie plus active, organiser des expositions, être dans la presse, l'édition, l'audiovisuel »).

Déçue peut-être de ne pas trouver le soutien de Jeanne, elle entreprend diverses stratégies visant à marquer sa supériorité : elle se permet ainsi de compléter l'énoncé de Jeanne tout en mettant implicitement en question la véracité de son affirmation (« quand les élèves le permettent ») et de commenter les propos de Jeanne sur un ton entre ironique et condescendant (« bravo », « je veux bien le croire »). Enfin, elle prétend parler « en connaissance de cause », alors qu'elle n'a jamais occupé la place de professeur.

Jeanne, à son tour, ne sanctionne ces impolites que par l'emploi d'un désaccord apparemment neutre, présenté comme une pure et simple contradiction du contenu propositionnel énoncé (*cf.* Chapitre III.3. « Toi qui disais... Discordances »). Or une certaine dose d'autodéfense et d'attaque transparaît aussi dans ses propos : loin d'atténuer son désaccord, elle le renforce (« surtout »), tout en laissant entendre une certaine supériorité qui découlerait de la structure concessive (« tandis que dans ma classe je suis maîtresse absolue ») et qui brise l'illusion de la parité. Nous serions même tentée de lire entre les lignes une remise en question des capacités qu'elle prête à Ève, aussi bien dans la structure conditionnelle (« même au plus haut niveau, *si on l'atteint* »), que dans la correction implicite contenue dans la dernière phrase (« chacun pense que sa propre philosophie est meilleure que celle des autres »), les regards de Jeanne permettant de supposer que c'est à Ève qu'elle s'adresse, à celle qui croit pouvoir placer « sa » philosophie au même niveau que celle de Platon ou de Spinoza.

Les impolites accomplies par Ève s'aggravent par la suite : non seulement elle usurpe à deux reprises le tour de parole de Jeanne et s'arroge le droit de reformuler ses propos, mais elle semble notamment consacrer ses efforts à attaquer Natacha, qui gardait jusque-là un silence prudent. Son

comportement ferait implicitement appel aux tiers —Jeanne et Igor— pris à témoin dans cette exhibition égocentrique. Or elle échouera complètement à faire valoir sa supériorité : mise à l'épreuve par Igor, qui lui refuse d'ailleurs tout regard de soutien, Ève sera incapable de fournir les exemples demandés (cf. Chapitre III.2. « Les tiers convoqués. La parole extérieure : magister dixit... »). Prise au piège de ses propres provocations, elle quittera ainsi brusquement la position haute.

En fait, la scène du dîner —comme la plupart des rencontres du corpus— se produit dans une situation « désinstitutionnalisée », les personnages se réunissant dans des espaces domestiques ou socialement neutres (maisons particulières, cafés ou restaurants). Les places institutionnelles n'étant pas pertinentes dans ce cadre interactionnel, Jeanne, qui entretient d'ailleurs avec Natacha une relation d'amitié, entend rester à ce niveau sans vouloir afficher la place de « professeur » à laquelle Ève essaie pourtant de la renvoyer⁹¹. Elle ne le fait d'ailleurs que contrainte par Ève, comme le lui rappelle Natacha :

- (32) NATACHA : [...] Tu as vu comme elle [Ève] ne perd pas une occasion d'étaler sa science à tout bout de champ ?
JEANNE : Mais c'est tout de même moi qui ai commencé.
NATACHA : **Toi, c'était normal, tu parlais de ton métier, en répondant à une question.** Mais elle, c'était par pur pédantisme (CP, 12).

Enfin Ève aurait surtout ignoré que le cadre de la rencontre devait faire prévaloir un rapport de places fondé sur la solidarité entre hôtes et invitées, catégorie à l'intérieur de laquelle Jeanne se trouverait en outre occuper la position privilégiée en tant qu'invitée « de marque » et elle celle, secondaire,

⁹¹ « JEANNE (à Igor) : Pardonnez-moi d'avoir employé le jargon. J'aurais aussi bien pu le dire autrement » (CP, 11a).

d'« habituée ». Malgré sa prétendue supériorité, qu'elle aurait voulu fonder sur ses connaissances, son comportement social signale par contre une attitude enfantine qui souligne davantage le fossé qui la sépare de Jeanne comme d'Igor.

C'est Ève, et non Jeanne, qui pourtant est professeur de philosophie, qui apparaît ici comme n'étant que discours. Une suffisance faconde, un pédantisme qui viennent de ce qu'elle veut se poser, s'affirmer, mais qui — le silence de ce dernier en témoigne — est révélatrice du couple —ou pseudo-couple— qu'elle forme avec le père de Natacha. Le clivage, si clivage il y a (et *a contrario* la connivence), ne tient pas aux statuts professionnels, aux générations ou aux degrés de culture. Il n'est pas tant question de statuts, de générations, de culture que de manière d'être (ou de ne pas être) dans la vie et dans les choses (Serceau, 2000 : 19).

La place inamovible

Comme nous l'avons déjà signalé, lors de l'étude des appellatifs, lorsque le nom d'un interactant demeure inconnu, son interlocuteur aura tendance à le ranger selon une « étiquette » qui s'appuie sur une représentation mentale. Étienne reste pour Magali le professeur de Rosine, comme elle le lui fait d'ailleurs remarquer, plus spécifiquement attaché à l'image de « prof coureur de filles » qui ne saurait s'intéresser à une femme mûre⁹².

⁹² « MAGALI : Quand on aime les jeunes filles, c'est pour la vie. Et même, en vieillissant, on les choisit de plus en plus jeunes » (CA, 17a).

Igor, quant à lui, demeure confiné dans la place de « père de Natacha⁹³ » par laquelle il se présente à Jeanne, ce qui fera échouer sa tentative de séduction. Il aurait pu abolir cette distance en se présentant comme « Igor, le père de Natacha », la place institutionnelle se constituant dès lors en simple élargissement explicatif. Jeanne ne réduit pas l'écart non plus, puisqu'elle ne profère, comme il a été signalé, que quelques monosyllabes lors de la scène de présentation. Natacha omet aussi le prénom de son père lorsqu'elle fait les présentations (CP, 10a). Enfin, le refus de Jeanne, lors du dîner, d'occuper la place institutionnelle de professeur, lui ôte en même temps l'opportunité de se placer vis-à-vis de lui sur un pied d'égalité.

Les places ainsi instituées —père/amie de la fille— pèseront trop lourd sur l'esprit de Jeanne, prisonnière d'un tabou aggravé sans doute par l'influence du portrait de séducteur que Natacha a ébauché de son père. Craignant trop peut-être de ne se voir assimilée au groupe des « jeunes filles » —donc des proies potentielles— Jeanne invoque son âge, faible prétexte pour se prémunir contre sa vulnérabilité, avant d'évoquer l'interdit :

(33) NATACHA : Tu vois ? C'est une fille comme toi qu'il faudrait pour mon père. Il lui faut des gens calmes. Il n'a pas besoin de toutes ces excitées qui lui courent après. Et, par-dessus le marché, je te dis que tu lui plais !

JEANNE : Non, **je suis trop vieille pour lui.**

NATACHA : Tu fais presque aussi jeune que nous !

JEANNE : En tout cas, **il est trop vieux pour moi.**

NATACHA : Ah ! Tu trouves qu'il fait vieux ?

JEANNE : **Et puis c'est ton père.**

NATACHA : Et s'il ne l'était pas ? Si tu l'avais connu indépendamment de moi ?

JEANNE : La question ne se pose pas (CP, 12).

⁹³ Rappelons que le prénom d'Igor n'est prononcé, et encore une seule fois, que par Ève, la seule personne pour laquelle il semble occuper une place symétrique.

(34) JEANNE : Et moi, contrairement à ce que j'ai dit, **je ne vous trouve pas tellement trop vieux pour moi. Non, ce qui crée une barrière, c'est que vous êtes le père de Natacha.** Tant mieux. Ça fait que nous pouvons nous parler sans arrière-fond de séduction. C'est reposant (CP, 15a).

Et pourtant, peu après, elle se laisse embrasser par Igor, non pas d'ailleurs qu'elle ait succombé à ses charmes donjuanesques, mais apparemment touchée par sa maladresse et sa naïveté. Or, la surprise passée, elle fera marche arrière et se retranchera encore dans la dissymétrie institutionnelle. Igor aura beau refuser sa place, son insistance risque de se solder par un échec interactionnel complet, signifié par l'inattention de Jeanne :

(35)IGOR : Je ne suis pas amoureux de vous, mais je pourrais l'être. D'une certaine façon, j'ai envie de l'être. Si j'ai agi aussi précipitamment, c'est que je ne voulais pas me laisser enfermer dans votre stratégie.

JEANNE : Ma stratégie ? Quelle stratégie ?

IGOR : Celle de banaliser, plutôt d'aseptiser, de désérotiser nos rapports. **Je suis le père de votre copine, je suis tabou, plus d'arrière-fond de séduction, comme vous dites. Moi, je n'aime pas ça.** Au lieu de me mettre à l'aise, ça me glace, je me sens raide et emprunté. J'aime désirer et être désiré, précisément, en arrière-fond, même si ça n'aboutit à rien. L'amour frénétique et exclusif que j'éprouvais pour Ève m'avait retiré ce goût Il m'est revenu quand je vous ai rencontrée, pas sortant de la salle de bains, mais à table... **Vous n'écoutez pas** (CP, 15a).

2. *Chronotopos*

C'est un fait de pure expérience qu'il n'y a pas d'espace sans temps ni de temps sans espace.

Daisetz T  itaro Suzuki

2.1. Lectures de l'espace

Le choix du lieu (ou des lieux) que représente la scène résulte [...] d'un faisceau de raisons pratiques et de motifs symboliques. L'auteur se facilitera certes la tâche en élisant des lieux neutres [...], conventionnels voire quasi abstraits, mais il rendra les sorties et les rentrées plus dramatiques si le lieu est marqué (identifié par exemple au territoire de l'un des personnages [...]) ou chargé symboliquement.

Chaperon (2003)

Seul le soin apporté à la composition spatiale saurait concurrencer, dans la production rohmérienne, la place prépondérante qui y tient la parole. Dans sa thèse de doctorat, consacrée à l'organisation de l'espace dans le *Faust* de Murnau, Rohmer définit l'espace cinématographique comme étant composé de trois notions qui correspondent à trois modes de perception du spectateur et renvoient à des étapes différentes et non négligeables du travail du réalisateur : (a) l'espace pictural, celui de l'image projetée sur l'écran, « perçue et appréciée comme la représentation, plus ou moins fidèle, plus ou moins belle, de telle ou telle partie du monde extérieur » ; (b) l'espace architectural, celui qui renvoie aux lieux de tournage, appréhendé à travers les décors et le choix des couleurs, et (c) l'espace filmique, espace virtuel que le spectateur recrée « dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires

que le film lui fournit » —mouvements des acteurs et des objets dans l'image et mouvements de l'image elle-même—, tributaire de la mise en scène et du montage (Rohmer, 1977a : 11-12).

Dans l'ensemble de la filmographie de Rohmer, les lieux sont bien loin de constituer un pur et simple cadre contextuel. Les intérieurs font toujours l'objet d'un choix minutieux concernant tous les éléments du décor (meubles, rideaux, papiers peints...), voire les couleurs des costumes des personnages. En ce qui concerne les extérieurs, Rohmer « ne triche jamais avec la géométrie des lieux [...] le parcours de ses personnages respecte scrupuleusement⁹⁴ la topographie des villes où se situe leur action » (Magny, 1995 : 23). Dans la lignée des principes essentiels de la Nouvelle Vague, il

⁹⁴ L'exception à cette rigueur apparaît néanmoins dans son œuvre romanesque (1946, 2007). Pour le lecteur qui voudrait vérifier l'exactitude topographique, le roman réserve en effet des surprises. Diverses localisations sont évoquées, qui se trouveraient toutes, en principe, près de la Marne : Paris, Meaux, Mary (qui doit renvoyer à Mary-sur-Marne, à 12 km de Meaux), Lizy (Lizy-sur-Ourcq, à 1.2 km de Mary), l'endroit où se situe le chapitre IV.1, et qui est désigné comme étant à environ cinq kilomètres de Mary (Armentières, à 4.1 km ? Cocherel, à 5.3 ? Plessis-Placy, à 5.6 km ?), la Ferté, qui peut renvoyer à La Ferté-sous-Jouarre, à 17.5 km de Meaux. Mais le plus frappant sans doute est de constater que la localisation principale, Percy, qui est désignée comme étant près de Meaux, n'existe pas dans le département de Seine-et-Marne, mais dans la Manche (297.5 km), en Isère (507.3 km) ou Percy-en-Auge, dans le Calvados (215.3 km). Il existe néanmoins un Précý-sur-Marne à 8.8 km de Meaux ainsi que Pécy (36.4 km), mais non par contre les rues Lambertin et Driant, explicitement citées dans le texte... La piste fournie par le 78 que Michel demande au téléphone, si elle devait renvoyer au numéro du département ferait quant à elle référence au département des Yvelines, mais là encore aucun Percy, ni sur la liste des communes, ni sur celle des mairies, ni sur celle des cantons, ni sur celle des anciennes communes.

La consultation du site web « Des villages Cassini aux communes d'aujourd'hui » (<http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/index.htm>), qui permet de saisir une recherche par nom de commune actuel ou ancien, ne donne pas non plus de résultat satisfaisant, les Percy existant actuellement étant les trois précédemment mentionnés. Doit-on en conclure que Rohmer s'est trompé ? Qu'il joue avec nous subtilement ? Ou plutôt, comme le signale Philippe Azoury (2007), que la « maison d'Élisabeth n'existe nulle part que chez son auteur ? ». C'est vers cette dernière conclusion que toutes les pistes paraissent mener. Ainsi, par exemple, Christian Desmeules (2007), après avoir signalé, pour son compte rendu du roman : « Un été à Percy, en bord de Marne, des couples se croisent dans une maison », avoue-t-il que « sans doute Rohmer à l'époque a souhaité brouiller la géographie. Le Percy rohmérien, près de Meaux, est un endroit largement imaginaire qui porte le même nom que le Percy normand, c'est l'explication la plus plausible » (communication personnelle). De même, Baptiste Liger (2007) affirme : « Nous sommes dans un village imaginaire sur les bords de la Marne, aux alentours de Meaux, nommé Percy ».

s'attache encore à privilégier les éléments afilmiques —espace réel préexistant au film et subsistant après son tournage— sur les éléments profilmiques —décors de studio créés *ad hoc*.

Le jeu des couleurs et l'illumination assument un rôle essentiel dans la création d'atmosphères bien concrètes pour chaque film, les verts de *Conte de printemps*, les gris et marrons d'*Hiver*, les teints dorés d'*Automne* ou les journées ensoleillées d'*Été* concourant à déclencher des perceptions qui renouent avec l'intrigue et avec la caractérisation des personnages.

Très souvent aussi, la localisation spatiale se constitue en source dont la fiction semble une émanation directe :

Clermont-Ferrand induit Pascal et l'argument du pari dans *Ma nuit chez Maud*, le lac d'Annecy et les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau l'argument érotique du *Genou de Claire* à partir de la scène de cueillette des cerises. C'est souvent aussi la structuration des lieux qui sert d'articulation au récit. Les deux appartements de Louise, entre Marne-la-Vallée et la rue Poncelet à Paris, constituent le support essentiel de l'intrigue des *Nuits de la pleine lune*, qu'indique le proverbe associé au titre : « Qui a deux femmes perd son âme, qui a deux maisons perd sa raison ». De la même façon, les allers et retours de Sabine entre Le Mans et Paris, dans *Le Beau mariage*, sont indispensables à l'intrigue. L'éclatement de l'espace dans *Le Rayon vert*, construit sur des trajets tous azimuts entre Paris et des lieux de vacances rêvés (la Grèce) ou réels (Cherbourg, La Plaigne, Biarritz, Saint-Jean-de-Luz...), correspond à la personnalité éclatée de Delphine et à sa perpétuelle fuite en avant (Magny, 1995 : 23-25).

Dans le corpus qui nous occupe, cette imbrication des espaces et des intrigues apparaît à diverses enseignes. *Conte d'été* présente trois endroits — Dinard, Saint-Malo et Saint-Lunaire—, reliés à trois liaisons différentes, à trois femmes : Margot, Solène et Léna. Un choix voulu tel par Rohmer, afin que chacune d'entre elles ait « son propre décor » (Rohmer à Amiel et Herpe, 1996 : 12). Par-dessus ces décors particuliers, comme un leitmotiv obsédant,

la promesse toujours non accomplie d'un voyage à Ouessant traduit symboliquement l'éphémère de ces amours d'été.

Conte de printemps, tout entier construit sur le soupçon, nous dérobe un espace promis, « l'Amazonie » de Natacha (CP, 6d), son « point de vue » — qu'elle ne montrera d'ailleurs qu'à William (CP, 14b)—, celui dont la contemplation aurait peut-être permis de connaître le fond de sa pensée, mais qui reste caché sous la brume, tout comme les véritables intentions de Natacha, indéchiffrables pour Jeanne comme pour le spectateur.

Par ailleurs, *Printemps* suggère, mis à part la scène qui se produit chez Corinne (CP, 3) —lieu qui ne sert en fait que de prétexte à la rencontre, autrement peu probable, entre Jeanne et Natacha—, une architecture spatiale en miroir qui accentue l'impression de circularité de l'histoire et semble faire écho aux mouvements de Jeanne dans le prologue, où nous la voyons faire et défaire ses actions dans le même ordre. En effet, les personnages évoluent successivement dans les espaces suivants :

- A. chez Mathieu (CP, 1)
 - B. chez Jeanne (CP, 2)
 - C. chez Natacha (CP, 3d, 4, 5)
 - D. à Fontainebleau (CP, 6)
 - E. chez Natacha (CP, 7)
- vers la moitié du film (43'36'') se produit le retour de Jeanne chez elle (CP, 8) et la reprise des lieux avec un ordre inversé cette fois :
- E. chez Natacha (CP, 9, 10, 11, 12)
 - D. à Fontainebleau (CP, 13, 14. 15)
 - C. chez Natacha (CP, 16, 17)
 - B. chez Jeanne (CP, 18)
 - A. chez Mathieu (CP, 18)

Enfin Natacha et Jeanne partagent un trait de caractère, relié à la valeur particulière qu'elles accordent à la délimitation des espaces : « Les périmètres et les frontières doivent régler la vie même, et l'ordre est comme

une hygiène nécessaire, qui combat l'ambiguïté [...]. Parce que, bien entendu, au respect des territoires et à leur agencement est liée la force des identités » (Amiel, 1990 : 3). Leur sens du territoire est néanmoins contredit par leurs actions. Natacha, trop sensible à l'intrusion d'Ève, qu'elle considère même une profanation⁹⁵, n'hésite pourtant pas à inviter Jeanne, une complète inconnue, chez elle, à lui ouvrir tous les espaces. Jeanne, quant à elle, valorisant à l'extrême le domaine réservé et l'ordre de chacun⁹⁶, se laisse néanmoins entraîner chez Natacha et, tout en exprimant à plusieurs reprises son sentiment d'être une intruse, elle y reste, voire y revient.

Le début de *Conte d'automne* montre divers plans d'un village désert à midi ; un panneau indique que nous sommes à Saint-Paul Trois Châteaux. C'est là, chez Isabelle, que tout commence et que tout finit, que tous les personnages se retrouvent et toutes les intrigues confluent :

Las relaciones entre los personajes que tejen las diversas tramas de *Cuento de otoño* se desarrollan en espacios separados hasta que llega el día de la boda. [...] En la fiesta de la boda, celebrada en la casa de Isabelle, todo se unifica (tramas, personajes y espacio), resolviéndose así el conflicto de la película en todas sus dimensiones. Precisamente uno de los grandes logros de *Cuento de otoño* reside en la aparente naturalidad de la confluencia en el mismo espacio en que se inició la película : el jardín de la casa de Isabelle (Nozal, 2005 : 112).

Mais avant cette confluence, les divers endroits président au développement de relations bien distinctes : le domaine de Magali est celui de l'amitié entre les femmes, espace ouvert où se déploie la franchise ; Montélimar et Avignon sont les cadres dissociés des deux liaisons de Rosine,

⁹⁵ « NATACHA : L'idée qu'elle peut être ici avec moi, et surtout sans moi m'horripile, c'est comme une profanation » (CP, 7b).

⁹⁶ « JEANNE : J'ai réalisé que je délogeais de sa propre chambre [...] elle n'a pas l'air abandonnée. Elle est rangée exactement comme s'il y vivait. Et moi, je suis très sensible à l'ordre des autres, étant terriblement maniaque sur le mien propre » (CP, 5).

« JEANNE : [...] je pense que quand on aime un être, il faut lui accorder, d'une façon ou d'une autre, un domaine réservé » (CP, 9).

Dire

avec Étienne et avec Léo ; les restaurants, le décor impersonnel et discret des machinations d'Isabelle dans ses rencontres avec Gérald.

Conte d'hiver, enfin, bâti sur l'idée de la perte et du manque, oppose deux mondes nettement différenciés : le « paradis perdu », suggéré par les corps nus et la lumière estivale du prologue, contre les espaces successifs — chez Loïc, chez sa mère, chez Maxence— que Félicie traverse, sans vraiment les occuper, au cours d'un hiver perpétuel et d'une quête incessante, aussi longs que *Le plus long des voyages*, évoqué dans la conversation entre Loïc, Edwige et Quentin (CH, 8). L'improbable réapparition de Charles tient certainement du miracle : la visite à la châsse de Sainte Bernadette (CH, 6a), la méditation à la cathédrale (CH, 13b), la prière de Loïc (CH, 21c) auraient-elles favorisé ce retour à l'état de grâce ?

Les films de Rohmer ont été souvent taxés de « statisme » — impression renforcée sans doute par les scènes de conversation où les personnages restent assis et la caméra ne bouge à peine, si ce n'est que pour des champs/contrechamps auxquels nos habitudes nous rendent quasiment insensibles. Un bref relevé des espaces successivement montrés dans *Conte d'automne*, par exemple, suffit néanmoins à prouver que les personnages — plutôt, certains personnages— se montrent assez dynamiques. Déjà entre les deux premiers segments (CA, 1 et CA, 2), nous assistons à un premier déplacement d'Isabelle : à travers la vitre du pare-brise, nous apercevons le panneau indicateur du Canal de Donzère-Mondragon. 9.5 km séparent Saint-Paul Trois Châteaux du Bourg Saint-Andéol, où se trouve le domaine de Magali, la distance étant rendue significative par la visualisation de ce déplacement —01'15'' lui sont consacrées, alors que d'autres distances bien plus longues ne sont guère reflétées. Isabelle refera encore le trajet Saint-Paul – Bourg Saint-Andéol deux fois pour aller voir Magali (CA, 4 et 11), sans

compter les divers déplacements (Saint-Paul – Pont Saint-Esprit ; Saint-Paul – La Garde Adhémar ; Saint-Paul – Montélimar) qu'elle accomplit dans ses rendez-vous avec Gérald. Rosine, pour sa part, quitte le domaine de Magali pour se rendre à Montélimar (CA, 3) ; nous la retrouverons ensuite à Avignon (CA, 6), de retour chez Magali (CA, 7), à Montélimar (CA, 8), à Avignon (CA, 9), à Montélimar (CA, 13), enfin à Saint-Paul Trois Châteaux (CA, 15).

D'autres personnages semblent, en revanche, confinés dans des endroits qu'ils ne quittent, exceptionnellement, que sous l'influence d'autrui —Magali invitée par Isabelle, Gaspard par Margot, par Solène ou par Léna, Jeanne par Natacha. Comme le fait remarquer Magny (1995 : 25) :

De nombreux films sont construits sur des lieux uniques dont la situation est elle aussi constitutive de l'action des personnages parce qu'ils sont des lieux d'exil (volontaires ou non, liés aux vacances ou au travail) [...]. Dans ce cas, la fiction se constitue à partir de mini-trajets dans un espace circonscrit et limité à quelques lieux, que les personnages parcourent avec une circularité obsessionnelle, leur départ final répondant le plus souvent à leur arrivée initiale.

Exil plus ou moins involontaire, certes, de Magali (CA), attachée à un domaine où seules les amies s'aventurent —aucun personnage masculin n'y apparaît en effet, même pas son fils— ; mais aussi de Jeanne chez Natacha (CP), de Gaspard à Dinard (CE), ou encore de Léo à Avignon et d'Étienne à Montélimar (CA), inconsciemment assujettis tous deux aux décisions de Rosine. Prisonniers de leur résignation ou de leur indécision et en état permanent d'attente, ces êtres s'opposent ainsi radicalement aux chercheurs inquiets qui ignorent pourtant qu'ils sont condamnés à la circularité de leur petite vie.

Les déplacements nous permettent encore de lire et de retrouver le plaisir des promenades et du plein air —Magali et Isabelle dans les vignes (CA,

Dire

2d), Gaspard et Margot arpentant plage après plage (CE, 7), Jeanne et Natacha à Fontainebleau (CP, 6c)—, dans ces instants de détente, propices aux confidences, qui fondent les liens de l'amitié la plus durable.

Enfin, à l'encontre de l'économie narrative, la visualisation de ces trajets permet de souligner soit l'isolement et la solitude —cas de Magali—, soit l'errance, incarnée par Félicie, dont la quête incessante est rythmée par ses déplacements quotidiens en train, en bus ou en métro (CH, 2, 4, 6, 11, 15, 16, 24). La succession de ces transports collectifs et imprégnés d'anonymat, qui fait écho à son nomadisme, constitue le cadre, prosaïque à l'extrême, où sa vie se déroule sans espoir. Or c'est là, précisément, que l'impossible miracle prendra place, là que la routine sera soudain bouleversée par le hasard.

2.2. Guide de parcours

Les repères qui permettent au spectateur de se retrouver dans ce dédale de décors relèvent de deux genres de procédés : les indices visuels et les informations fournies à travers le dialogue des personnages. À l'intérieur des premiers, nous pouvons encore distinguer des procédés purement iconiques, reposant strictement sur la mémoire du spectateur et sur sa capacité d'identification/reconnaissance des endroits déjà montrés, et les mentions écrites qui sont données à lire (panneaux indicateurs des noms des villes et des rues, enseignes, etc.). Les trois procédés sont employés dans notre corpus, mais le degré d'informativité et d'exhaustivité qui en résulte mérite quelques considérations.

Dans *Conte de printemps* le repérage de la localisation spatiale passe exclusivement par le dialogue des personnages —la seule mention écrite correspond au nom du lycée où travaille Jeanne, « Lycée Jacques Brel », qui apparaît pendant le générique. Seul le prologue fait défaut à la loi d'exhaustivité : les déplacements de Jeanne depuis la sortie du lycée créent une incertitude, accrue par les premières indications fournies dans le dialogue. Ainsi Gildas dit-il à Jeanne lors de son arrivée, « Vous êtes **chez vous** » (CP, 2a), alors que Gaëlle, par contre, lui demande quelques minutes après : « T'es pas **chez toi** demain ou dimanche ? » (CP, 2b). À ce stade, les

éléments dont dispose le spectateur pour juger de la localisation spatiale se limitent au fait qu'il a vu Jeanne ouvrir successivement les portes des deux appartements, ce dont il peut inférer qu'elle habite les deux. Si le contraste entre le décor —et le désordre— du premier et celui du second laissent entendre que les mœurs de leurs habitants sont bien différentes, il faudra cependant attendre la rencontre avec Natacha (CP, 3) pour que toutes les clés soient fournies au spectateur. À cette exception près, nous pouvons facilement situer les personnages dans les lieux successifs grâce aux informations fournies dans le dialogue, telles que par exemple :

- (1) JEANNE : [...] à Montmorency, 5 avenue Clemenceau, 4e étage (CP, 2c).
- (2) JEANNE : Nous sommes pourtant chez elle [Corinne], il me semble (CP, 3b).
- (3) NATACHA : Chez moi, à Paris, dans le IXe (CP, 3b).
- (4) NATACHA : Et si on allait à la campagne ? [...] Nous avons une maison près de Fontainebleau (CP, 5).
- (5) NATACHA : [...] tout près d'ici il y a une vue sur la forêt (CP, 6c).
- (6) NATACHA : [...] en rentrant je te montrerai l'endroit (CP, 7c).
- (7) JEANNE : [...] Lundi mon studio est libre (CP, 8).
- (8) NATACHA : On va à la campagne ? (CP, 12).
- (9) JEANNE : Tu passeras à la maison demain matin ? (CP, 14d), etc.

Le repérage des retours de Jeanne chez Natacha (CP, 9), chez elle et enfin chez Mathieu (CP, 18) repose quant à lui sur la reconnaissance d'indices visuels.

Il en va à peu près de même de *Conte d'été*, où les informations fournies dans le dialogue l'emportent aussi nettement sur les rares mentions écrites : la première, sur laquelle il est assez insisté, c'est l'enseigne du restaurant où travaille Margot, La Crêperie du Clair de Lune (CE, 1) ; la

seconde, celle du lieu où Gaspard devrait retrouver Léna, Saint-Lunaire⁹⁷, ville dont le panneau est montré à deux reprises (CE, 7b, 12b) ; enfin, l'enseigne de La Potinière (CE, 14a), où Gaspard attend vainement l'arrivée de Léna. Mais, comme nous le signalions ci-dessus, les points de repère sont essentiellement reliés aux informations que les personnages échangent dans leurs dialogues, qui suffisent largement à établir les divers endroits où se déroule la fiction :

- (10) MARGOT : C'est la première fois que vous venez par ici ?
GASPARD : À Dinard, oui. Mais la Bretagne, je connais, je suis de Rennes (CE, 3a).
- (11) MARGOT : [...] un ancien marin qui habite près des bords de Rance [...] c'est à vingt kilomètres (CE, 3c).
- (12) GASPARD : [...] une promenade sur les bords de la Rance (CE, 4e).
- (13) GASPARD : [...] ses cousins qui ont une villa pas loin d'ici, à côté de Saint-Lunaire (CE, 5).
- (14) MARGOT : On va à La Chaumière [...] une boîte à Saint-Lunaire (CE, 6).
- (15) MARGOT : Regarde ! Par là, on voit la crêperie. [...] Alors là, tu as l'île de Cézembre... Le Petit Bé... Le Grand Bé... Saint-Malo [...] Saint-Servan avec la Tour Solidor (CE, 7a).
- (16) SOLÈNE : [...] Si on allait à Saint-Malo ? (CE, 8a).
- (17) LÉNA : [...] On voit [...] Saint-Malo là juste devant (CE, 12d).
- (18) SOLÈNE : Tu rigoles, c'est pas chez moi. C'est chez une amie (CE, 10c).
- (19) LÉNA : [...] à la Potinière [...] derrière le Grand Hôtel (CE, 12e).
- (20) GASPARD : Tu me retrouves à l'embarcadère ? (CE, 18e), etc.

Précisons néanmoins que les promenades de Gaspard et Margot entre le 24 et le 28 juillet, malgré les indications temporelles fournies par les cartons, ressemblent à une seule et même promenade, non seulement en raison de l'unité thématique des conversations —l'attente de Gaspard, l'amitié, l'amour—, mais aussi à cause du décor choisi, à propos duquel nous ne disposons presque pas de repères visuels distinctifs. Le scénario de Rohmer (1998 : 82-89) situe par contre ces promenades au port de plaisance

⁹⁷ Deux noms aux sonorités assez proches d'ailleurs, et suggérant des connotations « sélénites » qui pourraient du reste être associées aux vacillations de Gaspard, dont les états d'âme oscillent comme les marées sous l'influence de la lune.

(CE, 7a), à la plage de Saint-Lunaire, seul décor repérable grâce à une mention écrite (CE, 7b), sur une plage de Saint-Enogat (CE, 7c) et au bord du golfe de la Fresnaye, sur la pointe du Grouin (CE, 7d), respectivement.

Conte d'automne présente également un dosage discret des mentions écrites : les panneaux indicateurs de Saint-Paul Trois Châteaux (CA, 1), du Canal de Donzère-Mondragon (CA, 2), de Montélimar (CA, 8), l'enseigne de la librairie d'Isabelle, Librairie des Cinq Continents (CA, 4), celle du restaurant Le Garden Café (CA, 12), l'étiquette du vin de Magali, sur laquelle on peut lire « Domaine de la Ferme du Moulin » (CA, 14b).

Mis à part la localisation concernant la première visite de Rosine chez Étienne (CA, 3), qui n'est repérable qu'*a posteriori*⁹⁸, les renseignements fournis dans le dialogue suffisent généralement à situer les lieux de l'intrigue :

- (21) ISABELLE : On va à la vigne, là ? (CA, 2c).
- (22) ISABELLE : Regarde, on commence à voir le Ventoux dans la brume... (CA, 2d).
- (23) ROSINE : [...] Tu sais que je vais aller vendanger chez ta mère ? (CA, 6).
- (24) ROSINE : [...] j'avais rendez-vous avec Étienne à Montélimar (CA, 9).
- (25) ISABELLE : Vous serez à Pont-Saint-Esprit ? (CA, 10a).
- (26) GÉRALD : [...] Vous connaissez [...] La Garde Adhémar ? [...] Je vous propose de déjeuner ensemble samedi prochain (CA, 10c).
- (27) GÉRALD : [...] revoyons-nous à Montélimar, à midi (CA, 10e).
- (28) GÉRALD : [...] Si vous prenez la, la centrale et les trois, les... les deux cheminées du Tricastin...
- (29) ISABELLE : [...] Cette vallée du Rhône qui est complètement éventrée... (CA, 12).
- (30) MAGALI : [c'est] en face, en Ardèche (CA, 14b).
- (31) ÉTIENNE : C'est en Ardèche, je crois ? (CA, 15).
- (32) MAGALI : Passez par Pierrelatte (CA, 19b).

⁹⁸ En effet, aucun indice ne nous renseigne *a priori* sur le lieu de la rencontre, qui sera, au contraire, repéré rétrospectivement, grâce à un panneau indicateur sur la route lors de la seconde visite (CA, 8), et grâce au dialogue (CA, 9), lorsque Rosine rejoint Léo et lui dit qu'elle était la veille à Montélimar.

(33) MAGALI : Bourg-Saint-Andéol ? La Ferme du Moulin, vous connaissez ? [...] Non, non, excusez-moi. Saint-Paul-Trois-Châteaux ? (CA, 21a).

Notons toutefois qu'un emplacement reste confié à la pure reconnaissance visuelle sans antécédents : celui qui préside aux rencontres de Rosine avec Léo, pour lequel aucune indication n'est fournie, en dehors du scénario écrit de Rohmer (1998 : 142), qui situe l'action à Avignon (Rue des Teinturiers plus précisément pour CA, 6). Seul un plan des remparts, montré pendant trois secondes à peine, permet de localiser l'endroit, ce qui exige sans doute un effort de reconnaissance supplémentaire reposant sur une compétence très poussée du spectateur. Ce manque de repères, inusuel dans le corpus, pourrait tout simplement signaler que la ville ne constitue en fait que le cadre d'une intrigue secondaire et d'une liaison que Rosine, elle-même, envisage sans lendemain : « Léo, c'est une transition. Pour le moment je butine, mais ça ne durera pas. [...] Je l'aurais déjà laissé tomber, s'il n'y avait pas sa mère » (CA, 3).

Conte d'hiver fait par contre une place de choix aux mentions écrites. Un insert du carnet sur lequel Charles écrit l'adresse de Félicie fournit une première piste concernant l'importance de cette donnée (« 36, rue Victor Hugo [...] C'est à Courbevoie », CH, 1i). Le spectateur est subtilement mis en garde. Il pourra lire ensuite, lors de la rentrée de Félicie (CH, 1k), des panneaux indicateurs, dont deux particulièrement significatifs : l'enseigne du bus « 94 Levallois — Mairie » et le panneau de chantier « Ville de Levallois, rénovation du Quartier Victor Hugo ». Levallois et pas Courbevoie —le choix du nom étant sans doute révélateur aussi : « COURBEVOYE. Ainsi nommé du

Latin *curva via*, chemin tortueux, car le chemin l'est véritablement en cet endroit »⁹⁹, comme tortueuse sera la quête de Félicie¹⁰⁰.

Toujours est-il que les implications découlant de ces indices peuvent passer inaperçues, et que, même lorsqu'elles seraient bien remarquées par le spectateur, elles ne sauraient que semer le doute, tellement l'idée que quelqu'un puisse se tromper sur son adresse semble improbable. La suite du film, qui nous montre Félicie toujours aux prises avec ses difficultés langagières, justifiera ce lapsus en le rendant même vraisemblable, mais ce n'est que rétrospectivement, après la conversation avec Maxence à Nevers (CH, 6b), que ces mentions écrites retrouvent toute leur fonctionnalité, au-delà de la pure et simple localisation spatiale.

Ajoutons que l'incertitude initiale s'accroît lorsque, cinq ans après, nous retrouvons Félicie successivement chez Loïc (CH, 2) et au salon de coiffure de Maxence (CH, 3). La rétention d'information devient évidente encore lorsque Maxence annonce à Félicie son départ (CH, 3b). Il est aisé d'inférer que les deux connaissent la destination de Maxence, ainsi que le lieu d'où vient Félicie, mais le spectateur demeure, quant à lui, sans antécédents :

(34) MAXENCE : [...] Je file en voiture. Il faut que j'y sois à deux heures pour l'inventaire. [...] j'étais certain que tu étais **avec machin**.
FÉLICIE : [...] C'est loin ?
MAXENCE : Non, tu prends le train ! Tu en as tout juste pour deux heures (CH, 3b).

Un certain équilibre sera cependant aussitôt rétabli grâce à une simple phrase (« FÉLICIE : [...] Maxence est parti pour Nevers, CH, 3c ») et la

⁹⁹ Hurtaut et Magny (1973), *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Genève, Minkoff Reprint, tome II (réimpression de l'édition de Paris, 1779), p. 600.

¹⁰⁰ La devise de la ville, attribuée à Antonin le Pieux, fils de l'empereur Adrien (138-161) est : *Curva via mens recta*, comme ferme et droite sera la conviction de Félicie.

transition entre les divers décors sera désormais suffisamment assurée au niveau du dialogue, comme en témoignent les exemples suivants :

- (35) FÉLICIE : Ce soir je dîne chez maman (CH, 2a).
- (36) LA MÈRE : [...] Tu avais l'intention d'aller chez Loïc ? (CH, 4d).
- (37) FÉLICIE : [...] Je t'avais dit que Maxence allait s'établir à Nevers ?
[...] Et bien, il est parti ce matin et je vais le rejoindre (CH, 4d).
- (38) MAXENCE : Voilà. On va passer par la rue des Belles-Lunettes (CH, 6a).
- (39) FÉLICIE : [...] C'est la Loire ? (CH, 6a).
- (40) MAXENCE : Là-bas c'est la tour des anciens remparts (CH, 6a).
- (41) FÉLICIE : [...] Il faut que je passe absolument chez Loïc, demain soir au plus tard (CH, 7).
- (42) FÉLICIE : Je rentre à Paris (CH, 14b).
- (43) LOÏC : Ce soir je vais au théâtre (CH, 17c), etc.

Malgré le degré d'exhaustivité des informations verbales fournies dans le dialogue, les déplacements de Félicie sont en outre parsemés de mentions écrites indiquant toujours précisément où elle se dirige :

- (44) couloir du métro : Direction Mairie des Lilas (CH, 2b).
- (45) sortie du métro : Belleville (CH, 2b).
- (46) enseigne du salon : MAXENCE COIFFURE (CH, 3a).
- (47) latéral bus Bagneux Centre – Châtillon Général de Gaulle (CH, 4a).
- (48) enseigne du salon : PARFUMERIE – COIFFURES (CH, 5c).
- (49) plaque au-dessus d'un portique : SOCIÉTÉ DE LA PORTE DV CROVX.
MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE (CH, 6a).
- (50) plaque : COUVENT DE SAINT-GILDARD – CHASSE DE SAINTE
BERNADETTE (CH, 6a).
- (51) plaque : RUE DES BELLES LUNETTES, 13 (CH, 6a).
- (52) plaque : RUE CASSE-COU (CH, 6a).
- (53) enseigne du salon : LUCIE SAINT CLAIR TOP (CH, 16a).
- (54) sortie de métro. MARCADET – POISSONNIERS (CH, 16b).
- (55) plaque : BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (CH, 16c).
- (56) enseigne : THÉÂTRE GÉRARD PHILIPPE (CH, 19a).

Ces indications, dont certaines paraissent souligner ironiquement le contraste entre la situation de Félicie et les connotations suggérées par les noms —Mairie des Lilas, Belleville—, pourraient accomplir d'autres fonctions

que celle de renseigner le spectateur sur les lieux visités. Serra Escorihuela (1998 : 185-186) signale ainsi par exemple des fonctions de caractérisation des personnages et d'appel au spectateur, subtilement interpellé par le « monstrateur » :

La cámara-ojo juega con los rótulos de las callejuelas. [...] Es una mirada que se complace en favorecer explicaciones didácticas : así la indicación Couvent Saint-Gildard et Châsse de Sainte Bernadette da la oportunidad a Maxence de explicar que une châsse es una urna de cristal, un relicario. En otros momentos, la cámara mira con humor, cuando se produce el encuentro con el lenguaje escrito que se puede transformar en juegos de palabras. La rue des Belles lunettes, motiva a jugar con la cadencia y el sonido de las palabras. La rue Casse-cou señala una pequeña calle estrecha con una gran pendiente ; el nombre « calle rompe-crisma » se corresponde con las características topográficas del lugar. Rohmer induce al espectador a participar en el juego de ir leyendo los rótulos, mientras « acompaña » a la pareja en su recorrido. Este guiño humorístico rompe la supuesta neutralidad de la descripción buscando la complicidad de un lector-espectador modelo con quien compartir referentes socioculturales y lingüísticos.

Estas explicaciones están al servicio de la creación de « efecto de personaje ». Maxence no pierde ocasión de mostrar sus conocimientos sobre la Loire, sobre la porcelana de Nevers o sobre el significado de la palabra « châsse ». El perfil del personaje de Maxence se dibuja también a través de sus palabras [...]. Por ello la visita turística a Nevers no es únicamente la presentación de una ciudad, sino la presentación del propio Maxence. [...] Sus explicaciones se dirigen también al espectador y con ello facilita la identificación de los diversos topoi o bien incide sobre los referentes culturales del receptor : nombrar ayuda a recordar.

Face à cette exhaustivité, le prologue fait preuve, par contre, d'une énorme indéfinition. D'après le scénario écrit de Rohmer (1998 : 185), la localisation correspond au golfe du Morbihan, sur la côte bretonne, mais dans le film, seul le nom, sans doute suggestif, du restaurant nous est livré : « La Désirade ». Le prologue reste ainsi ancré dans un « ailleurs » mal défini, imprécis —Félicie elle-même y fait vaguement allusion comme « là-bas au restaurant » (CH, 6b)—, le lieu heureux du souvenir, un espace lointain qui contraste avec le *hic et nunc* de Félicie : lumière vs ombre, été vs hiver,

plénitude vs manque. Le même lieu que Charles lui offre enfin de retrouver. Ceci explique peut-être que la proposition de Charles —qui ne s'éloigne guère en fait de ce que Maxence lui offrait à Nevers et qui, avec lui, avait pourtant fait « déborder le vase »— reçoive cette fois-ci l'approbation de Félicie :

(57) CHARLES : Tu sais, je vais m'installer en France.

FÉLICIE : À Paris ?

CHARLES : Non, non. En Bretagne, mais pas dans l'île : au bord du golfe. Tu viendrais avec moi ?

FÉLICIE : Je sais pas. Mais qu'est-ce que je ferai ?

CHARLES : Tu m'aideras.

FÉLICIE : À la cuisine ?

CHARLES : Non, non. À la caisse, à la caisse ou à la réception. Comme tu voudras.

FÉLICIE : Alors, je serai la patronne. Avec toi, j'aimerai ça (CH, 25b).

Nous nous sommes bornée jusqu'à présent à l'information spatiale que le spectateur reçoit pour la localisation successive des diverses actions. Or il nous intéresse également d'envisager à quel point le spectateur et les personnages eux-mêmes sont renseignés sur la position des autres. Lorsque les personnages manquent de se conformer à la loi d'exhaustivité ou à la loi d'informativité —soit par défaut, soit par excès—, et selon que le spectateur en sait autant, plus ou moins que les personnages, une fonctionnalité narrative se dégage de ces lacunes ou de ces redondances.

2.3. Un espace à trous : absents et dissimulateurs

L'espace montré, celui qui est partagé par les personnages ne constitue sans doute qu'un possible, une concrétisation parmi tous les espaces habitables dans le microcosme du récit. Or, souvent, le dialogue fait naître un double fantasmatique de cet espace habité : celui, insaisissable, qu'occupent les absents. Il s'agit moins d'un personnage qu'un autre ne parvient pas à situer momentanément —comme Magali, lorsqu'elle cherche Gérald (CA, 16a), avant de le retrouver entre les bras d'Isabelle (CA, 16c)— que de ceux dont l'absence constitue la clé du comportement des autres. L'évocation de Mathieu, parti en voyage dans un endroit qui n'est pas spécifié, de la mère de Natacha qui possède une villa près d'Arcachon —donc suffisamment loin pour qu'elles ne se réunissent que rarement, et encore pour des raisons qui ont peu à voir avec des liens d'amour filial, à en croire Natacha¹⁰¹— ou de l'ami de Margot, coopérant en Polynésie et parti « littéralement » aux antipodes (CE, 3c) ouvrent sur d'autres mondes

¹⁰¹ « JEANNE : Mais vous vous voyez quand même parfois ?

NATACHA : Rarement, mais régulièrement. Je vais passer une ou deux semaines, aux grandes vacances, dans la villa qu'elle a près d'Arcachon. J'aime beaucoup l'océan, il faut que je le voie au moins une fois par an » (CP, 6c).

imaginés et dessinent en même temps une « présence » invisible surplombant les actions et/ou les attentes des personnages.

La valeur que Rohmer attache à [la] scène hors-champ, et les absents qui la peuplent, est évidente : même lorsqu'ils ne sont que deux, les protagonistes de Rohmer sont toujours au moins trois. Il faut inclure comme tiers le référent du dialogue, qui détermine celui-ci. Il y a toujours au moins un absent, par rapport à qui se joue ce qui se passe entre deux protagonistes. Souvent, cet absent est un pur ouï-dire —comme le nommé Mathieu dans *Conte de Printemps*— mais son ombre ou sa lumière lointaine n'en dirige pas moins indirectement toutes les paroles des protagonistes, n'en infléchit pas moins tous leurs actes, tous leurs gestes. C'est en fonction de cet absent (ou absente) qu'ils parlent et qu'ils agissent (Bonitzer, 1991 : 65).

Comme nous l'avions déjà signalé, les discours tenus à propos d'un tiers absent créent chez le spectateur des attentes qui ne peuvent être comblées que par l'apparition de ce dernier. Ces attentes peuvent être néanmoins déçues, aussi bien lorsque l'absent ne se matérialise jamais dans le monde « réel » des personnages, que si sa (ré)apparition ne s'accompagne pas d'un apport d'information suffisant.

Charles franchit, tout comme Léna, la frontière invisible entre monde possible et monde montré. Or, contrairement à celle-ci, que Gaspard situe vaguement en Espagne, Charles occupe un espace « vide », que personne — ni les personnages, ni le spectateur— ne parvient à identifier, une espèce de « trou noir » dans lequel il semble avoir été englouti, Félicie ne pouvant, à ce sujet, émettre que des hypothèses qui le situent quelque part en Amérique :

(58) MAXENCE : Il ne t'a pas dit où il allait ? Dans quelle ville ?

FÉLICIE : Si, mais je ne m'en rappelle plus. C'était pas un nom très connu. Tout ce que je sais, c'est que c'est en Amérique.

MAXENCE : Du Nord ?

FÉLICIE : Je suppose. Remarque, c'était peut-être l'Amérique du Sud !... Non, c'étaient les États-Unis quand même ! De toute façon à

cette époque, Sud ou Nord, je m'en foutais, j'étais prête à le suivre partout (CH, 6b).

La « présence » de l'absent, dont nous faisons état précédemment, devient ici hantise qui finira par justifier un essai momentané de fuite : lasse de guetter les foules afin de découvrir le visage de Charles, Félicie choisit de quitter Paris —« Quand je suis à Paris, je sais que j'ai une toute petite chance de le retrouver, et ça m'obsède. Mais là-bas à Nevers, il y aura zéro chance. Alors j'aurai l'esprit libre » (CH, 9). Il n'empêche qu'elle décide finalement de revenir en quelque sorte sur ses traces, la quête se muant en attente bâtie sur le pari pascalien, résolue à y consacrer sa vie ou du moins, à ne rien faire qui puisse l'empêcher de retrouver son « prince charmant ».

La réapparition de Charles, si elle comble les attentes créées chez le spectateur par rapport à l'avenir de Félicie, ne nous renseigne pas par contre quant à sa position précédente. Nous ne pourrions finalement que le situer vaguement, et pour une durée apparemment brève, à Cincinnati :

(59) CHARLES : Et moi, j'ai fait la connerie de ne pas lui laisser d'adresse du tout.
DORA : Et pourquoi ?
CHARLES : Pourquoi ? Parce que **je ne restais pas à Cincinnati** (CH, 24a).

Le cas de Gaspard est quelque peu différent. Son arrivée à Dinard et ses premiers jours obéissent sans doute à l'esprit de quête —il semble bien rechercher quelqu'un du regard—, mais celle-ci se borne en fait à des promenades sur la plage au cours desquelles il attend passivement l'habituelle intervention du hasard : « À Rennes, on ne se donnait jamais de rendez-vous, on se rencontrait toujours par hasard. C'est une habitude qu'on a prise » (CE, 5).

Dire

Malgré cette pose nonchalante, il est au fond certainement plus inquiet qu'il ne veut le reconnaître du fait qu'il ignore où est Léna exactement, surtout avec qui :

- (60) MARGOT : Elle est allée où exactement ?
GASPARD : Faire un tour en Espagne, pas à un endroit précis.
MARGOT : En bagnole ?
GASPARD : Oui.
MARGOT : Avec sa sœur, tu dis ?
GASPARD : Oui, et le copain de la sœur.
MARGOT : C'est tout ?
GASPARD : Dans une voiture...
MARGOT : Dans une voiture, il y a au moins quatre places.
GASPARD : Écoute, je sais, j'y ai pensé. Ça m'étonnerait qu'elles aient emmené un autre mec... Et puis de toute façon, toutes les suppositions je les ai faites, même les pires, alors pourquoi en parler ? (CE, 7b).

L'arrivée de Léna montre que Gaspard avait peut-être raison de s'inquiéter. Son attitude est loin d'être informative. Une référence temporelle, involontairement glissée dans le dialogue, mais que Gaspard saisit promptement (« deux semaines »), semble l'obliger à expliquer ses mouvements. Mais elle enfreint d'abord la règle de sincérité (« je ne t'ai pas dit ? »), se montre peu exhaustive en évitant de donner des indications concrètes (« du côté de chez des amis », « près de Grasse »), et loin de fournir une justification ou des excuses pour son retard, finit par retourner la situation contre Gaspard (« tu es tellement jaloux ») :

- (61) LÉNA : [...] c'est éreintant deux semaines à ce régime. Je me demande comment je n'en suis pas sortie complètement idiote.
GASPARD : Deux semaines ?
LÉNA : Je ne t'ai pas dit ? Je les ai quittés au bout de quinze jours, comme ils rentraient en France pour filer vers l'Italie.
GASPARD : Mais tu n'es pas rentrée.
LÉNA : J'avais besoin de changer d'air. Alors j'ai fait un crochet du côté de chez des amis à qui j'avais vaguement promis d'aller les voir. [...]

GASPARD : C'était où ?

LÉNA : Près de Grasse.

GASPARD : Ah ! chez ton ex, chez qui tu étais, il y a deux ans.

LÉNA : Pas chez lui, chez des amis à lui. Mais, cette année, il n'était pas là. Et c'est fini entre nous. Rassure-toi.

GASPARD : Tu aurais pu m'écrire.

LÉNA : Je ne pensais pas rester. Et puis tu es tellement jaloux ! Tu t'imagines toujours des choses (CE, 12d).

Le lendemain (CE, 13), elle se fera inutilement attendre à La Potinière et Gaspard essaiera vainement de la joindre au téléphone. Quand il y parviendra la nuit, Léna continuera à se montrer aussi peu informative (CE, 14c) :

(62) LÉNA : Gaspard... Excuse-moi. Je n'ai pas pu te joindre. On avait changé de programme. Je suis dépendante des autres. Je n'ai pas de voiture. Mais demain je viendrai. Sûr !

Or si le comportement de la jeune femme laisse entendre qu'elle accorde peu d'importance à sa liaison avec Gaspard, il n'en demeure pas moins que c'est lui, précisément, qui ne rend pas du tout compte à Léna de ses mouvements des derniers jours, sous prétexte que son manque d'exhaustivité lui évite de mentir : « si je ne dis rien, elle ne me questionne pas et je n'ai pas à mentir » (CE, 16). Nous rejoignons ainsi le deuxième cas de figure, celui où le personnage cache à son partenaire une information que le spectateur possède déjà : dans les exemples évoqués ci-dessus le manque d'exhaustivité retentit sur les attentes spectatorielles ; dans ceux que nous envisagerons par la suite, il permet d'être envisagé en termes de caractérisation des personnages.

Lorsque le personnage cache à son partenaire une information que le spectateur possède déjà, l'omission peut obéir à des raisons tout à fait égoïstes, masquées sous un soi-disant altruisme. Tel est le cas de Gaspard,

Dire

comme nous venons de le voir, mais aussi d'Igor, qui ment quant au départ de Jeanne sous prétexte que la vérité rendrait Ève trop jalouse (CP, 15 b, c).

Certains personnages semblent vouloir témoigner, à travers leur silence et la rétention d'information, d'une supériorité interactionnelle. Lorsque Léo lui reproche ses absences, Rosine évite de lui dire où elle était et se contente de retourner contre lui ses reproches.

- (63) LÉO : [...] Écoute, je t'ai téléphoné dix fois, mais ou bien ça ne répondait pas, ou bien Augustine me disait que tu étais sortie. Et tu ne me rappelles jamais. [...] Tu aurais pu me rappeler.
ROSINE : Oui, tu es absent, toi aussi. Il faut absolument que je trouve du travail avant la reprise des cours. Mes parents payent tout juste ma part de loyer (CA, 6).

Si elle avoue qu'elle est allée chez Étienne, elle ne le fait qu'après divers détours. La première réponse manque d'exhaustivité (« à divers endroits »), la seconde est évitée par une autre question en retour. La troisième enfin apporte l'information, tout en lui ôtant la valeur de « dissimulation » (« je ne m'en cache pas ») :

- (64) LÉO : [...] hier j'ai essayé de te joindre. Où étais-tu ?
ROSINE : À divers endroits.
LÉO : Pas chez ma mère ?
ROSINE : Tu l'as appelée ?
LÉO : Ça ne répondait pas. Elle devait être dans les vignes. Tu y étais ?
ROSINE : J'avais rendez-vous avec Etienne à Montélimar. Je ne m'en cache pas (CA, 9).

Un dernier type d'omission serait enfin à mettre en rapport avec un certain sentiment de honte ou de culpabilité : Jeanne, qui fait semblant d'agir en la faveur de sa cousine (« elle se serait crue obligée d'aller à l'hôtel »), reconnaît ainsi finalement que son silence cache en fait une conduite qu'elle

considérerait en quelque sorte blâmable, comme il ressort du sémantisme associé à ses choix lexicaux (« oser », « soupçonner », « fugue »).

(65) JEANNE : Le seul point ennuyeux, c'est que je n'ai pas osé lui dire que je n'étais pas chez Mathieu. Parce qu'elle se serait crue obligée d'aller à l'hôtel. Et puis, c'est une fille à qui je n'aime pas faire mes confidences. J'ai peut-être tort, mais... Comme elle est assez fine et qu'elle a, disons, la finesse mal placée, je suis presque sûre qu'elle me soupçonne déjà d'avoir fait une fugue. Elle ne se trompe pas tellement, d'ailleurs, j'en fais une (CP, 9).

Plus rarement, nous trouvons un personnage qui fournit à un autre une information que le spectateur possède déjà. Puisque cet apport informationnel s'avère tout à fait redondant et par là non-pertinent, il doit nécessairement obéir à quelque fonctionnalité narrative. La révélation peut, tout comme l'omission, caractériser le personnage en termes de supériorité interactionnelle : le spectateur sait déjà que Solène et Gaspard ont passé le week-end ensemble à Saint Malo. La rencontre avec Margot, au cours de laquelle celle-ci sera renseignée sur ce fait (CE, 10b), permet à Solène d'afficher une sorte de supériorité, elle semble exhiber Gaspard comme un trophée, alors que lui reste en silence.

Lorsque Natacha rend compte à Igor de sa visite à Fontainebleau avec Jeanne (CP, 11b), son intervention, tout en prenant des allures de naturel, permet au spectateur d'avancer plus loin dans l'idée du complot : d'une part, Natacha serait ravie, comme elle l'a signalé à Jeanne, de rapprocher Jeanne et Igor ; d'autre part, elles ont fait le projet de revenir à Fontainebleau le samedi. Le fait de renseigner son père sert à lui demander en même temps s'il compte y aller bientôt. Mais soudain, comme Igor le propose à Ève, elle fait marche arrière, dit être prise le week-end, encourage Jeanne à y aller malgré tout, puis aussitôt entraîne son père dans sa chambre. L'impression

Dire

d'un complot est renforcée lorsque le lendemain matin, sans transition, Natacha annonce à Jeanne qu'elle est libre finalement et lui propose d'aller à la campagne sous prétexte que personne n'y ira (CP, 12).

Enfin, certaines informations, qui pourraient sembler redondantes *a priori*, s'avèrent nuancer subtilement ce que le spectateur croyait savoir. Rosine et Isabelle évoquent, chacune à sa façon, le fait qu'elles se sont « rencontrées » à Montélimar. Le spectateur aura l'occasion, non seulement de constater à quel point les personnages sont souvent dupes de leurs perceptions, mais d'apprendre, par la même occasion, qu'Isabelle avait bien remarqué la présence de Rosine et d'Étienne :

(66) ROSINE : Je me demande si je dois te le dire, mais enfin, au fond, pourquoi pas ? Ce type, je l'ai déjà vu avec elle.

MAGALI : Où ça ?

ROSINE : La semaine dernière, comme j'étais à Montélimar avec Etienne, **on les a croisés, mais ils ne nous ont pas vus** (CA, 17c).

(67) GÉRALD : Et ben, malheureusement, quand la conversation commençait à vraiment démarrer, une jeune fille est arrivée et elle l'a entraînée vers un homme, un homme de mon âge.

ISABELLE : Je vois qui c'est : c'est Rosine, la petite amie de son fils, avec son prof de philo. **Je les ai aperçus l'autre jour à Montélimar** (CA, 16b).

2.4. Dire le temps

Dans la perspective de la narration, le film est soumis à la double temporalité qui permet d'opérer des distinctions entre le temps de l'histoire et celui du récit et d'en étudier les relations —ordre, durée, fréquence. Plus spécifiquement, le film présente à cet égard l'avantage, face au roman par exemple, de permettre un repérage exact du temps du récit, mesuré par rapport au temps de projection.

Or, dans la perspective de la réception, à l'intérieur du plan, le déroulement des images ne manifeste qu'un seul registre d'actualisation phénoménologique : le spectateur peut en effet difficilement se soustraire à l'illusion que les événements qui se déroulent sous son regard se conjuguent au présent. Par ailleurs, sauf indication contraire, la combinaison des plans en séquences laisse entendre que les images se trouvent inscrites dans la successivité et sont depuis lors à considérer sous l'angle de la relation chronologique.

A menudo se ofrece el siguiente ejemplo a título de prueba : entren en un cine cuando la película ya ha empezado, nada les permitirá afirmar si la escena que se desarrolla en la pantalla es una vuelta atrás o si, por el contrario, pertenece a la secuencia cronológica de los acontecimientos narrados. Así pues, contrariamente al verbo, que nos sitúa inmediatamente en el plano temporal, la imagen cinematográfica sólo conoce un único tiempo, y deberíamos admitir, tal como hizo principalmente Laffay (y tantos

otros después de él), que « en el cine todo está siempre en presente »¹⁰²
(Gaudreault et Jost, 1995 : 109).

L'image cinématographique, dépourvue d'ancrages permettant de la relier à des dimensions temporelles autres que celles de la durée et du pur devenir, se trouve ainsi définie par une caractéristique plutôt aspectuelle que temporelle : son essence « imperfective » (Gaudreault et Jost, 1995 : 111). Pour pallier ces insuffisances, le cinéma a bientôt développé, depuis ses débuts, des astuces visuelles servant à rendre compte des modulations temporelles. Le fondu au noir ou la surimpression suivis d'un flou progressivement éliminé permettaient ainsi d'introduire une anachronie ; un calendrier s'effeuillant rapidement traduisait une accélération du rythme ; l'image d'une pendule et l'insistance sur l'apparente immobilité de ses aiguilles —soulignée souvent par un effet sonore de tic tac— signifiaient la lenteur, voire l'attente angoissée d'un personnage. Moins explicitement temporels que les calendriers et les pendules, mais tout aussi efficaces, les images successives ou superposées de cendriers vides puis comblés, de bouteilles pleines et ensuite vides, de fleurs rapidement fanées, de journaux dont les titres illustraient la carrière fulgurante d'une star... La simultanéité, quant à elle, était bientôt rendue par le montage alterné à la Griffith, ou plus tard par la technique du « split screen » (écran partagé au moins en deux parties).

Ces procédés ont été plus ou moins délaissés au fur et à mesure que le spectateur acquérait une compétence de lecture du récit filmique —bien que certains d'entre eux continuent encore à être exploités, comme les pendules angoissantes des films d'horreur. Nous ne saurions toutefois ignorer que ces conventions visuelles étaient, et cela depuis l'époque du muet, assorties

¹⁰² Renvoie à Albert Laffay, *Logique du cinéma*. Paris, Masson, 1964, p. 18.

d'auxiliaires sonores —la musique, les bruitages—, mais surtout verbaux —les intertitres et la voix du bonimenteur, souvent employés simultanément. L'insertion de cartons, éventuellement lus par le bonimenteur, permettait de rendre de façon très simple et très économique le repérage spatio-temporel de la scène visualisée, les anachronies, voire des notions aspectuelles telles que la durée, la fréquence et la simultanéité. Si après l'arrivée du parlant ce procédé des intertitres a été progressivement abandonné —d'après Chion (1989 : 108), ils ne sont guère employés que pour signaler d'importantes fractions de temps écoulé—, le bonimenteur-conférencier a connu par contre un avatar moderne, celui de la voix *over* du narrateur, chargée de situer l'action ou d'introduire des anachronies¹⁰³, soit que le récit débute avec une voix *over* qui cède ensuite la parole aux personnages, le narrateur intradiégétique adoptant depuis lors une voix *in* ; soit, inversement, que la voix *in* du narrateur devienne *over* en même temps que les images matérialisent les événements racontés. La parole fait ainsi naître le récit et se charge, au dire de Chion (1988 : 94), d'une :

valeur de texte en soi, capable, comme celui d'un roman, de mobiliser, par le simple énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images de ce qu'il évoque. Ce niveau de texte est généralement réservé à des voix-off de narration, mais il peut aussi arriver qu'il sorte de la bouche des personnages en action. Le son est alors par excellence le porteur du verbe, du Logos, qui, en une minute fait surgir toute la création. Une voix dit : « La première fois que j'ai vu Laura » et une histoire se met en marche...

Le premier procédé a été employé par Rohmer dans la série des *Contes moraux*, avec la particularité toutefois que la voix *over* du narrateur

¹⁰³ Les anachronies peuvent être purement verbales ou bien céder la place à un récit visualisé. Cette double possibilité autorise, pour le cinéma, la distinction entre analepse et prolepse (verbales), d'une part, et *flashback* et *flashforward* (visuels), d'autre part. Le *flashback* entraîne des transformations sémiotiques telles que le passage du passé linguistique au présent de l'image, généralement accompagné du passage du perfectif à l'imperfectif ; des différences physiques concernant le personnage-narrateur, la transposition du style indirect (récit verbal) au style direct (dialogues), etc. (Gaudreault et Jost, 1995 : 118).

Dire

racontait une histoire ironiquement démentie par le récit visualisé et qu'elle ne disparaissait pas après l'irruption du personnage, mais coexistait avec la voix *in*, de telle sorte que, dans ces films,

Parole et image, « je » et « il » ont donc pour fonction de faire éclater l'unicité du point de vue, de se corriger mutuellement. L'information apportée par la parole est contestée par celle que nous apporte l'image et inversement. Au lieu d'enfermer le récit dans une subjectivité, la parole vient ricocher sur la surface de l'image et se perdre, ou plus exactement retrouver sa liberté, sa multiplicité de sens possibles entre l'intervalle du sens donné par les mots et celui du sens donné par les images (Marie, 1970 : 57).

En absence de narrateur, le repérage temporel est notamment confié à la parole des personnages. Les ellipses et transitions entre les diverses séquences sont aisément comblées à l'aide des dialogues dits « time lapses » : « en los que una réplica discreta establece, de antemano o a posteriori, el tiempo transcurrido. [...] La evaluación del “time lapse” provocada de ese modo en el espectador se hace implícita e inconscientemente » (Chion, 1989 : 109-110). Les variations dans les choix des temps verbaux permettent quant à elles de discerner entre déroulement chronologique et anachronies : les personnages évoquent leur passé, annoncent leurs projets —immédiats ou à long terme—, et situent les images dans le temps.

Au cinéma, comme au théâtre d'ailleurs, ce traitement du temps à travers la parole permet, tout en dépassant la perception phénoménologique du présent de l'actualisation, d'intégrer les personnages dans la durée de leur existence, de les munir d'un passé et d'une projection prospective dont le spectateur pourra ensuite analyser la pertinence et la réalisation :

Dramatic interactions are oriented to the deictic centre, the time of the speech exchange, and therefore, « the present » of speech is the unmarked

time of the dramatic speech event. Dramatic requirements, however, involve other aspects of time —both past and future. Much expository information is committed to giving background information and to filling in the gaps, by providing a past for dramatic figures and, often, a history for events, thereby increasing the temporal scope of the fictional world. The future, too, is a significant dramatic dimension, since current dramatic situations project other possible events, whether resolutions or non-resolutions, as the plot or sequence of events unfolds (Herman, 1995 : 62).

En raison de l'indéfinition temporelle de l'image, il revient donc essentiellement au montage, aux mentions écrites —intertitres et sous-titres— et aux matières sonores, plus concrètement à la parole —voix *over* et dialogues— de se constituer en point de repère pour situer les événements montrés sur l'axe chronologique, autrement dit, d'exprimer les relations d'ordre, de durée et de fréquence existant entre histoire et récit, mais aussi les relations entre récit verbal, récit sonore et récit visuel¹⁰⁴.

Or, dans la perspective qui est la nôtre, au-delà de la pure et simple « temporalisation »¹⁰⁵, le repérage temporel à travers le dialogue devra nous permettre moins une analyse approfondie du temps selon les critères de la narratologie¹⁰⁶ que de relier les informations ainsi transmises à l'étude de l'exhaustivité et de l'informativité. Voilà pourquoi nous adapterons les catégories narratologiques proposées par Genette et reformulées, pour l'analyse filmique, par des auteurs tels que Gaudreault et Jost (1995), Gardies

¹⁰⁴ « Au cinéma on peut [...] se demander dans quelle mesure il ne serait pas préférable d'envisager, comme les historiens, une multitemporalité. La pluralité des matières de l'expression produit plusieurs couches de signifiants, susceptibles chacune de répondre à une temporalité propre. Le verbal bien souvent (dialogues ou commentaires) rapporte des événements ancrés dans un temps différent de celui auquel renvoie l'image au même moment » (Gardies, 1993 : 86). Ajoutons que la musique peut, elle aussi, assumer des fonctions temporelles, comme nous aurons l'occasion de le voir ci-dessous. Une étude rigoureuse du temps devrait sans doute contempler l'éventuelle imbrication de ces signifiants, ainsi que les relations qui naissent de leur mode de fonctionnement —redondance, contradiction, parallélisme, contrepoint...

¹⁰⁵ « Llamamos *temporalización* al efecto mediante el cual una cadena sonora, que por definición está casi obligatoriamente inscrita en el tiempo, otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente » (Chion, 1997 : 212).

¹⁰⁶ Cf. à cet égard la thèse de Nozal (2002).

Dire

(1993), Casetti et di Chio (1996), ou Nozal (2005), entre autres, à des fins quelque peu différentes.

2.5. Le temps montré

Une certaine temporalité se trouve inscrite d'emblée dans le titre même de la série, ces « quatre saisons » auxquelles il est aisé de prêter toutes les connotations que chacune d'entre elles est susceptible de suggérer : le printemps de la vie, incarné par Natacha ou Ève et auquel Igor qui, au dire de Natacha, « vit comme s'il avait vingt ans » (CP, 3c), voudrait rester attaché ; les amours d'été de Gaspard, la sereine luminosité de l'automne, non dépourvue de nostalgie —comme en témoigne le dernier regard d'Isabelle—, voire la magie des contes de veillée en hiver, comme le laisse entendre la citation de Shakespeare que Rohmer (1998 : 185) met en exergue dans la version écrite du *Conte d'hiver* : « ...Si on vous le racontait, vous crieriez tous que c'est un vieux conte de fées... ».

Mais les quatre saisons suggèrent également l'idée d'un retour cyclique, tout passe et tout revient, comme tous les personnages se trouvent en fait ramenés à la situation de départ avec, néanmoins, quelques différences : la promesse de nouvelles rencontres —Magali et Gérald, Gaspard et Margot, Jeanne et Natacha— ou d'une nouvelle vie pour Félicie et Charles, cette fois-ci avec Élise. C'est notamment ce dernier, le *Conte d'hiver*, qui semble accomplir le boucle complet, tous les désirs de l'héroïne étant

comblés et son bonheur initial définitivement retrouvé¹⁰⁷. Les différences entre la situation initiale et la situation finale permettent de caractériser la série, en termes temporels, comme relevant d'un temps cyclique (par opposition au temps circulaire), d'après la définition de Casetti et di Chio (1996 : 152) :

El tiempo circular está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulte ser siempre idéntico al de origen. [...] El tiempo cíclico, por el contrario, está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulte ser análogo al de origen, aunque no idéntico.

La progression temporelle est visuellement signalée au moyen de conventions assez discrètes, telles que les changements de lumière, les divers vêtements des personnages et les déplacements spatiaux, qui permettent d'inférer de façon quasi inconsciente l'écoulement du temps. Ainsi par

¹⁰⁷ Notons, toutefois, que T. Ennis, dans l'étude qu'il consacre à l'intertextualité dans *Conte d'hiver*, croit trouver entre le film et le roman d'E.M. Forster, *Le plus long des voyages*, dont il est question dans la discussion entre Edwige, Quentin et Loïc, nombre de similitudes qui lui permettent de poser que la relation entre Félicie et Charles ne durera pas : « Quentin refers to the opening of the novel where discussion centres on whether a cow exists when no one is present to perceive it. This incursion into Berkeleyian idealism reflects Forster's respect for the relative objectivity of George Moon, who argued that 'the sun and stars would exist if no one was aware of them [...]'. Félicie shares this belief : Charles will be steadfast in his desire even if she wavers in her own. A similar assumption was made by Louise in Rohmer's *Les nuits de la peine lune* (1984) with disastrous consequences, this hardly augurs well for the future of Félicie's relationship, even if she is reunited with Charles. [...] The opening idyll of *Hiver* may be compared to Rickie's time in Cambridge, particularly as described in the early chapters. [...] His tragedy is that each successive person in whom he trusts [...] turn out to be real people and not the idols that he wishes them to be. When he dies he has bitterly discover this for himself. [...] This intertext serves to undermine our belief in Félicie's future happiness, for although she idolizes Charles and her revelation in the Cathedral leads her to bet on him, Pascal's bet may be lost, and from the comparison with Rickie the spectator is warned that Félicie may find herself becoming equally bitter. She would have given up two relationships for a man who could not live up to her image of him » (Ennis, 1996 : 317-318). Cette idée est encore renforcée par le fait que la musique, associée au bonheur initial et au choix de Félicie, ne trouve pas de place dans la rencontre finale et que Charles propose à Félicie d'être la « patronne », ce qui a fait justement éclater la crise avec Maxence (*ibid.* : 319). En réalité, la fin ne ramène pas le paradis estival du début, mais une suite somme toute assez médiocre, si l'on considère la proposition de Charles. Mais là à chacun de juger.

exemple, le sommaire constitué par le prologue de *Conte d'hiver* résume l'histoire d'amour de Félicie et Charles pendant les vacances en quelques images juxtaposées : pleine mer-jour ; restaurant-jour ; plage-jour ; chambre-nuit ; plage-jour ; campagne-jour ; village-jour ; jetée-jour ; chambre-nuit ; vedette-jour ; quai de gare-jour.

Mis à part ce genre de conventions visuelles, le repérage temporel est dans *Conte de Printemps* et *d'Automne* exclusivement tributaire des données fournies par le dialogue des personnages, *Été* et *Hiver* partagent par contre à cet égard un procédé verbo-visuel, celui des mentions écrites —le premier à travers des cartons insérés, le deuxième par des sous-titres en surimpression—, qui correspond aussi à une technique chère à Rohmer. En effet, depuis *Le genou de Claire* (1970), Rohmer remplace la voix *over* du narrateur par l'insertion de cartons, alors que le temps écoulé entre les diverses scènes —à l'exception des cinq années d'écart entre le prologue et le début *d'Hiver*— ne dépasse souvent pas le cadre d'une seule journée. Rohmer explique ce procédé dans un entretien comme étant une preuve de sa filiation au cinéma muet (Amiel et Herpe, 1996 : 10) :

Mes amis de la Nouvelle Vague et moi-même sommes des cinéastes muets, contrairement à ce qu'on peut penser (notamment à propos de mes films, où on parle beaucoup). Nous avons été formés par le cinéma muet [...]. Donc nous avons tout de suite pensé qu'au lieu d'essayer de faire comprendre indirectement, par un dialogue, le jour où se situe l'action, le plus simple était de l'écrire : il y avait là une certaine franchise. Ce qu'on appelle maintenant le travail de dénotation devait être confié au texte écrit et non pas à l'image : l'image avait autre chose à faire.

Le système de mentions écrites utilisé dans ces films vient se surajouter au repérage temporel du dialogue et confère à ces récits un traitement particulier du temps semblable à la chronique ou au journal intime, mais le récit —presque— au jour le jour de la quête incessante de

Dire

Félicie s'oppose néanmoins à l'inaction et aux hésitations d'un Gaspard écrasé par le temps. La première tend vers son aboutissement, le second est entraîné par les événements sans parvenir à réagir.

En ce qui concerne le *Conte d'hiver*, il est sans doute à remarquer que le traitement du temps dans le prologue rejoint l'effet d'indéfinition que nous avons déjà pu constater pour le repérage spatial et s'oppose à la scrupuleuse détermination du temps écoulé entre le 14 décembre et le 31 décembre. La succession d'images estivales sur fond musical ne représente pas seulement une espèce de clip, effet que Rohmer aurait lui-même recherché :

J'avais envie de faire pour une fois un prologue dans un style différent de mes autres films, avec cette esthétique qui rappelle les photos de vacances ; j'ai d'ailleurs pris des photos pour ces scènes, et en les mettant bout à bout on reconstituerait le montage court du prologue qui ressemble un peu à un clip (Curchod, 1992 : 29-30).

Elle a également pour effet de ramener une période de temps indéterminée —le spectateur ignore au juste la durée de ces vacances—, dans un ailleurs insaisissable et apparemment perdu pour toujours, à une sorte de quintessence : l'infinitude du bonheur réduite à la dimension des photos, seul témoignage de ce « fragment de temps qui a été unique —et qui représente un absolu dans la mesure même où il est instantané (il n'en reste précisément que des photos de vacances, des clichés fugaces, mais où paraît s'être réfugiée l'éternité) » (Herpe, 1998 : 9-10).

Si la première moitié du film, après le prologue, est marquée par une fuite en avant, Félicie essayant par sa décision de partir avec Maxence d'échapper à l'obsession de retrouver Charles, le temps s'arrête néanmoins un instant, lors de son illumination à la cathédrale de Nevers (CH, 13e). La scène se range dès lors du côté de ces moments rohmériens parus aussi dans

d'autres films, « ces échappées hors du temps que sont l'heure bleue¹⁰⁸ et le rayon vert¹⁰⁹, moments a-narratifs aussi bien qu'a-dramatiques, moments privilégiés de la vie du cosmos » (Serceau, 2000 : 72). Après cette révélation, Félicie envisagera moins le retour sur ses traces —elle refusera de rester chez sa mère comme de revenir avec Loïc— qu'une reprise en main de sa propre vie, guidée par sa propre foi. En effet, malgré l'orientation vers le passé que semblent suggérer le souvenir omniprésent de Charles et les fréquentes analepses, les annonces successives de Félicie et ses décisions, montrent un personnage orienté vers l'avenir, un avenir incertain, mais qu'elle engage volontiers sur le pari de Pascal.

Quant à *Conte d'été*, le récit comprend les trois semaines qui vont du lundi 17 juillet au dimanche 6 août. Les deux premiers jours, présentés sous forme de sommaire, ne montrent que de brefs moments, comme des instantanées : l'arrivée de Gaspard à bord d'un bateau, Gaspard qui s'installe, Gaspard qui se promène, Gaspard qui joue de la guitare... Il en va de même d'autres moments où il est seul, comme le jour où Léna l'ayant laissé tomber, nous le retrouvons successivement à la terrasse d'un café, dans une cabine téléphonique et dans sa chambre. Or point d'accompagnement musical extradiégétique cette fois. Le silence qui entoure Gaspard n'est brisé que par sa propre musique.

Une sorte de durée s'installe dans ses rencontres avec Margot, placées sous le signe de la continuité avant l'entrée en jeu de Solène. Une ellipse d'une journée sépare les segments 6 et 7 —nous ignorons ce que Gaspard a fait le dimanche 23 juillet—, mais la conversation, portant sur le comportement de Margot dans la soirée du samedi, permet de dissimuler ce

¹⁰⁸ *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, 1987.

¹⁰⁹ *Le rayon vert*, 1986.

Dire

vide, tout en laissant entendre que Margot et Gaspard ne se sont pas vus entre-temps.

Les quatre promenades successives de Gaspard et Margot (CE, 7) peuvent être regroupées en fonction de leur unité thématique. En effet, comme nous le signalions ci-dessus, malgré les cartons signalant l'écoulement du temps, nous avons l'impression de n'assister qu'à une seule et même balade. Un effet renforcé par la ressemblance des paysages montrés, mais aussi par le fait qu'aucune annonce ne vient marquer dans le dialogue la rupture de ce continuum. La conversation, portant toujours sur Gaspard, sur Margot et sur leurs amours, et faisant place à une intimité croissante, agit ainsi comme une sorte de raccord thématique :

Les cartons, qui ne sont ni des ponctuations ni des raccourcis narratifs, n'en ont pas moins une fonction d'ellipses. Il y a entre les séquences qu'ils délimitent des enchaînements thématiques, voire des raccords sonores ou visuels. Dans *Conte d'été* un carton nous indique qu'un ou plusieurs jours se sont écoulés. Mais le plan suivant montre, comme celui qui précédait le carton, Margot et Gaspard conversant en marchant sur un sentier. Un carton, mais aussi un raccord —quelque faux qu'il soit, un carton mais la continuité d'une situation. [...] Il y a, en dépit du carton, une suture. Il n'y a pas deux séquences, mais un ensemble qui constitue une seule et même séquence. L'ellipse, qui permet de prélever sur la durée des fragments de temps, est au service d'une logique narrative, de la description d'un devenir psychologique (Serceau, 2000 : 70-71).

L'effet d'homogénéité est tel que nous remarquons à peine une autre ellipse, intercalée dans cette durée, celle correspondant à la journée du mardi 25 juillet. Cette continuité ne se manifeste pas en revanche dans ses rencontres avec Solène et avec Léna, séparées toujours par des entretiens avec Margot. Chaque euphorie, chaque tempête est suivie d'une apaisante visite à Margot. Or la douceur dans laquelle surviennent les rencontres avec celle-ci contraste aussi avec le rythme que Solène imprime à sa relation avec Gaspard : en moins d'une seule journée (et environ 9 minutes de film)

Gaspard atteindra un plus haut degré d'intimité avec elle que pendant toute la semaine avec Margot —bien que là, l'initiative corresponde essentiellement à Solène.

Pris entre les deux (trois) jeunes femmes —il reconnaîtra à la fin qu'il courait « trois lièvres à la fois » (CE, 19)—, Gaspard se contente de se laisser faire : il se laisse inviter et conduire physiquement (il n'a pas de voiture, contrairement à Margot et à Solène), mais il se laisse aussi prendre son temps, assujéti à ce que les jeunes femmes voudront bien faire de lui.

Le 6 août (CE, 18), l'impasse dans laquelle il va bientôt se trouver est soulignée par l'image d'un réveil qui marque 14h35. L'appel de Solène se fait attendre et ce retard aura pour effet de tout compliquer, tandis que le rythme s'accélère soudain avec les appels consécutifs de Léna, de Solène et d'un ami. Ce dernier en fait le tirera de cette impasse en lui fournissant un prétexte pour partir. En quatre minutes à peine, tout change pour Gaspard.

Printemps et *Automne* se font écho, en tant que films où le repérage temporel est exclusivement confié à la parole. Des similitudes se feront sentir quant au traitement des informations introduites par les analepses. Divers événements seront ainsi convoqués et réinterprétés au moyen d'analepses internes, mais aussi d'analepses externes qui s'avèrent en quelque sorte répétitives, puisque des versions différentes des mêmes événements sont fournies, selon l'optique de chacun. Elles apporteront le plus souvent un démenti de ce que le personnage précédent pensait. Or les deux films s'opposent nettement quant à leur degré de définition temporelle : dans le premier, et même en absence d'autres renseignements, les indications des personnages permettent aisément d'établir la séquence chronologique des événements du récit, d'un vendredi après-midi au dimanche de la semaine suivante —bien que cette chronologie demeure plus difficile à établir par

rapport à certains moments de l'histoire, plus concrètement en ce qui concerne la mystérieuse disparition du collier, comme nous le verrons par la suite. Il n'en va pas de même par contre dans le second, dominé par un sentiment d'indétermination temporelle. En effet, bien que la référence aux vendanges et le titre du film permettent vaguement d'ancrer la situation en début d'automne, il nous faut reprendre la version écrite du scénario (Rohmer, 1998 : 129) pour dater avec exactitude le début du récit (CA, 1) : « nous sommes le premier dimanche de septembre », autrement dit, nous sommes encore en été. La scène suivante (CA, 2), que le scénario (*ibid.* : 130) situe le lendemain en début d'après-midi, nous montre Isabelle qui se déplace chez Magali, où elle aura un bref contact avec Rosine, puis une conversation avec son amie pendant qu'elles se promènent dans les vignes. Hormis quelque référence au passé —Magali explique à Isabelle qui est Rosine, Isabelle fait référence au vin de Magali, « ton vin 89 était super bon »—, la conversation est axée sur le présent et nous offre, à travers les commentaires sur les préférences et les connaissances de chacune, deux portraits bien différenciés : celui de Magali, attachée à son terroir et à son métier et celui d'Isabelle, un peu trop urbaine, maladroite dans ce milieu et rêveuse.

Le troisième segment (CA, 3) nous mène chez Étienne. Nous pouvons supposer que cette scène se déroule soit plus ou moins simultanément à (CA, 2d), soit le lendemain. La conversation, oscillant dans un premier temps entre le passé et le présent, nous permet de cerner de plus près les liens unissant Rosine et Étienne, d'une part, et Rosine et Magali d'autre part. Mais à la fin, la conversation est réorientée vers le futur immédiat de la relation avec Étienne, qui dépend de ce qu'il trouve une autre femme.

(CA, 4) peut être approximativement daté par rapport à l'annonce faite par Rosine en (CA, 3), bien que les indices demeurent purement visuels :

Rosine avait dit à Étienne que les vendanges commenceraient chez Magali une semaine plus tard et nous voyons Magali qui arrive, un panier de raisin entre les mains, pour l'offrir à Isabelle. Une semaine au moins s'est donc écoulée entre les deux segments. La conversation porte sur la solitude de Magali, suite au départ de sa fille, un an auparavant. Isabelle lui propose de passer une annonce, mais Magali refuse avec véhémence. Isabelle s'engage à essayer de trouver un moyen d'aider Magali. C'est ainsi que (CA, 5) nous montre, sous forme de sommaire, Isabelle qui, de retour à la librairie (elle avait annoncé en CA, 4a qu'elle reviendrait en fin d'après-midi), lit les annonces (CA, 5a), réfléchit pendant le dîner, étrangère aux propos de son mari (CA, 5b), se lève la nuit et se met à écrire (CA, 5c), et le lendemain rédige finalement une annonce (CA, 5d).

(CA, 6) nous mène ailleurs, à Avignon. Léo rejoint Rosine, lui propose de vivre ensemble, mais elle refuse. Comme Léo devient jaloux, Rosine le rassure, évoque indirectement (CA, 3) et la décision de ne plus revoir Étienne pendant un certain temps —bien qu'elle omette les raisons véritables de cette décision— et annonce qu'elle ira vendanger chez Magali. La fin du dialogue fixe le prochain rendez-vous (« LÉO : À samedi, alors »). À défaut d'autres indications, nous pouvons supposer que cette scène se produit le même jour que (CA, 5d), le jour où Isabelle rédige l'annonce.

Comme annoncé en (CA, 6), le segment suivant nous montre Rosine et Magali qui travaillent aux vendanges. Rosine prend des photos de Magali (CA, 7a) ; elles les regardent ensemble (CA, 7b). Nous pouvons poser comme hypothèse qu'une journée sépare respectivement (CA, 6) – (CA, 7a) – (CA, 7b). Dans le cas de ce dernier segment, il y a lieu de supposer que Rosine a dû avoir le temps au moins de faire développer ses photos.

La rencontre entre Rosine et Étienne (CA, 8) peut être datée par rapport à (CA, 3) : Rosine signale en effet que deux semaines à peine séparent cette rencontre de la précédente ; mais elle sera définitivement établie en (CA, 9) : nous savons que cette scène renvoie au samedi où Rosine et Léo s'étaient donné rendez-vous et Rosine explique qu'elle a été avec Étienne la veille. Les deux scènes sont essentiellement orientées vers le futur proche, Rosine faisant part à Étienne, puis à Léo, de ses projets de réunir Magali et son ex-professeur.

(CA, 10a) nous montrera Isabelle, qui lit les réponses à son annonce, en choisit une et téléphone pour prendre rendez-vous. Les indices temporels demeurent dans ce cas purement contextuels : étant donné que le rendez-vous est fixé pour le lundi, et que, en ce moment, Isabelle est au travail, il y a lieu de croire que la scène se passe, comme celle de (CA, 9) un samedi. Or, un petit détail laisse cependant planer le doute : Isabelle prend congé de son employée en lui disant « à demain », alors qu'il est peu probable qu'elle travaille le dimanche. Habitude ? Lapsus ? Comme pour d'autres aspects, le doute restera là irrésolu pour le spectateur.

Les segments 10b, c, d, e regroupent les deux premières rencontres entre Isabelle et Gérald. Une ellipse de quelques jours —du lundi au samedi— aisément comblée grâce au dialogue (GÉRALD : « Je vous propose de déjeuner ensemble samedi prochain »), sépare la première rencontre (10b, c) de la deuxième (10d, e). La troisième est dégagée de cet ensemble en raison du segment intermédiaire (CA, 11) où Isabelle, qui porte les mêmes vêtements —ce qui permet d'inférer qu'elle y va juste après son rendez-vous avec Gérald—, se rend chez Magali. Or une autre différence sépare ces rencontres, cette fois-ci sur le plan thématique : les deux premières relèvent de la stratégie du « sondage », Isabelle essayant de vérifier si Gérald convient

à son amie ; la troisième est rattachée à l'aveu. Comme convenu à la fin de leur deuxième rencontre, Isabelle téléphone à Gérald « une dizaine de jours » après (CA, 12). La rencontre avec Magali est fixée : « Je marie ma fille samedi en huit. Vous venez à la fête. Magali sera là ». Le même jour, Rosine et Étienne apercevront Isabelle et Gérald. Enfin, le dernier tiers du film se déroulera sur une seule journée : le samedi du mariage.

Nous verrons sans doute plus clair si nous dressons un calendrier des événements. Considérons, par exemple, que le premier dimanche de septembre coïncide avec le début du mois (décision tout à fait arbitraire, cela va sans dire) :

	Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi	Samedi	dimanche
							1 1
SEPTEMBRE	2 2 a-d 3?	3 3?	4	5	6	7	8
	9 4 a-c 5 a-c	10 5d 6	11 7a	12 7b	13 8	14 9 10a	15
	16 10b-c	17	18	19	20	21 10d-c 11	22
	23	24	25	26	27	28	29
	30	1 12 13	2	3	4	5	6
OCTOBRE	7	8	9	10	11	12 14-15-16- 17-18-19- 20- 21- 22	13

Dans l'ensemble, il est difficile de bien préciser le jour concret où chaque segment a lieu, à l'exception des rencontres préalablement annoncées entre Isabelle et Gérald, ou entre Rosine et Léo. Les personnages

Dire

se montrent à cet égard peu informatifs ne signalant jamais dans les analepses le jour de la semaine : « l'autre jour » dira Magali par rapport à 2b ou à 7a ; tout comme Rosine par rapport à 13. Les pistes sont encore brouillées par certaines affirmations telles que celle de Gérald, qui dit connaître Isabelle depuis « trois semaines exactement ». Cela n'est vrai qu'en ce qui concerne leurs rencontres, car une semaine sépare la dernière rencontre du samedi du mariage, ce qui ferait un total de quatre semaines.

Enfin, les « plages » temporelles qui séparent les premiers segments contrastent évidemment avec la concentration d'événements le jour du mariage.

Malgré l'apparence purement linéaire de ces films, renforcée sans doute par l'absence d'analepses visualisées et par le fait que tout se joue à travers un dialogue qui est par définition au présent, les histoires de notre corpus comprennent des durées variables qui dépassent toutes le temps du récit et introduisent diverses anachronies.

2.6. Le temps évoqué

On vit sa vie en regardant vers l'avenir mais on la comprend en regardant vers le passé.

Marcia Grad
La princesse qui croyait aux contes de fées

Les personnages présentés sur l'écran n'ont en principe d'autre « épaisseur » narrative que celle qui leur confère leur aspect physique et leur nom, lorsque celui-ci est connu. Ils doivent progressivement se doter d'un passé qui justifie le moment présent, voire d'une projection vers le futur qui permette de comprendre leurs actions successives. Dans le cas de Rohmer, le choix entre procédés verbaux —analepse et prolepse— et procédés visuels — flashback et flashforward— ne se pose jamais.

Creo que la imagen cinematográfica debe estar siempre en presente y que no se puede confundir una imagen real con una imagen virtual que sólo existe en la mente. No se pueden confundir imaginación y percepción. La imagen del cine es el presente, porque la cámara no puede examinar los detalles que uno no ve. Desde el punto de vista filosófico, soy contrario a la expresión del pasado en el cine. [...] El pasado no se puede ver y, para mí, tampoco se puede filmar (Rohmer à Heredero, 2004 : 40)

Les ruptures de la chronologie sont toujours chez lui exclusivement confiées à la parole, soit à travers de brèves évocations du passé ou du futur plus ou moins immédiats, soit à travers la figure d'un narrateur. Ce dernier,

présent dans les *Contes moraux*, n'apparaît cependant pas dans le corpus qui nous occupe. Les informations concernant le passé ou le futur des personnages seront donc à rechercher au niveau du seul dialogue¹¹⁰. Nous aurons ainsi à nous interroger sur la qualité et la quantité —en termes informationnels de pertinence, informativité ou exhaustivité— des informations que les personnages fournissent à propos d'eux-mêmes ou à propos des autres, tout en envisageant, en même temps les fonctions que ces informations sont censées jouer dans la construction de l'intrigue. Enfin, l'étude des anachronies devra également nous permettre de vérifier les moyens par lesquels le récit premier crée des emboîtements de niveaux narratifs.

Rétrospections

Rappelons que, dans la perspective genettienne, les anachronies peuvent être mesurées en termes de distance temporelle, par rapport au moment de l'histoire où le récit s'interrompt pour leur faire place, et en termes de durée. Ces deux concepts, respectivement nommés portée et amplitude, permettent d'opérer une première distinction entre analepses — et prolepses— externes, internes et mixtes. Sera externe, l'analepse « dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier » ; interne, celle qui renvoie à un moment postérieur au début du récit premier ; mixte, enfin,

¹¹⁰ Ceci dit, il n'en demeure pas moins que, comme nous aurons l'occasion de le constater, certains éléments non verbaux accomplissent parfois des fonctions particulières à cet égard.

celle « dont le point de portée est antérieur et le point d’amplitude postérieur au début du récit premier » (Genette, 1972 : 90-91).

Les analepses externes ne risquent jamais, d’après Genette, d’interférer avec le récit premier ; leur but étant purement informatif, elles assument des fonctions de pure et simple contextualisation. Quant aux analepses internes et aux analepses mixtes, dans leur partie interne, il faudra encore faire la différence entre analepses hétérodiégétiques et homodiégétiques. Les premières, portant sur un contenu diégétique différent de celui du récit premier, ne présentent aucun risque d’interférence avec celui-ci, les fonctions relevant ici encore de la contextualisation : « soit, très classiquement, sur un personnage nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer les “antécédents” [...], ou sur un personnage perdu de vue depuis quelque temps et dont il faut ressaisir le passé récent » (Genette, 1972 : 91).

Les analepses internes homodiégétiques, par contre, inscrites dans la même période couverte par le récit premier et portant sur la même ligne d’action, risquent de provoquer des effets de redondance ou de collision par rapport au contenu du récit premier. Deux catégories sont proposées, celle des analepses internes homodiégétiques complétives, dont la fonction est de combler des lacunes antérieures du récit —lacunes pouvant découler d’ellipses temporelles pures ou de paralipses¹¹¹— et celle des analepses internes homodiégétiques répétitives ayant pour rôle de « venir modifier après coup la signification des événements passés soit en rendant signifiant

¹¹¹ « [...] il est une autre sorte de lacunes, d’ordre moins strictement temporel, qui consistent non plus en l’élimination d’un segment diachronique, mais en l’omission d’un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit [...]. Ici, le récit ne saute pas, comme dans l’ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d’une donnée. Ce genre d’ellipse latérale, nous l’appellerons [...] une *paralipse* [...]. Comme l’ellipse temporelle, la paralipse se prête évidemment fort bien au comblement rétrospectif » (Genette, 1972 : 92-93).

ce qui ne l'était pas, soit en réfutant une première interprétation et en la remplaçant par une nouvelle » (Genette, 1972 : 96).

En termes informationnels, soit une rétention d'information est réparée —analepse complétive mais aussi analepse répétitive, lorsque celle-ci rend signifiant ce qui ne l'était pas—, soit une première interprétation est corrigée —analepse répétitive. Les analepses complétives et les analepses répétitives à finalité d'explicitation se trouvent ainsi réparer des violations à l'égard de la loi d'exhaustivité.

Les analepses répétitives à fonction de réinterprétation, quant à elles, malgré une première impression de redondance, n'enfreignent point la loi d'informativité puisqu'un nouveau contenu vient modifier ou remplacer une information préalable. Ces fonctions peuvent être schématisées comme suit :

type			fonction	
analepse	externe		contextualisation	
	interne	hétérodiégétique	contextualisation	
		homodiégétique	complétive	exhaustivité
			répétitive	explicitation réinterprétation

IV. Fonctions des analepses

La distinction paraît nette. Or il y a lieu de se demander s'il ne peut exister des recoupements entre ces diverses catégories et fonctions, l'éventail de ces dernières s'en trouvant conséquemment élargi.

Au-delà de la contextualisation

Selon la perspective de l'analyse narratologique, dans la mesure où elles ne risquent point d'interférer avec le récit premier, les analepses externes ne possèdent qu'une fonction de contextualisation aidant à la reconstruction des antécédents de tel ou tel personnage, de telle ou telle action. Du point de vue qui est le nôtre, par contre, il est intéressant de constater à quel point l'apport d'information s'avère être ou non pertinent et quelles sont les conséquences qui en découlent.

Prenons le cas de Gérald. Nous avons déjà remarqué, dans l'étude des présentations, qu'il fournit, lors de sa première rencontre avec Isabelle (CA, 10b), des informations concernant à peu près toute sa vie passée. Il s'agit sans doute pour lui de transmettre une image favorable, de désamorcer tout préjugé possible et d'établir un climat de confiance à l'occasion d'un premier rendez-vous avec une femme qu'il a contactée par annonce. La contextualisation s'accompagne dès lors d'une caractérisation du personnage. Lorsque Gérald sera confronté à la « même » scène de présentation avec la vraie Magali, le spectateur peut être amené à se demander s'il va agir exactement de la même façon. Gérald se montre par contre moins prolix, il sait déjà quels sont les points de coïncidence entre eux, les seuls qu'il retient. La seconde analepse externe, pas du tout informative pour le spectateur, n'accomplit plus aucune fonction de contextualisation, mais se place dans la perspective des attentes spectatorielles : comparée à la précédente, elle fait sans doute le plaisir du spectateur, complice et en même temps juge de Gérald.

Le spectateur attend également le moment de l'aveu d'Isabelle. Afin de préparer le terrain, elle essaie de proposer à Gérald une réinterprétation de ses réactions vis-à-vis d'elle à travers une analepse interne répétitive concernant la réaction de Gérald lors de leur première rencontre (CA, 10b), et à l'aide de questions renvoyant à des périodes précédentes de la vie de Gérald, mais la stratégie ne paraît pas produire l'effet recherché. Une analepse mixte, remontant à 24 ans auparavant et qui rejoint le moment actuel, sera le moyen d'avouer, assez brutalement, la vérité à Gérald :

ISABELLE : Mais pour moi si. Moi, j'aime qu'on m'aime d'emblée. **Mon mari m'a aimée d'emblée**, avec ma taille, mes cheveux, mes yeux bleus. Et sachez-le, eh bien, **il continue à m'aimer comme au premier jour, après vingt-quatre ans de mariage** (CA, 12c).

Une analepse externe ou mixte peut également être utilisée à des fins persuasives ou argumentatives. L'analepse externe accomplie par Magali, mixte dans sa conclusion (« maintenant que leur fille s'en va »), vise moins à contextualiser une information que Gérald possède, tout comme le spectateur, qu'à agir en tant que support de l'argumentation de Magali, dans cette sorte d'avertissement qu'elle lance à Gérald, et auquel il réagit promptement :

(68)MAGALI : **Je la connais depuis toujours, ou presque. Dès mon arrivée en France. J'avais sept ans. On a fait toutes nos classes ensemble. On s'est perdues de vue, puis retrouvées.** C'est une femme très bien. Son mari est très bien aussi, leur couple est très uni. Il ne faudrait pas le mettre en danger. Parce que... **maintenant, que leur fille s'en va...**

GÉRALD : Vous parlez comme si j'avais des vues sur elle. Qu'est-ce qui vous fait dire ça ? (CA, 19b).

L'avertissement, proche des actes jussifs —ou directifs—, présuppose comme condition de satisfaction que le locuteur se trouve en situation de « pouvoir dire ». Ce statut est assuré pour Magali du fait qu'elle connaît

Isabelle « depuis toujours », ce qui confère à ses propos l'autorité de celui qui parle en connaissance de cause.

L'analepse externe peut également avoir un rôle purement narratif afin de rendre vraisemblable ce qui ne le serait pas dans d'autres circonstances. Telle est la fonction que Nozal (2005 : 83) attribue par exemple à l'analepse externe par laquelle Rosine (CA, 11a) affirme qu'elle a fait ses études avec le fils d'Isabelle —un fils dont l'existence même était inconnue du spectateur :

Este dato no parece tener especial importancia para situar al espectador, ni siquiera para los propios personajes. Sin embargo, sirve para dar coherencia a la invitación que Isabelle hace a Rosine a la fiesta de la boda, convirtiéndose en recurso discreto que justifica la presencia de Rosine con Étienne en el día y lugar donde las diversas tramas y personajes se entremezclan. En las construcciones de los relatos Éric Rohmer introduce habitualmente pequeñas circunstancias que le permiten, de un modo aparentemente natural ante el espectador, conducir las tramas hacia situaciones que de otro modo resultarían excesivamente forzadas, como ocurre en este caso el día de la boda en *Cuento de otoño*.

Certaines analepses externes possèdent en outre un caractère répétitif qui vient apporter un démenti, signalant, à travers des versions quelque peu contradictoires, un décalage entre ce qui est arrivé et ce que les personnages ont cru vivre. Ainsi par exemple, quand Igor raconte à Jeanne les circonstances de son divorce, nous ne pouvons qu'être saisis par la naïveté de l'interprétation que Natacha en avait faite précédemment. Comparons en effet :

(69) *Jeanne remarque les piliers qui délimitent un espace carré dans la cuisine.*

JEANNE : Qu'est-ce que c'est que ces trucs ?

NATACHA : Trucs ? C'est bien le mot. Si tu savais comme je les maudis ! **Ça a été à l'origine de la brouille entre papa et maman.** Enfin j'exagère un peu, mais pas tellement. **Un jeune architecte que maman admirait —je suppose qu'elle faisait plus que l'admirer,** mais ça ne me regarde pas, passons— l'avait persuadée

de refaire la cuisine qui, à l'époque, était très peu pratique et gâchait l'appartement. Alors il a eu une idée complètement ridicule, comme en ont parfois, et même très souvent, les architectes : c'est de délimiter un « espace » pour obliger les gens à le contourner, et préserver, pour ainsi dire, l'endroit où on se met à table. Tu saisis ? Mon père, à son tour, s'est laissé embobiner. Mais le piquant de l'histoire c'est que c'est ma mère qui, une fois la chose faite, a été le plus déçue. **Elle s'est brouillée avec l'architecte et nous a quittés.** C'est du moins ainsi que j'ai vu les choses. J'avais douze ans (CP, 3d).

- (70) IGOR : Après mon divorce, je suis resté un certain temps très seul, ayant quitté rapidement **la femme pour laquelle j'étais censé avoir divorcé** (CP, 15a).

Le même décalage apparaît entre l'interprétation que Rosine fait de ses relations avec Magali (CA, 3) et celle que Magali elle-même fournit à Isabelle dans la scène subséquente (CA, 4b), les deux intervenant au sein d'analepses externes : Rosine raconte à Étienne que si elle a choisi Léo, c'est avant tout à cause de sa mère ; Magali parle de sa solitude suite au départ de sa fille, un an auparavant. Dans l'exemple précédent, Jeanne avait été témoin de ce décalage interprétatif ; cette fois-ci par contre, il n'est perçu comme tel que par le spectateur, seul détenteur des deux versions.

- (71) ÉTIENNE : C'est à cause de la mère que tu as choisi le fils ?
ROSINE : Non, mais quand je l'ai rencontrée, ça a tout de suite été le grand amour. Il n'y a pas entre nous de rapport de fille à mère, bien que, **d'une certaine façon, je remplace sa fille qui est partie** (CA, 3).
- (72) MAGALI : Ce que je peux te dire, c'est que **j'ai pour Rosine un sentiment tout à fait différent : elle ne la remplacera pas.** Il y a un an, quand Valentine est partie vivre avec son copain, j'ai pensé naïvement que Léo pourrait la remplacer. En fait, la glace n'a pas fondu entre lui et moi, au contraire. Et puis j'ai rencontré Rosine. Bon, elle ne comble pas mon vide, elle m'apporte quelque chose d'autre, de calme, d'apaisant. Avec Valentine, c'était toujours l'orage, c'était passionné. Maintenant ma seule passion est le travail (CA, 4b).

Gaspard, quant à lui, prétend faire dépendre ses actions du hasard, surtout dans ses relations avec Léna :

(73) GASPARD [...] si elle a pas écrit, ça ne veut rien dire. À Rennes, on ne se donnait jamais de rendez-vous, on se rencontrait toujours par hasard. C'est une habitude qu'on a prise.

MARGOT : « L'habitude du hasard », jolie comme formule ! (CE, 5).

Cependant, lorsqu'il rencontrera finalement Léna, il lui demandera si elle a reçu sa lettre. L'événement auquel il est fait référence —ignoré du spectateur— peut être considéré sous un double point de vue par rapport à la temporalité : externe, la lettre de Gaspard l'est sans doute si nous référons au moment de son écriture, mais sa réception est censée être interne, ce qui aggrave le retard de Léna. Il en découle non seulement une caractérisation de Léna —sachant que Gaspard l'attendait à Dinard, elle ne s'est point empressée de le rejoindre—, mais aussi de Gaspard, qui laisse moins le hasard rythmer sa vie qu'il ne le prétendait.

En fait, cette soumission aux caprices du hasard, du moins en ce qui concerne ses rapports avec Léna, semble plutôt une imposition de la jeune femme qu'un choix conscient de Gaspard :

(74) GASPARD : Tu aurais pu me donner ton adresse.

LÉNA : Ah ! Je ne te l'ai pas donnée ! C'est vrai. De toute façon, je n'étais pas là. Tu vois, **on se retrouve sans même que j'aie besoin de te faire signe**. C'est beaucoup mieux (CE, 12b).

L'apparition de Léna, longuement préparée en termes d'attentes spectatoriennes pendant les deux premiers tiers du film, s'avère confirmer les hypothèses que le spectateur a pu émettre au sujet de son caractère. Malgré le portrait que Gaspard ébauche de « sa » Léna (« sorte de surdouée », « très bien », « très intelligente », CE, 5), le spectateur aura surtout retenu l'idée

que la jeune femme ne s'intéresse guère à lui. Il l'avait lui-même signalé (« elle n'est pas amoureuse de moi », « elle ne me prend pas tout à fait au sérieux »). L'insistance de Margot sur son retard et ses commentaires ironiques viennent se surajouter à cette impression et jouent en faveur de Gaspard, le « pauvre amoureux transi » qui attend sans espoir :

(75) GASPARD : [...] **On a fait le projet de passer les vacances ensemble et puis elle est partie avec sa sœur pour l'Espagne...** Mais, en rentrant, elle doit passer voir ses cousins qui ont une villa pas loin d'ici, à côté de Saint-Lunaire. **Elle m'a dit qu'elle s'y ennuyait plutôt et m'a proposé de passer la voir.**

MARGOT : **Comme c'est charmant !** (CE, 5).

(76) MARGOT : Tu sais que ça va faire une semaine de retard.

GASPARD : Je t'ai dit : ce n'est pas quelqu'un qui a tellement le sens de l'heure ni de la date.

MARGOT : Et qui ait l'idée d'acheter une carte postale. Je sais, ce genre de gens, ça existe (CE, 7b).

Les analepses que Léna effectue lorsqu'elle explique ce qu'elle a fait pendant ses vacances (CE, 12d), renforcent l'image de son égoïsme : externes au début, elles deviennent internes par la suite, le caractère mixte de ces analepses surprenant Gaspard, qui apprend que Léna aurait pu rentrer beaucoup plus tôt ; en effet, son séjour en Provence recouvre sans doute la période où Gaspard l'a attendue à Dinard. Or les informations apportées ne concernent pas la seule caractérisation du personnage de Léna, elles ajoutent en outre un trait nouveau et inattendu au caractère de Gaspard —c'est lui en fait que nous voyons draguer d'autres filles— : la jalousie (*cf.* ci-dessus 2.4. « Un espace à trous : absents et dissimulateurs », ex. 61).

Le portrait de Léna est complété, dans cette même conversation, à travers une autre analepse externe qui nous permet de saisir l'image qu'elle se fait d'elle-même :

(77) LÉNA : [...] Tu sais, c'est pas drôle du tout d'avoir, à longueur de journée, trois ou quatre types qui vous courent après.

GASPARD : Trois ou quatre ?

LÉNA : Au moins trois, pas trop mal, le quatrième, passons. Il y a des jours où je rêve d'être bête et moche. **Presque toujours, dans ma vie, je n'ai rencontré que des garçons qui foncent sur moi. Jamais des gens à qui je peux parler normalement.** Tu vois, je trouve vraiment dommage que, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, quand un garçon parle à une fille, il faut toujours qu'il ait une idée derrière la tête. [...] Il est extrêmement rare que je rencontre un garçon dont la conversation consiste en autre chose que d'essayer de se mettre en valeur, pour parader, comme un coq dans la basse-cour. **Et avec les trois, là-bas, ça prenait des proportions !** (CE, 12d).

Toujours en termes d'attentes spectatoriennes et de caractérisation des personnages, dans la première conversation entre Isabelle et sa fille (CA, 1), une analepse externe d'Emilia trace une esquisse tout à fait défavorable du caractère de Magali : un an auparavant, elles auraient eu des mots, lorsque la fille d'Isabelle avait « bêtement accepté d'aller faire les vendanges chez elle ». Emilia en conclut que Magali a « un caractère de cochon ». L'image ainsi créée ne peut que contraster avec l'accueil souriant que Magali dispense à Isabelle tout de suite après (CA, 2b) et son comportement envers Rosine.

Considérons également le cas de Margot. Elle entreprend de nombreuses analepses externes qui ne sauraient être justifiées en termes de simple contextualisation. Ainsi, lors de sa première rencontre avec Gaspard (CE, 3a), après une brève analepse interne répétitive qui lui permet de s'identifier (« hier soir, au restaurant »), la conversation, orientée vers le futur de Gaspard (« je vais travailler à partir du 15 août », « je préfère enseigner »), présente une rupture introduite par Margot : lorsque Gaspard la questionne à propos de sa thèse, elle se porte non point vers le futur, mais vers le passé. Elle remonte environ six ans en arrière pour rejoindre l'époque où elle venait de finir son bac. Le choix de son sujet de recherche est éclipsé par le récit de ses amours. Elle regagne ensuite plus ou moins le moment actuel, avec son

ami aux antipodes et Margot qui attend patiemment qu'il revienne. La rupture de l'orientation temporelle et l'excès d'informations qui ne sont pas réellement en rapport avec la question posée par Gaspard, rendent la réponse peu pertinente. La rupture thématique devient d'autant plus évidente que la question emphatise le thème par un procédé de dislocation ou « thématization » (« Tu veux faire quoi, exactement ? Ton doctorat, ça te donnera quoi ? »). L'intention de Margot semble être de se construire une place intersubjective de jeune femme expérimentée en matière amoureuse (« on a même failli se marier »), qui justifiera par la suite qu'elle se permette de conseiller Gaspard quant à ses amours.

(78) GASPARD : Tu veux faire quoi, exactement ? Ton doctorat, ça te donnera quoi ?

MARGOT : Rien du tout. Même pas forcément le droit de faire de la recherche. Enfin, j'ai ma petite idée, mais... C'est trop tôt pour en parler. **Après mon bac, j'avais envie de me dépayser. Je suis allée au Viêt-Nam, en Malaisie. Et je suis tombée amoureuse d'un garçon qui avait une situation en France. On a même failli se marier. J'avais plus envie de partir du tout. C'est alors que je me suis aperçue qu'il y avait mille fois plus de choses à dire sur la Bretagne que sur l'Indonésie, et que j'ai décidé de faire ma thèse sur les gens d'ici...** En particulier sur les descendants des anciens Terre-neuvas. O a beaucoup écrit sur la Bretagne « bretonnante », mais moins sur les Gallos... **J'ai été tellement prise par mon sujet que, quand je me suis séparée de mon mec, l'idée ne m'est même pas venue de repartir. Et... Le plus fort, c'est que j'ai ensuite connu un garçon qui est actuellement aux antipodes.** Au sens propre du terme. Il est coopérant en Polynésie. En me débrouillant, j'aurais pu le suivre. Mais non ! J'attends fidèlement qu'il revienne, comme une femme de marin. J'ai la chance de gagner un peu d'argent en travaillant au resto avec ma tante. Donc, je suis assez libre. Demain, je vais voir un ancien marin qui a été à Terre-Neuve et qui habite près des bords de Rance. Si tu veux venir... Tu as une voiture ? (CE, 3a).

Ses démarches semblent désormais obéir à une visée stratégique : non seulement elle signale à Gaspard qu'elle ne le voit pas tellement avec Léna (CE, 7a), mais insiste sur le retard de celle-ci et laisse entendre qu'elle

pourrait être partie avec quelqu'un d'autre (CE, 7b), autant de moyens de la dévaloriser aux yeux de Gaspard. Le plan continue avec la candidature de Solène : elle lui suggère la possibilité de l'aborder (CE, 7a : « je te verrais même assez avec la fille de l'autre soir », « elle te regardait »), et paraît l'encourager sur cette voie.

- (79) GASPARD : [...] Ce n'est pas mon genre d'aborder des inconnues.
MARGOT : Mais la fille de l'autre soir, tu la connais. Tu lui diras bonjour si tu la rencontres ?
GASPARD : Oui, si elle me regarde. Et après ?
MARGOT : Qui ne tente rien n'a rien (CE, 7c).

Entre-temps, elle ne cesse de revenir sur son propre passé, plus concrètement sur ses expériences amoureuses, soit pour signaler des coïncidences avec Gaspard, comme lorsqu'il explique que sa vie n'est pas rythmée par le calendrier, mais par le hasard (« moi aussi, j'ai ce genre de comportement. Si je me suis intéressée à la Bretagne [...] et pour mes amours... » (CE, 7b), soit pour le contredire :

- (80) GASPARD : [...] Si la fille ne m'est pas a priori favorable, plus j'en fais moins ça marche.
MARGOT : Avec moi c'est le contraire. **Le premier garçon avec qui j'étais ne me plaisait pas tellement au début. S'il ne s'était pas donné un peu de mal, ça n'aurait pas marché.**
GASPARD : Mais ça n'a pas tenu ?
MARGOT : **Ça a tenu trois ans... Avec l'autre, c'est moi qui me suis donné un peu de mal.** C'est mieux. J'aime prendre l'initiative (CE, 7c).

La dernière promenade lui fournit l'occasion de prophétiser, son expérience passée étant à nouveau invoquée à l'appui de ses arguments :

- (81) MARGOT : [...] Tu trouveras une fille qui t'aime et que tu aimes, mais pas tout de suite. C'est peut-être pour ça qu'on n'a pas envie de s'attacher à toi. On a envie d'attendre. **Avec moi, on se précipitait, et moi aussi je me précipitais. A dix-huit ans, je rêvais**

d'être une femme, tout de suite, d'avoir un enfant. Ensuite, j'ai appris la patience, et puis voilà que, depuis quelques mois, je me sens de nouveau pressée. [...] Je suis sûre que tu trouveras une fille très bien, beaucoup mieux que ta Léna (CE, 7d).

Si elle fait semblant de vouloir orienter Gaspard vers Solène, ses derniers propos ne laissent pas moins soupçonner qu'elle pourrait être en train de se porter elle-même candidate à remplacer Léna. Enfin, sa réaction quand elle apprendra que Gaspard a l'intention de partir pour Ouessant avec Solène semble confirmer cette idée :

(82) MARGOT : Tu me déçois. Je ne t'aurais jamais cru capable de te laisser embobiner par une fille aussi vulgaire.

GASPARD : Mais enfin... Elle n'est pas vulgaire ! Et puis c'est toi qui m'as jeté dans ses bras.

MARGOT : Alors ça, c'est le comble ! Tu n'as même pas le courage de tes opinions ! J'avais bien raison de parler de remplaçante ! Tu me dégoûtes. Tu es comme tous les mecs : tu ne vois pas plus loin que ta petite vanité, tu ne prends pas de risques, il suffit qu'une fofolle te tombe dessus, pour que tu te prennes pour le roi des tombeurs. Je me demande vraiment ce que je fais avec toi ! (CE, 11).

Les analepses externes de Margot violent presque toujours par excès la loi d'exhaustivité, frôlent souvent la non-pertinence, tout sujet étant susceptible d'être détourné pour introduire celui de ses amours. L'intention dépasse sans doute celle de la simple contextualisation : par ses évocations du passé et ses allusions constantes à ses amours, elle se donne à voir, essaie de se forger une image solide de femme mûre, capable de conseiller en matière amoureuse en raison de son expérience. Toujours trop prolixe, Margot n'apporte néanmoins aucune preuve à l'appui de ce qu'elle raconte. Le spectateur, tout comme Gaspard, sera confronté soit à l'obligation de la croire sur sa parole, soit à douter de ce qu'elle raconte, d'autant plus que l'image qu'elle voudrait créer est aussitôt contredite par ses réactions. Prise au piège de son propre jeu, Margot demeurerait, comme la plupart des

personnages rohmériens, victime d'un décalage entre ses croyances et la réalité.

Margot, en effet, ne feint de pousser Gaspard vers Solène que pour le jauger, voire le juger, pour prouver et se prouver qu'elle n'a pas de raisons de s'intéresser à lui. Se trouve-t-il dévalorisé que, significativement, elle se montre fâchée. Elle voudrait exorciser une attirance pour lui — vers qui elle a fait les premiers pas, qu'elle a invité en vain à plusieurs reprises — qu'elle ne se comporterait pas autrement. [...]. Ce ne serait pas la première fois depuis *Ma nuit chez Maud* qu'un personnage rohmérien fabulerait ou spéculerait ainsi, créant une image dont il se masque et par laquelle il se protège, parce qu'il hésite à s'engager, par défiance de soi autant que par méfiance de l'autre (Serceau, 2000 : 62-63).

Quant à la Natacha de *Conte de Printemps*, est-ce simplement pour contextualiser qu'elle entreprend constamment la narration de faits survenus il y a plus ou moins longtemps (CP, 3c, 3d, 6a, 6b, 6c) ? Au-delà de la fonction purement expositive, ses commentaires dessinent une image de petite fille abandonnée, attachée à une enfance dont il ne reste que quelques débris : un coffret vide¹¹², un appartement déserté¹¹³ et des souvenirs lointains¹¹⁴ ; l'image d'une mère dominatrice et intolérante — effet souligné par l'imparfait à valeur itérative : « elle me critiquait », « elle n'était jamais contente de rien », (CP, 6c)—, opposée à celle du père, insouciant—« il vit comme s'il avait vingt ans », (CP, 3c), « voyageant comme il fait actuellement, il n'a rien de plus pressé, quand il rentre, que d'aller retrouver sa chérie », (CP, 7b)—, mais idolâtré, artiste frustré et grand séducteur.

¹¹² « NATACHA : [...] Je me sens très bien ici et je n'ai pas du tout envie d'en partir. Enfin, il faudra bien un jour. Mais il y a des affaires dont je ne me séparerai jamais (*montrant un coffret*). Tu vois, ça c'est vide maintenant, mais c'est un de premiers cadeaux qu'on m'a fait » (CP, 3d).

¹¹³ « NATACHA : [...] je serais très contente que tu restes. J'aurais l'impression d'être vraiment chez moi, ici » (CP, 5).

¹¹⁴ « NATACHA : Penser qu'elle [Ève] se balade là où je me suis baladée, étant petite, qu'elle respire l'odeur des mêmes fleurs, qu'elle s'assied dans le fauteuil où ma mère, je dis bien ma mère, me prenait sur ses genoux... [...] Tu trouveras que je suis illogique, mais il y a des moments où je pense à ma mère avec nostalgie » (CP, 7b).

Jeanne, en revanche, ne fournit qu'une explication sommaire de sa liaison avec Mathieu (CP, 9), les analepses qu'elle effectue se limitant généralement à des réinterprétations internes de son propre comportement et de celui des autres : interprétation de ses mouvements pendant l'après-midi (CP, 3b), interprétation de son comportement vis-à-vis de Gaëlle (CP, 9), interprétation de son comportement lors de la dispute entre Ève et Natacha, enfin des raisons pour lesquelles elle se laisse embrasser par Igor (CP, 15a).

Le « mystère du collier » (CP, 7c), constitue, comme nous le signalions ci-dessus, le seul segment temporel difficile à dater. Il est introduit par une analepse externe indéterminée mais assez proche. En effet, nous savons, non seulement grâce au titre du film, mais aussi par le dialogue, que nous sommes au printemps (« Jeanne : C'est le printemps », CP, 2b). Notons, au passage, que cette remarque de Jeanne manque certainement d'informativité, mais elle semble être plausible en tant que support d'un argument bâti sur un présupposé (« je suis venue prendre des vêtements car nous sommes au printemps et que j'en ai besoin pour remplacer mes vêtements d'hiver »).

Le récit de Natacha remonte au temps indéterminé où Igor a hérité d'un collier ayant appartenu à sa mère. Il se rapproche ensuite du présent quand elle évoque l'intention de son père de lui offrir ce collier pour son anniversaire (« pour mes dix-huit ans, le 22 mars »). Natacha avait déjà dit que sa mère les avait quittés six ans auparavant (CP, 3c), qu'elle avait 12 ans à l'époque (CP, 3d), ce qui nous permet de poser la proximité temporelle des événements narrés : il s'agirait du 22 mars *dernier*. Cette hypothèse est encore confirmée lorsque, plus tard (CP, 15a), Igor et Jeanne écoutent un enregistrement de Natacha et Igor signale que cela date de 4 ans ; Jeanne (CP, 16) y faisant référence le lendemain signalera : « Tu avais 14 ans ».

Le 21 mars la disparition du collier est attestée par Igor, mais le récit remonte encore en arrière pour établir que « peu de temps avant » Igor avait prêté à Ève le collier, puis « un jour » Ève était arrivée le collier au cou. La veille de l'anniversaire Igor demande à Natacha si elle n'a pas vu le collier, et une analepse externe indéterminée intervient encore pour référer au jour où Ève a rendu le collier à Igor « un matin », jour de disparition du collier. L'explication de Natacha, qui se veut une solution au mystère, reprend de nouveau un moment indéterminé, postérieur à ce dernier, et antérieur à la veille de son anniversaire, celui où elle découvre Ève en train de « farfouiller » dans la penderie. De retour à Paris, les deux amies essaient une reconstruction des faits pour voir si le collier a pu tomber dans la penderie. Une analepse externe à fonction complétive (« j'ai oublié de te dire que j'étais là »), semble définitivement clore le mystère du collier. En fait, dans un film où le repérage temporel et celui des analepses est en général très aisé, le flou temporel entourant la disparition du collier devient sans doute remarquable.

Il est également intéressant de signaler que le « mystère du collier » est le seul récit à part entière que nous retrouvons dans le corpus, le reste des analepses constituant des digressions, de brefs récits de vie ou des résumés d'actions précédentes. Le récit assume en effet une structure passablement canonique —bien que la chronologie des événements soit parfois difficile à établir—, avec une entrée-préface : («je vais te raconter une histoire ») ; une situation initiale (Igor possède un collier, il veut l'offrir à Natacha) ; une complication (Igor prête le collier à Ève) ; des réactions subséquentes (Natacha voit Ève porter le collier et se fâche) ; une résolution tentée (Ève rend le collier à Igor). Or la situation finale n'est pas celle vers laquelle devraient tendre les actions, en l'occurrence que Natacha reçoive le collier. Une nouvelle complication (la disparition du collier) crée une sorte d'enchâssement narratif qui empêche la clôture du récit tant que le collier ne

sera pas retrouvé. Seule Natacha semble croire en fait que la clôture existe, puisqu'elle accuse Ève du vol. Ceci explique peut-être qu'elle coupe brusquement le récit par une question dépourvue de pertinence et introduisant une nette rupture thématique :

- (83) NATACHA : Oui, mais j'ai oublié de te dire que j'étais là
JEANNE : Là ? Mais Où ? Quand ?
NATACHA : Au salon, quand papa est rentré. J'étais au piano : ça a pu couvrir le bruit. J'ai décroché le téléphone juste au moment où il ouvrait la porte. C'était Ève, qui a dû vouloir lui rappeler quelque chose. Il a répondu très brièvement, et je me suis remise à jouer. **Tu veux vraiment partir demain ?** (CP, 7c).

Ce récit, exclusivement verbalisé, peut être apparenté à ce qu'Ubersfeld (1996 : 133) désigne —dans le domaine théâtral— comme « scénario imaginaire » : un récit « confié exclusivement à la voix du comédien » devant remplir deux conditions, « qu'il fasse un récit qui n'a pas vocation à être figuré, mais aussi que le moi du locuteur s'y investisse ». La fonction d'un scénario imaginaire n'est point informative : « il est une construction dont la fonction est de rattacher le je du personnage à l'ensemble de la fable. Dans le scénario imaginaire se délie l'énonciation d'une subjectivité dont quelque chose est dit » (Ubersfeld, 1996 : 136). La subjectivité de Natacha se trouve certainement investie dans le récit : non seulement elle est seule à soupçonner Ève du vol, mais elle risque fort, comme tout celui qui accuse un autre sans preuves, de se voir censurer son comportement ; elle engage son bon sens au résultat de la narration (« Je vais te raconter. Tu me diras si je délire ou non ») et met en danger son image en racontant ses réactions, interprétables en termes d'égoïsme et de jalousie, lorsqu'elle avait vu Ève qui portait le collier.

Ce récit, qu'elle offre en gage, se charge en outre d'une valeur particulière : objectivée, la parole devient valeur, objet d'échange et de transaction¹¹⁵.

la circulation du « cognitif exprimable » (savoir encyclopédique sur le monde qui ne saurait être transmis autrement que par la parole ; narration orale d'un événement passé, d'une expérience, etc.) entre un destinataire et un destinataire pose le dire comme objet transférable [...]. Le dire n'est plus alors simple état ou simple fonction qui prédique un faire illocutoire ou une modalité dialogale au sujet ; plutôt, il se présente comme instrument « objectal » que l'on peut utiliser à des fins précises, que l'on peut rejeter comme on peut le convoiter ou le redouter. [...] les contraintes logiques opèrent l'objectivation, la réification, pour ainsi dire, de cette compétence illocutoire, qui semble dès lors s'investir d'un rôle actantiel spécifique — celui d'objet d'échange (Lane-Mercier, 1989 : 303).

Or, comme c'était le cas pour Margot et ses amours, nous sommes obligés, faute de preuves, de croire Natacha sur sa parole. Son récit demeure placé sous le signe du soupçon, non seulement en raison du caractère romanesque de Natacha —reconnu par elle-même (« mes pensées c'est plutôt des rêveries », CP, 3c)— et de son animadversion contre Ève, bien attestée depuis le début (CP, 3d), mais aussi du fait que, comme le font remarquer Stam *et al.* (1999 : 124), contrairement au narrateur extradiégétique responsable du récit visuel, le personnage-narrateur qui prend en charge un récit verbal peut très bien mentir, déformer les événements, les rendre selon un point de vue particulier et en fonction de ses propres intérêts.

Una de las características de la narración del personaje es que ellos pueden mentir, cometer errores o distorsionar los hechos del mundo de ficción. A diferencia del narrador extradiégético impersonal, los personajes-narradores no poseen una autoridad de autenticación automática : lo que ellos dicen debe ser comprobado, comparado con otras versiones de los hechos y juzgado de acuerdo con las características generales del ambiente

¹¹⁵ La parole peut se constituer aussi en cadeau, comme dans le cas de Gaspard, qui offre à Solène la chanson qu'il a composée.

en el que ellos residen. [...] En el cine la desconfianza es asociada normalmente con un personaje-narrador intradiegetico.

Nous aurions tort en outre de croire que le mystère du collier ne constitue qu'une anecdote externe, étrangère au conflit qui noue toute la trame, et dont les fonctions se borneraient à la caractérisation des personnages —Ève vue par Natacha, Natacha aperçue à travers son récit. Placée au centre d'une histoire hantée par le soupçon et par la jalousie, la disparition du collier s'avère déborder le niveau de la narration au second degré pour s'imbriquer dans le récit premier, voire pour s'y substituer :

Un collier a disparu, puis est retrouvé : de cet incident minimal il est fait littéralement « toute une histoire », mais une histoire qui se passe littéralement dans la tête des protagonistes, dérange à peine le cours des choses et ne débouche sur presque rien. Pourtant ce n'est pas rien pour Jeanne de savoir si oui ou non elle a été manipulée délibérément dans un complot échafaudé entre Natacha, son amie, et le père de celle-ci. Ce n'est pas rien de savoir si oui ou non, Ève, la maîtresse haïe de ce père trop aimé est une voleuse. Ce n'est pas rien de savoir si Natacha est une mythomane et une intrigante perverse, ou seulement une fille qui se monte un peu trop l'imagination. On ne peut pas dire que le film nous donne à la fin une solution. Il nous donne les moyens de choisir celle qu'on veut [...]. Le mystère du collier disparu [...] sert en effet de cadre et de signe du second mystère, celui qui préoccupe le plus Jeanne : savoir si Natacha et Igor ont comploté pour qu'elle passe à la casserole. [...] Il n'y a pas de rapport direct entre les deux histoires, le « mystère du collier » et l'intrigue amoureuse, mais seulement d'analogie, de déduction et de signification. Ainsi le « mystère du collier » sert-il si l'on veut de signifiant pour l'intrigue amoureuse, placée en position de signifié (Bonitzer, 1991 : 39-40).

Double d'une signification symbolique, devenu l'enjeu de la possession amoureuse et entouré d'un mystère qui vient renforcer les soupçons de Jeanne, le collier disparu s'apparente ainsi à ce que Hitchcock nommait le « Mac Guffin » :

Hitchcock asegura que ese contenido del Mac Guffin debe ser « importante en extremo para los personajes del film, pero sin importancia para mí, narrador ». Así, la historia puede mantenerse y apasionar al público en

torno a un pretexto que poco importa al guionista y al público. [...] Se puede generalizar la definición del « Mac Guffin », considerando como tal cualquier elemento material que esté en juego en una historia, si resulta que su naturaleza es menos importante, desde el punto de vista del espectador, que lo que hay entre los personajes por su causa, como competición, rivalidad, deseo, amor, curiosidad, odio, violencia, etc. (Chion, 1989 : 140-141).

Tel semble également le rôle, bien qu'avec une orientation temporelle inversée, de l'annonce obsessionnelle —et jamais réalisée— du voyage à Ouessant dans *Conte d'été*. L'intrigue amoureuse passe apparemment par ce voyage que les trois jeunes femmes se disputent et que personne ne fera finalement.

Enfin, en ce qui concerne l'actualisation de la narration, contrairement au statut de digression attribuable aux autres analepses, le récit du mystère du collier participerait de ce que Šrámek (1985 : 44) nomme le métarécit « avec ». Rappelons brièvement que, d'après cet auteur, le métarécit se différencie des digressions en ce que « la digression ne se présente pas comme un segment narratif clairement délimité et qu'elle n'entraîne pas le changement d'instance narrative ». Le statut narratif du « mystère du collier » est en revanche explicitement signalé comme tel, la délimitation étant assurée par l'entrée-préface que nous avons remarquée ci-dessus (« je vais te raconter une histoire »).

Le métarécit « avec » présenterait en outre, comme caractéristique essentielle et opposée à celle du métarécit pur —où le narrateur au second degré ne s'adresse jamais à son auditoire au cours de son récit— une inscription du récit second à l'intérieur d'une structure dialogale constamment renouvelée « à l'aide d'apostrophes, de questions [...], d'assurances de toutes sortes, d'évocations de sentiments, de demandes d'explication et d'explications données, d'ordres, de désirs, de promesses, de mises en garde et ainsi de suite » (Šrámek, 1985 : 51). Dans ce sens, bien que

la première partie du récit soit entièrement assumée par Natacha, les questions posées par Jeanne fournissent l'occasion pour de nouveaux développements. Le ton mystérieux adopté par Natacha et son comportement gestuel correspondent d'ailleurs bien à ceux d'une conteuse qui se pencherait vers son auditoire —rapprochement souligné par la caméra qui les serre la plupart du temps à hauteur de poitrine. La situation dans laquelle survient le métarécit « avec » se trouve ainsi instaurer un « rapport dialectique du “je”, “ici” et “maintenant” (le niveau du dialogue) et du “je” (“il”), “ailleurs” et “autrefois” (le niveau du récit). Le statut du métanarrateur est celui d'un narrateur intradiégétique impliqué activement dans les deux niveaux narratifs » (Šrámek, 1985 : 52).

Décalages et syncrétisme

Les analepses internes hétérodiégétiques ne comportent, d'après la définition de Genette, aucun risque d'interférence avec le récit premier, leur rôle étant purement contextualisateur :

les analepses internes que je propose d'appeler hétérodiégétiques [...], c'est-à-dire portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier : soit, très classiquement, sur un personnage nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer les « antécédents » [...], ou sur un personnage perdu de vue depuis quelque temps et dont il faut ressaisir le passé récent [...]. Ce sont là, peut-être, les fonctions les plus traditionnelles de l'analepse, et il est évident que la coïncidence temporelle n'entraîne pas ici de véritable interférence narrative (Genette, 1972 : 91).

Lorsque Gaspard rencontre Solène (CE, 8), qui lui propose de l'accompagner à Saint-Malo, une analepse interne apparemment

hétérodiégétique portant sur une ligne parallèle de l'histoire, confirmera ce que Margot avait déjà annoncé (CE, 7c)¹¹⁶ : que Solène avait un « mec » — deux en fait— mais qu'elle a laissé tomber le premier une semaine auparavant et l'autre ce même jour. Nous pourrions hésiter dans ce cas entre l'analepse interne hétérodiégétique à fonction d'information, puisque celle-ci concerne en fait une ligne d'histoire parallèle —les amours de Solène—, et une analepse interne répétitive, puisque l'information avait en quelque sorte été déjà annoncée et qu'elle est reprise par le personnage qui en est le protagoniste, tout en la précisant. Or ces informations ont également une répercussion directe sur la caractérisation du personnage de Solène, ce qui les intègre à la ligne narrative du récit premier : le fait d'avoir eu « deux mecs » en même temps, tout comme son comportement envers Gaspard transmettent une certaine image de légèreté. Cette désinvolture sera néanmoins démentie en fin de soirée (CE, 9d) lorsque Solène, qui se laisse caresser un temps, s'écarte soudain et précise que, contrairement à ce que Gaspard puisse croire, elle est « une fille à principes » qui ne couche jamais avec un garçon la première fois qu'elle le rencontre. La même information sera reprise et réinterprétée lors de leur dernière rencontre, lorsque Gaspard lui annonce qu'il ne peut pas aller à Ouessant et avoue, dans son style ambigu, qu'il avait déjà promis à « quelqu'un d'autre ».

(84) SOLÈNE : [...] J'ai l'air d'une fille facile, mais je suis très exigeante sur certains points. Quand je me donne je me donne entièrement et j'exige qu'on se donne entièrement. Je supporte pas qu'on joue double jeu. Les mecs sont tous des tordus : ils ne veulent prendre aucun risque. Quand ils tiennent une fille, ils ne la lâchent pas avant d'être sûrs de l'autre.

GASPARD : Mais toi, l'autre jour, tu m'as dit que tu avais deux mecs ?

SOLÈNE : J'ai pas dit que j'en avais deux, mais que j'en laissais tomber deux : c'est pas pareil. L'un qui était vraiment mon mec et

¹¹⁶ « MARGOT : [...] Elle avait un petit copain ici, mais je crois qu'elle a plus ou moins rompu.
GASPARD : Et alors elle cherche un mec pour l'été ?
MARGOT : J'imagine » (CE, 7c).

Dire

l'autre par qui j'essayais vaguement de le remplacer. Tu vois, je ne crains pas de les lâcher tous les deux à la fois (CE, 17).

Comme Solène lui reproche sa duplicité, Gaspard essaie de se défendre en faisant appel, par une analepse interne répétitive, à l'image que le comportement précédent de Solène avait créée. Les précisions de la jeune femme, qui visent à corriger cette interprétation, illustrent le degré de décalage entre l'image que les personnages croient transmettre d'eux-mêmes et ce que les autres perçoivent, entre les diverses lectures que chacun fait des propos et des comportements d'autrui.

En ce qui concerne les analepses internes homodiégétiques, divers cas sont à envisager qui témoignent d'un certain syncrétisme fonctionnel. Considérons l'exemple suivant :

(85) SOLÈNE : Margot ! Bonjour

MARGOT : Bonjour

Gaspard salue de la main.

MARGOT (à Solène) : Tes copains te cherchaient hier !

SOLÈNE : Oui, je sais, j'étais à Saint-Malo. On est allés faire un tour en bateau avec mon oncle. Si tu veux, viens un de ces jours (CE, 10b).

De retour à Dinard, Gaspard et Solène croisent Margot, qui dit à Solène que ses copains la cherchaient la veille. Ce commentaire analeptique, qui fait référence à un moment éliidé, devrait en principe relever de la catégorie des complétives. Il s'avère néanmoins dépourvu d'informativité pour Solène (« oui je sais »), et interprété comme une demande implicite d'informations qu'elle s'apprête à fournir (« j'étais à Saint-Malo, on est allés faire un tour en bateau avec mon oncle »), alors que Gaspard reste sans mot dire, embarrassé peut-être d'avoir été surpris avec Solène. Le fait que par ailleurs Margot ne corrige pas cette interprétation laisse entendre que telle pouvait être en effet son intention.

Les analepses internes complétives de *Conte d'hiver* obéissent en première instance aux besoins d'information posés par l'ellipse temporelle de cinq ans qui sépare le prologue du premier segment, intervalle devant être comblé afin de bien situer tous les personnages. Les premiers renseignements sont subtilement introduits dans le dialogue lorsque Maxence annonce à Félicie son départ (CH, 3b) : Maxence est marié, il a quitté sa femme et il compte que Félicie le rejoigne quelque part ; de même, lorsque Félicie annonce à sa mère qu'elle part avec Maxence (CH, 4d), l'identité des trois hommes est établie, ainsi que la double liaison de Félicie et ses sentiments à l'égard de chacun. Nous ignorons encore ce que Charles est devenu, mais tout de suite après, lors de la première visite à Nevers (CH, 6b), Félicie remonte cinq ans en arrière et explique à Maxence son lapsus initial. Le spectateur apprend enfin, vers la fin du premier quart du récit, quelle est la raison pour laquelle Félicie n'est plus avec Charles. La rétention d'une information sans doute capitale, dont les répercussions, en termes d'attentes, sont proportionnelles au temps requis pour la révélation, est ainsi réparée tout en dissimulant en même temps le manque de pertinence que l'on peut soupçonner à la base d'une telle révélation. En effet, nous ignorons depuis combien de temps Félicie est avec Maxence, mais il semble bizarre qu'ils n'aient jamais traité ce sujet. Le fait que Maxence introduise sa question comme un point qu'il a toujours voulu éclairer (« Il y a quand même quelque chose qui m'a toujours semblé bizarre dans tout ça »), mais surtout l'intrigue suscitée à ce stade chez le spectateur minimisent certainement l'impression d'incohérence.

Cette analepse vient ainsi non seulement combler une ellipse temporelle, mais aussi expliciter une information initiale incomplète, illustrée par le décalage, *a priori* inexplicable, entre l'adresse fournie par Félicie et les mentions écrites qui apparaissent ensuite. Elle se trouverait dès lors

appartenir à la double catégorie des analepses complétives et à celle des analepses répétitives à fonction d'explicitation. Or, étant donné que le moment du lapsus a été lui-même visualisé, avant d'être compris et explicité par Félicie, nous pourrions en conclure que cette analepse relève en même temps du type répétitif-réinterprétatif. En termes fonctionnels, si l'analepse vient combler une lacune et rendre signifiant ce qui ne l'était pas, ne fournit-elle pas simultanément une réinterprétation des faits montrés, pour le spectateur —qui aurait pu soupçonner Félicie d'avoir agi sciemment—, comme pour Félicie ? Et n'ajoute-t-elle pas à ces fonctions, celle, peut-être essentielle, de caractérisation du personnage de Félicie ?

De même, lorsque Félicie annonce à Loïc son départ pour Nevers (CH, 9), elle soutient que l'une de ses raisons pour vouloir quitter Paris est qu'elle croit toujours pouvoir retrouver Charles, et évoque, verbalement, un moment du récit préalablement visualisé (CH, 2b) :

(86) FÉLICIE : [...] Tu sais ce qui m'est arrivé vendredi à Paris ? J'ai cru apercevoir Charles dans la rue. [...] C'était certainement pas lui. Mais c'est des visions que j'ai des fois. Quand je suis à Paris, je sais que j'ai une toute petite chance de le retrouver et ça m'obsède. Mais là-bas, à Nevers, il y aura zéro chance. Alors j'aurai l'esprit libre (CH, 9).

Ce moment, singulatif, possède lui-même un caractère itératif que nous pouvons inférer des propos de Félicie (« c'est des visions que j'ai des fois »). Félicie réinterprète ses actions et en conclut son erreur d'appréciation (« c'était certainement pas lui »). Mais l'analepse, tout en proposant une réinterprétation, vient également rendre explicite un contenu dont la signification première a très bien pu échapper au spectateur.

Rappelons que le moment auquel il est fait référence se situe au tout début : juste après le prologue, le spectateur voit Loïc qui réveille Félicie, puis

Félicie qui prend le RER et ensuite le métro ; elle sort à Belleville, s'arrête un instant, regarde de l'autre côté de la rue et se met soudain à courir. Elle traverse deux boulevards et s'arrête en arrivant au marché. Un plan du marché montre la foule. Félicie avance et regarde la foule, avant de faire demi-tour et de revenir sur ses pas. Si le spectateur peut, à ce stade, inférer que Félicie cherche quelqu'un du regard, voire même deviner qu'il s'agit de Charles, la signification de ces actes et leur justification ne lui sera entièrement révélée qu'*a posteriori*. Dans ce sens, l'analepse pourrait être considérée aussi comme une analepse complétive venant combler rétrospectivement une paralipse — nous passons « à côté » des raisons justifiant le comportement de Félicie—, ou comme une analepse répétitive à fonction d'explicitation.

Il en va de même de la « révélation » de Félicie (CH, 13e). Le moment, montré en images, s'accompagne lui-même d'une sorte d'évocation répétitive suggérée par la musique, qui reprend celle du prologue. La signification complète de ce moment, partiellement livrée lorsque Félicie quitte Maxence¹¹⁷, n'est rendue entièrement explicite que plus tard, lorsque, par une analepse interne répétitive, Félicie raconte à Loïc son expérience, l'évocation reprenant et réinterprétant le récit visuel :

(87) FÉLICIE : [...] Tu sais, quand tu as l'esprit occupé par quelque chose, quand on n'a pas bien dormi et qu'on a une décision à prendre, t'as une certaine excitation dans ta tête qui fait que tu penses beaucoup plus vite. Eh bien, j'ai ressenti ça mais d'une façon mille fois plus forte. Brusquement tout est devenu clair [...]. J'ai pas pensé, j'ai vu, j'ai vu ma pensée. Tous les raisonnements que je faisais pour savoir si je devais partir, ou pas partir, je les ai faits, en un éclair, et là j'ai vu, j'ai vu ce que je devais faire, et j'ai vu que je ne me trompais pas. [...] Avant je me cassais la tête pour choisir, et là j'ai vu qu'il n'y avait pas à choisir... (CH, 19b)

¹¹⁷ « FÉLICIE : Brusquement les choses sont devenues claires [...] Je ne te dis pas 'j'ai compris', je te dis 'j'ai vu' » (CH, 14b).

Citons enfin les deux récits que Félicie fait de sa rupture avec Maxence (CH, 14b), à sa mère d'abord (CH, 15b), puis à Loïc (CH, 17b). La seconde contient une interprétation-appréciation que Félicie porte, après coup, sur son séjour à Nevers, en établissant une opposition entre « l'avant » (première visite) et « l'après » (seconde visite), et des similitudes entre le comportement de Maxence en (CH, 14b) et celui de Loïc en (CH, 9). La version qu'elle donne à sa mère et à Loïc de cette rupture permet de constater le même genre d'écart que nous avons signalé, pour les analepses externes, entre réalité et interprétation faite par le personnage, à ceci près que, cette fois-ci, l'interprétation que le personnage fait de ses actes est confrontée au jugement du spectateur qui en a été témoin. Aussi avons-nous l'impression que Félicie interprète les événements à sa façon et que seule la version qu'elle en fournit à Loïc contient la clé permettant d'expliquer sa fuite (« il a eu un mot qui m'a blessée »). La scène, que Félicie rapporte comme ayant été paisible, n'est pas dépourvue de tension, voire de violence contenue. Comparons en effet les trois segments :

(88) *Félicie annonce à Maxence qu'elle le quitte.*

FÉLICIE : C'est décidé. Je rentre à Paris.

MAXENCE : Mais enfin pourquoi ? Mais dis-moi pourquoi. Qu'est-ce que tu as subitement contre moi ?

FÉLICIE : Je n'ai rien contre toi de spécial. Rien n'est changé, sois sûr. Je t'aime toujours comme avant, ni plus, ni moins.

MAXENCE : Et alors ?

FÉLICIE : Je ne t'aime pas assez pour vivre avec toi.

MAXENCE : Assez. Ça veut dire quoi « assez » ?

FÉLICIE : Assez, assez. Je ne pourrai vivre qu'avec un homme que j'aimerai à la folie. Je ne t'aime pas à la folie. C'est tout.

MAXENCE : C'est complètement fou ce que tu dis. [...] Qu'est-ce que tu racontes ? **Je comprends rien à ce que tu dis.**

FÉLICIE : Mais tu peux pas comprendre. [...] **Lâche-moi.**

MAXENCE : Écoute.

FÉLICIE : Non, **lâche-moi, tu me fais mal.**

MAXENCE : **Eh bien tant pis. Je me mets rarement en colère, mais, si je m'y mets, fais attention. Ça serait vraiment moche,** alors que tout allait si bien entre nous... [...]

FÉLICIE : Je rentre à Paris... **Lâche-moi, ou je cogne...** Excuse-moi. C'est physique. **Je peux pas supporter qu'on me tienne de force** [...]

MAXENCE : Félicie...

FÉLICIE : Ah non... **Surtout ne t'approche pas.** [...] **Lâche-moi, Max, ne me touche plus** (CH, 14b)

(89) *Félicie rapporte la rupture à sa mère*

LA MÈRE : **Vous vous êtes disputés ?**

FÉLICIE : **Même pas. Il a été très gentil ; il n'a pas cherché à me retenir.** J'avais plutôt des scrupules parce qu'il m'avait présentée comme sa femme. Alors c'est plutôt moche pour sa respectabilité, mais il s'en fout.

LA MÈRE : Qu'est-ce que tu en sais ?

FÉLICIE : Il me l'a dit. [...]

LA MÈRE : Et de toi ? Il s'en fout aussi ?

FÉLICIE : Non, mais **il comprend.**

LA MÈRE : Mais qu'est-ce qu'il comprend ?

FÉLICIE : Qu'il ne faut pas vivre avec une femme qui ne vous aime pas (CH, 15b).

(90) *Félicie rapporte la rupture à Loïc*

FÉLICIE : Il est resté. Je le quitte. [...] Le plus bizarre, c'est **qu'on s'est même pas disputés.** En fait, il a eu un mot qui m'a blessée : c'est la goutte d'eau qui a fait déborder le vase.

LOÏC : Et alors, avant ? Qu'est-ce qu'il y a eu ?

FÉLICIE : Rien. Je sais pas, une impression. Ça collait plus.

LOÏC : Qu'est-ce qui collait plus ?

FÉLICIE : Tout. La première fois, quand je suis allée à Nevers tout était bien, la ville, la maison, les gens, et la deuxième fois, tout était moche. Avant je voyais que les avantages, et après que les inconvénients [...]

LOÏC : Enfin, **lui, ne t'a pas laissée partir comme ça ?**

FÉLICIE : **Eh bien si justement.** Moi, je croyais qu'il allait falloir discuter des heures et des heures, je le voyais venir : « Prends ton temps, réfléchis, t'es pas pressée... ». C'est ce qu'il a dit au début. Et puis soudain, il a tourné le dos. Il est parti manger au restaurant.

LOÏC : Ah bon !

FÉLICIE : Mais toi, t'as fait pareil. Tu m'as pas retenue.

LOÏC : J'allais pas te retenir par la force. Et d'autre part, je sais qu'avec toi, ça ne sert à rien de discuter.

FÉLICIE : Si. Tu discutes beaucoup en général. Là, tu as discuté moins que d'habitude.

LOÏC : Oui, parce que là, j'ai pensé que la situation étant vraiment grave, la seule chance que j'avais de te retenir, c'était de ne pas insister (CH, 17b).

Ce genre d'écart entre ce que nous avons vu et ce que le personnage croit avoir vécu, entre ses croyances et la réalité constitue en fait un trait spécifiquement rohmerien, ce que Nozal (2005 : 89) nomme analepses « de jeu » :

analepsis cuya función parece ser resaltar el juego de engaños y desconocimientos presente en la película, por el que a veces las cosas no son lo que parecen. En definitiva, estas analepsis que aquí se denominan "de juego" ponen de relieve la parcialidad del conocimiento de los personajes y las confusiones a las que esta parcialidad les conduce. Estas confusiones de los personajes funcionan como un guiño al espectador que también es empleado por Rohmer en obras anteriores.

La version que Rosine fournit à Léo de sa rencontre avec Étienne traduit également un décalage : alors que c'est Rosine qui décide et qui impose sa résolution de ne plus revoir Étienne avant qu'il n'ait trouvé une autre femme, ses propos laissent entendre que la décision aurait été arrêtée de façon consensuelle (« nous avons même décidé »). Léo ignore le moment exact de cette décision et seul le spectateur sait, avec Rosine, qu'elle fait implicitement allusion au segment CA, 3 :

(91) LÉO : [...] Tu aimes toujours ton prof ?

ROSINE : Non, Je ne l'ai pas oublié, je ne veux pas l'oublier d'ailleurs. Rassure-toi, nous avons décidé de ne plus dormir ensemble. Nous avons même décidé de ne plus nous revoir avant un certain temps.

LÉO : Pourquoi ?

ROSINE : Afin de nous revoir simplement en amis (CA, 6b).

Des divergences se manifestent également lorsqu'elle annonce à Léo son projet de réunir Magali et Étienne (CA, 9). Rosine évoque, par une analepse interne répétitive, les réactions respectives de Magali (CA, 7b) et d'Étienne (CA, 8), tout en les réinterprétant à sa façon. En effet, lorsque Magali et Rosine sont en train de regarder les photos des vendanges, c'est

Rosine qui en écarte une pour la cacher, geste trop ostensible pour manquer d'être remarqué. Voici un extrait des commentaires que Magali fait au sujet d'Étienne :

(92) MAGALI (*s'emparant de la photo*) : Qui est-ce ? C'est Ton prof ? (*insert de la photo d'Etienne*) **Il n'est pas mal.** Je comprends que Léo soit jaloux. [...] Je veux bien d'un homme, mais à beaucoup de conditions. **Tellement de conditions que celui-ci, je ne crois pas qu'il les remplisse** et je doute, moi aussi, que je lui plaise. [...] **Je ne dis pas non plus qu'il me plaît.**

ROSINE : Oui, mais tu ne dis pas qu'il te déplaît... Je viendrai un jour avec lui. Tu veux bien ?

MAGALI : Tu me préviens ? Que je sois présentable, parce que tu sais, ce genre de petites machinations, je n'y crois pas beaucoup.

ROSINE : Ce n'est pas une machination, c'est une simple présentation.

MAGALI : Oui. Mais à quoi bon ? Tu sais bien que ça ne peut pas marcher (CA, 7b).

Quant à Étienne (CA, 8), comme nous l'avons déjà signalé ci-dessus (*cf.* Chapitre II.1.2. « Rituels de présentation. Machinations »), Rosine, s'arrogeant le droit de décider pour lui, manipulera la vérité afin de flatter sa vanité (« J'ai trouvé une femme que tu intéresses »), ressort éveillant rapidement l'intérêt d'Étienne, qui réagit aussitôt (« Quel âge a-t-elle ? »). Elle lui montre alors la photo de Magali, mais comme Étienne se borne à accorder tout simplement que Magali paraît plus jeune que son âge, elle cherche à obtenir du moins une appréciation positive (« elle ne te plaît pas ? »). Étienne corrige : « Je n'ai pas dit ça, mais je ne me décide pas sur une photo ». La stratégie de Rosine vise ensuite à désamorcer l'opposition et les préjugés manifestés par Étienne lorsqu'il apprend que Magali est la mère de Léo (« je ne marche pas ! » « je ne me vois pas ton beau-père »). Dans ce but, elle passe de la cajolerie à la menace, pour blesser finalement son amour-propre. Étienne finira par se plier aux désirs de Rosine, malgré lui.

L'analepse interne répétitive au cours de laquelle elle informera Léo de ses projets présente sans doute nombre d'écarts par rapport aux deux entretiens précédents :

- (93) ROSINE : Alors tu ne devines pas ? qui est la personne en question ? Celle à qui il ne faut rien dire, **celle dont il est amoureux** ou sur le point de l'être ?
LÉO : Comment veux-tu que je sache ?
ROSINE : Mais si : ta mère, voyons !
LÉO : Maman ! Mais Qu'est-ce que tu inventes ? D'abord, il ne la connaît même pas.
ROSINE : Pour le moment, ils ne se sont vus qu'en photo.
LÉO : Des photos ? De quoi tu te mêles ? De quel droit tu les as montrées ?
ROSINE : Du droit que j'ai de montrer les photos que j'ai prises. **Je montrais les photos à ta mère : c'est elle qui l'a remarqué.**
LÉO : Remarqué ? Qu'est-ce que tu veux dire ?
ROSINE : **Elle le trouve séduisant.** C'est un début. **Et comme il la trouve séduisante sur les photos...** (CA, 9).

Ce décalage témoigne de l'esprit romanesque et enfantin de Rosine. Ses désirs, qu'elle prend pour la réalité, lui dictent une interprétation qui n'existe en fait que dans son imagination et qu'elle insistera à garder même après l'échec de la présentation :

- (94) ÉTIENNE : Je n'ai pas l'impression que je l'intéresse particulièrement.
ROSINE : Pourtant **tu avais l'air de lui plaire beaucoup sur la photo.** Je pense que c'est pour toi, avant tout, qu'elle est venue. Tu as peut-être dit quelque chose qui lui a déplu ? (CA, 15b).

Le même comportement peut être attesté en ce qui concerne Margot. Le spectateur a été témoin de la façon dont elle demande à Gaspard de penser à elle au cas où Léna ne voudrait pas aller à Ouessant. Gaspard, distrait, répond vaguement (« oui, oui », CE, 5). Lorsqu'il annonce que si Léna n'est pas rentrée avant la fin de la semaine il ira à Ouessant avec Solène (CE, 11), Margot lui reproche vivement de l'avoir oubliée. Elle essaie d'imposer à

Gaspard son interprétation des événements, qui contraste avec ce que nous avons pu voir.

(95) GASPARD : [...] je veux que tu saches que je n'ai pas proposé à Solène d'aller à Ouessant. C'est arrivé comme ça dans la conversation, il ne me serait jamais venu l'idée de le proposer à deux filles à la fois.

MARGOT : À deux filles ? À trois : tu m'oublies

GASPARD : Mais c'était pour rire ! (CE, 11).

Margot parviendra dans une certaine mesure à imposer sa perception de la réalité, puisque Gaspard avouera plus tard à Solène, qu'il avait « proposé » aussi à Margot. Notons par ailleurs les différences que les personnages établissent entre le degré d'engagement imposé par la « proposition » et par la « promesse », notamment illustrées par la dernière phrase de Solène.

(96) GASPARD : Oui. J'avais déjà promis à quelqu'un d'autre.

SOLÈNE : À qui ? À ta copine ? Fallait me le dire. Si tu veux y aller avec elle, je m'en vais, au revoir.

GASPARD : Non, mais attends ! Je t'explique ! Je n'irai pas avec elle, de toute façon. On est plus ou moins brouillés. [...]

SOLÈNE : Alors, où est le problème ?

GASPARD : Je te le dis, je lui avais promis.

SOLÈNE : **À moi aussi, tu as promis.**

GASPARD : Mais à elle avant. Excuse-moi, j'aurais dû te le dire. [...]

Si j'allais à Ouessant avec un copain ou une copine-copine, ça ne me gênerait pas. Mais avec toi, c'est pas pareil. Je préférerais aller ailleurs.

SOLÈNE : Je ne vois pas la différence.

GASPARD : Tu sais, **j'avais encore proposé à une autre fille...** A Margot, parce que ce n'est qu'une amie.

SOLÈNE : Eh bien, mon petit vieux, tu ne perds pas de temps ! Me voilà en troisième position ! Moi qui te croyais naïf ! [...] **Si tu avais promis à Margot, je comprendrais.** L'amitié, c'est sérieux, peut-être même plus que l'amour. Bon. Assez parlé ! Réponds à ma question : on y va ou pas ? (CE, 17).

L'acte ne relèverait, dans le cas de Margot, que de la proposition, dont la valeur pragmatique réside en ce que l'action posée dans l'énoncé s'avère bénéfique pour celui qui la reçoit et requiert de lui son acceptation ou son refus (Charaudeau, 1992 : 590), alors que la promesse engage explicitement le locuteur, qui se mettra « en position de parjure s'il ne tient pas son engagement » (*ibid.* : 613). La proposition appartient au groupe des actes allocutifs —qui impliquent nécessairement l'allocutaire et exigent de lui une réponse, verbale ou actionnelle—, alors que la promesse est rangée dans la catégorie des actes élocutifs, pour lesquels l'allocutaire n'est qu'un simple témoin de l'énonciation, la responsabilité de l'acte retombant exclusivement sur le locuteur —en l'occurrence, Gaspard. Or, parmi les conditions de base d'une promesse, Charaudeau signale l'exigence que l'acte soit « déclaré verbalement », la configuration implicite de cette modalité étant impossible. Si, en ce qui concerne la promesse que Gaspard aurait faite à Léna, nous n'avons aucune preuve à l'appui, il est à remarquer que Solène, pour sa part, fait complètement abstraction du fait que Gaspard s'engage plus ou moins malgré lui, qu'il ne lui « promet » rien explicitement et qu'elle se trouve donc réinterpréter comme promesse ce qui n'était que soumission, le spectateur ayant pu constater à quel point le choix avait été imposé à Gaspard :

- (97) SOLÈNE : [...] à toi de choisir. Et tout de suite ! Je ne veux pas être la remplaçante. C'est oui ou non maintenant... Alors ?
GASPARD : Attends !
SOLÈNE : Non... 1, 2, 3.
GASPARD : Bon, disons oui.
SOLÈNE : Pas « disons oui ». Oui, tout court.
GASPARD : Oui. Tout court.
SOLÈNE : Oui ?
GASPARD : Oui, oui, je dis oui.
SOLÈNE : C'est bien d'accord ?
GASPARD : Ben oui ! Oui, oui.
SOLÈNE : Parce que, si tu te défiles, inutile qu'on se revoie. Là-dessus, je suis intransigeante (CE, 10c).

Assez curieusement, Gaspard aurait bien compris ce dernier aspect, si nous nous en tenons à l'interprétation qu'il fait de sa liaison avec Solène après l'arrivée de Léna :

(98) GASPARD : Pas de problème. Et **tant mieux que je ne me sois pas trop engagé avec elle** [Solène], **et même pas engagé du tout** (CE, 13).

Gaspard n'échappe pas non plus au décalage entre ses perceptions et la réalité, bien que parfois il y ait lieu d'hésiter entre sa naïveté et sa nonchalance (cf. Chapitre IV.2.1. « Aux frontières de la sincérité : ambiguïté et nonchalance »). S'il admet au début que Léna n'est pas amoureuse de lui, qu'elle ne le prend même pas au sérieux (CE, 5), après leur rencontre (CE, 12), il affirmera par contre que « Léna est l'unique », son type de femme, la seule à laquelle il tient (CE, 13). Le second entretien se soldant par une dispute (CE, 15), il analysera rétrospectivement ces deux moments pour en conclure que :

(99) GASPARD : [...] Hier, on s'est séparés en d'assez mauvais termes. C'est toujours comme ça avec elle. Un jour, c'est tout blanc, un autre tout noir. Mardi, c'était le jour le plus blanc, depuis que je la connais, et hier, presque le plus noir. Enfin, très gris [...] J'aimerais mieux être tout à fait franc avec elle, mais ce n'est pas possible. Elle ferait une montagne de rien. Et puis, le premier jour, c'était tout à fait idyllique, je n'allais pas apporter les nuages. Et le second ça tournait à l'orage, je n'allais pas le faire éclater [...] Même quand nous étions si bien mardi, c'était trop beau, ce n'était pas vrai (CE 16).

Le spectateur pourra difficilement juger des qualités spéciales de ce « jour le plus blanc », le comportement de Léna ayant plutôt montré son caractère narcissique, capricieux et égocentrique, ainsi que le peu d'importance qu'elle attache à sa liaison avec Gaspard. La crise subséquente paraît tout simplement confirmer ces hypothèses. L'analepse interne répétitive, si elle est avant tout interprétative pour Gaspard, n'en souligne

pas moins l'écart entre les faits survenus et les croyances du personnage, tout en ajoutant à ces événements un aspect itératif (« c'est toujours comme ça »).

Projections

Les fonctions signalées pour les analepses trouvent leurs correspondantes dans les prolepses verbales. Les prolepses externes, dont l'accomplissement ne pourra être vérifié —et dont le caractère externe doit être établi *a posteriori*—, seraient en principe peu informatives pour le spectateur. Elles s'avèrent néanmoins véhiculer des informations concernant la caractérisation des personnages. Considérons l'exemple suivant :

- (100) EDWIGE : Bon, alors on se revoit quand, Loïc ?
LOÏC : Eh bien, après les fêtes sûrement, non ?
EDWIGE : Eh ben, si tu veux, merci. Eh ben, bonne année karmique !
LOÏC : Bonne année karmique ! [...]
QUENTIN : Bon, ben, bonne année, hein !
LOÏC : Bonne année Quentin !
QUENTIN : Karmique ou pas !
LOÏC : Sûrement karmique !
FÉLICIE : Au revoir (CH, 8e).

Le projet de se revoir, exprimé par Edwige et par Loïc, reste moins intéressant que les adieux et les vœux échangés. Ces propos, non dépourvus d'un certain snobisme « branché », contrastent nettement avec la simplicité de langage de Félicie et ne font que souligner davantage l'écart séparant celle-ci des « intellos », écart repérable depuis la scène de présentation (CH,

8b) et confirmé, même implicitement, par les propos subséquents de Loïc et de Félicie elle-même :

(101) LOÏC : [...] Tu ne savais pas qu'il y aurait du monde. **J'espère que tu ne t'es pas trop ennuyée.**

FÉLICIE : Non.

LOÏC : Cet après-midi, au téléphone, **je voulais te prévenir que je les avais invités**, mais tu as raccroché tout de suite.

FÉLICIE : Excuse-moi, j'avais une cliente. **De toute façon, je serais venue quand même.** J'avais quelque chose d'important à te dire. Très important (CH, 9).

Tout comme les évocations du passé, les projets énoncés par les personnages contribuent à les doter d'une consistance psychologique. En effet, tout un chacun se définit autant par ses actions précédentes que par ses plans de futur. Considérons le cas de Gaspard :

(102) MARGOT : Tu veux être ingénieur ?

GASPARD : Non, non.

MARGOT : Informaticien ?

GASPARD : Non, je préfère enseigner... Je gagnerai peut-être moins, mais au moins j'aurai du temps libre [...] J'ai pas du tout envie d'organiser ma vie en fonction de l'argent (CE, 3c).

Ces propos transmettent l'image d'un jeune homme désintéressé, attachant la plus grande importance à son temps de loisir ; image qui se surajoute à celle que nous sommes déjà en train de construire depuis le début du film —un musicien-compositeur apparemment timide et solitaire. Cet autoportrait ne fera que mieux ressortir les différences qui séparent Gaspard de Léna. Lorsque, plus tard, Gaspard « avoue »¹¹⁸ à Margot qu'il attend Léna, il entreprend par une analepse externe assez vague (« il y a quelques mois ») le récit de sa liaison avec Léna et la décrit en ces termes :

¹¹⁸ En fait, nous hésitons plutôt à parler dans ce cas d'aveu, car c'est Margot qui déduit la vérité à partir d'un énoncé incomplet de Gaspard (cf. Chapitre IV, 1.1. « Une pause, quatre soupirs », exemple 14).

(103) GASPARD : [...] C'est une fille très intelligente, une sorte de surdouée. Elle voulait préparer l'E.N.A mais maintenant elle n'a plus envie. Elle n'aime pas ce milieu. On a beaucoup d'affinités.

MARGOT : Parce que tu es musicien ?

GASPARD : Oui, entre autres (CE, 5).

Celui qui s'était défini lui-même comme refusant d'organiser sa vie en fonction de l'argent, se trouve ici signaler à Margot qu'il a « beaucoup d'affinités » avec une jeune femme aspirant à faire partie de l'élite des « énarques ». La question de Margot, dépourvue de pertinence à première vue, signifierait par contre que c'est l'expression de Gaspard qui en manque : elle ne trouve peut-être aucun autre point d'affinité possible entre les deux. Cette même idée est rendue explicite quand Gaspard lui montre la photo de Léna : Margot reconnaît la jeune femme qui « venait avec une bande jouer au volley » (CE, 7a). Ce commentaire vise certainement moins à renseigner le spectateur sur le fait que Margot connaît Léna, qu'à souligner, par contraste, ce que Gaspard venait de dire au début de la conversation : « J'ai toujours eu horreur des groupes. D'abord Je n'ai pas envie de m'y intégrer et, ensuite si je voulais, je n'y arriverais pas ». Il devient de plus en plus évident que Gaspard doit avoir peu de points en commun avec Léna, ce que Margot confirme ensuite (« c'est curieux, je vous vois pas tellement ensemble »).

Le personnage de Gaspard demeure en tout cas difficile à cerner, son caractère présentant de nombreuses nuances : de petites touches éparses conforment progressivement un portrait éclaté, une sorte de personnage kaléidoscopique aux visages multiples, comme le fera remarquer Margot dans une analepse interne répétitive réinterprétative :

(104) MARGOT : [...] Avec moi, non plus, tu n'es jamais le même. Je ne cesse de changer d'avis sur toi. Au début, je t'avais pris pour un amoureux transi, puis pour un dragueur maladroit, puis pour plus malin que tu ne le paraissais, puis pour coquin plutôt, puis pour,

pas si coquin que ça, brave au fond, mais malin quand même (CE, 16).

Annonces, attentes

Souvent, les personnages annoncent leurs prochains mouvements à travers des prolepses internes répétitives. Les actions subséquentes sont ainsi contextualisées et l'annonce, complétive, sert en même temps à opérer une discrète jointure permettant de combler à l'avance une ellipse temporelle dont l'ampleur reste variable :

(105) NATACHA : C'est un des plus beaux spectacles que je connaisse, avec d'un côté l'océan, de l'autre la forêt. Tu sais que tout près d'ici il y a une vue sur la forêt qui est extraordinaire, elle aussi. Si tu veux **nous irons demain** (CP, 6d).

(106) NATACHA : **Demain je suis prise ainsi que mercredi**. Je te rends ta liberté. **Mais jeudi**, je tiens absolument à ce que tu restes dîner avec nous. Papa sera là. Tu n'y couperas pas (CP, 9).

(107) GÉRALD : [...] Je vous propose de déjeuner ensemble **samedi prochain** (CA, 10c).

(108) GÉRALD : Bon. Dans ce cas, revoyons-nous à Montélimar, à midi. J'aurais un peu plus de temps libre. **Dans une dizaine de jours**. Vous m'appellerez ? (CA, 10e).

(109) LA MÈRE : Tu pars quand ?
FÉLICIE : **Juste après Noël**. Il faut que je reste à Paris pour faire la soudure. Je vais avoir un travail fou (CH, 7).

Même dans les deux films dont le déroulement chronologique est ponctué par des mentions écrites (*Conte d'été* et *Conte d'hiver*), les personnages annoncent leurs actions à venir. Au-delà de la pure et simple information, qui deviendrait inévitablement redondante, ces prolepses

peuvent accomplir d'autres fonctions. Ainsi par exemple, les rencontres entre Margot et Gaspard sont normalement précédées d'une annonce :

(110) MARGOT : **Demain**, je vais voir un ancien marin qui a été à Terre-Neuve et qui habite près des bords de Rance. **Si tu veux venir...** (CE, 3c)

(111) MARGOT : Bon. Et ben... **A demain après-midi alors... Si tu es libre** (CE, 4c)

(112) MARGOT : [...] Bon, ben **à demain alors, si tu es libre**, c'est samedi¹¹⁹, mais je te trouverai de la place (CE, 5).

(113) MARGOT : Je t'appelle parce que je ne pourrai pas venir cet après-midi, j'accompagne ma tante à Saint-Malo faire des courses, alors... **à demain**, d'accord ? (CE, 12)

Les trois premières annonces sont assorties d'une certaine précaution (« si... »), alors que la dernière montre déjà une assurance, acquise sans doute au cours des quatre promenades qu'ils ont partagées (CE, 7). Notons encore que c'est toujours Margot qui insiste sur les rendez-vous, ce qui permet en même temps de dégager des traits caractérisant les personnages : Gaspard, qui ne prend jamais l'initiative, et Margot qui tient beaucoup plus qu'elle ne le croit elle-même à cette amitié qui est en train de naître.

Lorsque Gaspard annonce à Margot qu'il ne sera pas seul longtemps, puisque « des amis » doivent arriver le lendemain ou le surlendemain (CE, 4c), cette prolepse interne pourrait être considérée répétitive et ne relever que de l'annonce, mais elle est en quelque sorte faussée, car il n'attend en fait qu'une seule personne et que celle-ci se fera d'ailleurs attendre bien plus longtemps.

¹¹⁹ Le repère temporel (« c'est samedi ») est sans doute dépourvu d'informativité pour son interlocuteur, mais sa pertinence se trouve rétablie au niveau des implications. Nous pourrions ainsi lire : « le samedi il est difficile de trouver une place au restaurant, mais... », qui laisse entendre en même temps l'importance que Margot attache à cette invitation.

Étant donné leur orientation temporelle, les prolepses s'avèrent particulièrement aptes à la création d'attentes spectatoriennes. Or le degré d'accomplissement des actions annoncées permet également de constater un décalage, comme celui dont nous avons fait état en parlant des analepses, entre ce qui est attendu et ce qui arrive, les actions ultérieures venant parfois contrecarrer les projets des personnages. Nous pouvons ainsi envisager, à côté des prolepses internes réalisées —à fonction complétive ou de caractérisation—, des prolepses non réalisées et des prolepses différemment réalisées.

Parmi les prolepses non réalisées, nous retrouvons, lors de la conversation qui ouvre *Conte d'automne*, l'annonce d'une éventuelle réconciliation entre Magali et Emilia (CA, 1). Les attentes créées à cet égard s'avèrent doublement déçues : d'une part, nous ne saurons jamais si ladite réconciliation s'est effectivement produite ; d'autre part, le personnage d'Emilia, contrairement à ce que laissait prévoir son apparition initiale, ne jouera quasiment aucun rôle dans l'histoire. Nous ne saurons non plus si Charles avait tenu la promesse faite à Félicie dans le prologue de *Conte d'hiver* (« Bon, écoute, je t'écris dès que j'arrive, d'accord ? »), bien que là ses efforts eussent été stériles.

Bien différent est par contre le cas de la rupture entre Rosine et Léo, que Rosine annonce depuis le début (« Léo, c'est une transition. Pour le moment je butine, mais ça ne durera pas », CA, 3). Ce qui devait être un fait accompli lors de la présentation d'Étienne à Magali¹²⁰, est démenti par son comportement avec Léo dans la scène suivante :

¹²⁰ (1) « MAGALI : [...] Et que dirait Léo ?

ROSINE : Il ne s'intéresse pas à ta vie.

MAGALI : Oui, mais là, quand même ! Si ton ex devient ton beau-père, je comprends que ça le gêne. Et toi, ça te gênera encore plus.

- (114) LÉO : De toute façon, ça ne marchera pas. Et si ça marchait, tu vois dans quelle situation nous serions ? Ton ex comme beau-père ! Mais c'est monstrueux !
ROSINE : Monstrueux ! Je n'y avais pas pensé.
LÉO : Oui, je dis bien : monstrueux.
ROSINE : (*s'approchant de lui*) Et bien moi, je ne trouverais ça monstrueux que si j'étais encore amoureuse d'Étienne. Tu vois bien, c'est la preuve que je ne le suis plus (*elle l'embrasse sur la joue*) Tu me crois ? (CA, 9).

Le film nous place là-dessus dans une ignorance délibérée : bien que Rosine rentre après le mariage avec Étienne, la façon dont elle prend congé de Léo est loin de suggérer une rupture.

- (115) LÉO : [...] Mais toi, pourquoi tu pars ?
ROSINE : Étienne s'en va, j'en profite. Je t'ai dit : ce soir, je dors chez mes parents.
LÉO : Je peux t'y conduire.
ROSINE : Non, non ne te donne pas cette peine.
LÉO : Excuse-moi. Je pensais revenir plus tôt.
ROSINE : Tu es tout excusé. En tout cas vis-à-vis de moi. Avec, avec Magali, tu te débrouilleras. Bonne soirée. (*Elle lui donne un baiser rapide sur les lèvres*) Ne bois pas trop (CA, 20b).

La non-réalisation d'une annonce sert aussi à caractériser les personnages à travers l'écart entre ce qu'ils projettent ou promettent de faire et leurs actions subséquentes. Maxence s'engage ainsi à être patient avec Félicie :

- (116) FÉLICIE : [...] M'en demande pas trop pour le moment. Je t'aime, mais je voudrais t'aimer davantage. Un peu plus.
MAXENCE : Un peu ?
FÉLICIE : Oui, il en faut pas beaucoup, mais ça peut pas venir comme ça, tout de suite.
MAXENCE : Compte sur moi. Je suis patient, **je saurai attendre**. Je te comprends, tu sais. **Je ne brusquerai rien** (CH, 6b).

ROSINE : Non, au contraire. **Je ne resterai pas éternellement avec Léo**, il faut voir les choses en face » (CA, 7).

(2) « ÉTIENNE : [...] Je ne me vois pas ton beau-père !

ROSINE : **Mais j'aurai déjà quitté Léo !** » (CA, 8).

La suite nous montrera par contre un Maxence assez moins tolérant que ne le laissait attendre cet engagement initial. De même, Gaspard annonce à Margot qu'il doit voir Solène pour lui expliquer que le voyage à Ouessant est impossible. Il affirme, convaincu, qu'il n'ira « jamais de la vie » à Ouessant avec Solène —« si jamais j'y vais ce sera avec toi » (CE, 16). Or, comme à l'accoutumée, Gaspard fera preuve d'une certaine lâcheté et s'engagera finalement à partir avec Solène (CE, 17).

Enfin, le rendez-vous que Léna donne à Gaspard et auquel elle ne se rend pas ajoute à sa caractérisation, mais aussi sans doute en même temps à celle de Gaspard, qui après avoir attendu vainement et après avoir essayé sans succès de la joindre au téléphone, ne réagit point et reste assujetti aux caprices de la jeune femme :

(117) GASPARD : Bonjour, pourrais-je parler à Léna, s'il vous plaît ?
VOIX DE LÉNA : Gaspard...Excuse-moi. Je n'ai pas pu te joindre. On avait changé de programme. Je suis dépendante des autres. Je n'ai pas de voiture. Mais demain je viendrai. Sûr ! (CE, 14c).

Les prolepses différemment réalisées mettent l'accent sur l'intervention d'un événement inattendu qui vient bousculer les projets des personnages : l'arrivée de Léna oblige Gaspard à changer ses plans lors de son rendez-vous avec Margot (CE, 13), tout comme son dernier appel téléphonique est censé altérer ses projets de voyage avec Solène (CE, 18a) ; l'annonce de Solène (CE, 17), qui s'engage à téléphoner à Gaspard le lendemain « à deux heures et demie précises », subit, en raison d'un infime retard de cinq minutes, l'intervention inopinée du hasard, son appel étant précédé de celui de Léna ; de même, la décision de Maxence de partir pour Nevers obligera Félicie à modifier les projets de week-end qu'elle avait annoncés à Loïc (« ce soir je dîne chez maman. Et pour demain, je ne sais pas, parce que j'irai peut-être chez ma sœur, jusqu'à lundi », CH, 2a).

« Plant » et « hareng saur »

Les attentes créées chez le spectateur sont parfois introduites de façon plus subtile. Si un rôle proleptique est attribuable à la « résurrection » de la statue et au dénouement de la pièce de théâtre shakespearienne à laquelle assistent Félicie et Loïc (CH, 18), qui renforcent, si besoin était, la conviction de Félicie, dans ce cas, nous pourrions tout de même hésiter entre la prolepse et l’amorce. Rappelons brièvement la différence entre les deux : la première anticipe explicitement un événement à venir, ou comble par avance une lacune ultérieure du récit. Les amorces, quant à elles, ne constituent que de

simples pierres d’attente sans anticipation même allusive, qui ne trouvent leur signification que plus tard et qui relèvent de l’art tout classique de la « préparation » [...]. À la différence de l’annonce, l’amorce n’est donc en principe, à sa place dans le texte qu’un « germe insignifiant », et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective. Encore faut-il tenir compte de l’éventuelle (ou plutôt variable) compétence narrative du lecteur, née de l’habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif en général, ou propre à tel genre, ou à telle œuvre, et d’identifier les « germes » dès leur apparition (Genette, 1972 : 111-112).

L’amorce constitue donc en quelque sorte un clin d’œil relevant du récit premier, en l’occurrence, du « monstateur filmique », que le spectateur serait en mesure de reconstruire rétrospectivement, en fonction de sa compétence et de sa mémoire.

C’est d’ailleurs sur cette compétence même que l’auteur se fonde pour tromper le lecteur en lui proposant parfois de fausses amorces, ou leurres — bien connus des amateurs de romans policiers — quitte, une fois acquise chez le lecteur cette compétence au second degré qu’est l’aptitude à détecter, et donc à déjouer le leurre, à lui proposer de faux leurres (qui sont de véritables amorces) et ainsi de suite (*ibid.* : 113-114).

En termes cinématographiques, l'amorce et le leurre correspondent aux définitions de « plant » et de « hareng-saur » (Chion, 1989 : 176-177), subterfuges contenant respectivement soit des indices pour la découverte de la vérité, soit de fausses pistes. L'efficacité du « plant » dépend de son aptitude à passer inaperçu :

El « plant » es el establecimiento, en la acción, de un personaje, de un detalle, de un hecho, etc., que más tarde será útil para la intriga pero que, en el lugar donde se « implanta », puede no presentar un interés particular : un detalle indumentario, la distancia entre dos lugares, la presencia de un personaje en un escena de grupo, el gusto particular de un personaje por tal tipo de objeto [...] no se debe dejar ver el efecto ni que se pueda sospechar de que tal detalle servirá más adelante para algo.

Le « hareng-saur », chargé de créer de fausses attentes et de distraire le spectateur afin de mieux le surprendre, relève par contre de la préméditation. Il est explicitement mis en évidence et donné à voir :

El « Hareng-saur », (en inglés « red herring ») es un truco destinado a desviar la atención y la anticipación del espectador, para sorprenderlo mejor. Puede tratarse de una pista falsa deliberadamente preparada, por ejemplo, un personaje de aspecto sospechoso introducido para captar la atención y que, finalmente, resulta ser inofensivo, mientras que, otro individuo que apenas se hace notar, se dispone a intervenir.

La reconstruction rétrospective permet de découvrir et d'identifier certaines amorces possibles, subtilement glissées dans les dialogues des personnages. Si Gaspard prophétise à tort, en annonçant à Margot : « Je te parie que je n'aurai même pas à choisir. Je n'aurai ni l'une ni l'autre » (CE, 11), alors que les deux filles voudront simultanément partir avec lui, il n'en demeure pas moins que la fin du film lui donne raison, car il n'aura pas à choisir, le hasard se chargeant exclusivement —et providentiellement— de le libérer de cette contrainte.

De même, si la foi inébranlable de Félicie et la certitude qu'elle retrouvera Charles¹²¹ peuvent avoir été renforcées par la pièce de théâtre, il n'en reste pas moins que cette assurance qu'elle défend envers et contre tout¹²², et qui, à défaut de réalisation, lui laisserait encore tout l'espoir du pari pascalien¹²³, c'est à Nevers qu'elle l'a définitivement acquise. Ne pouvons-nous donc postuler que la visite à la châsse de Sainte Bernadette lors de son premier séjour à Nevers (CH, 6a), ainsi que la discussion sur les miracles de Lourdes avant son départ (CH, 8d) constituent autant de « plants », de pistes annonçant la fin ?

Moins explicitement proleptique et plus axée sur la connaissance du spectateur, la réponse qu'Élise fournit à sa mère quand Félicie lui demande ce qu'elle a fait pendant la journée (CH, 4c). La question, normale sans doute entre mère et fille, ne saurait relever du simple « remplissage ». En effet, si dans la vie nous parlons rarement de façon « gratuite », dans le dialogue de fiction, tout entier voué à la fonctionnalité, cette exigence monte exponentiellement. La réponse d'Élise, qui a joué « au papa et à la maman » et « au facteur n'est pas passé » illustre sans doute la situation de la petite

¹²¹ « CHARLES : Et toi, tu as bien quelqu'un dans ta vie, non ?

FÉLICIE : J'avais, je l'ai quitté il y a quinze jours pour un autre

CHARLES : Et l'autre alors ?

FÉLICIE : Je l'ai quitté il y a huit jours, pour toi.

CHARLES : Pour moi ? Tu ne savais pas qu'on allait se rencontrer.

FÉLICIE : **Ah si, c'était une prémonition** » (CH, 25b).

¹²² (1) « FÉLICIE : [...] C'est quand même normal qu'un enfant sache comment est son père

AMÉLIE : Oui, mais s'il a disparu ?

FÉLICIE : **Mais il peut très bien réapparaître, peut-être quand je serai morte** » (CH, 10b).

(2) « FÉLICIE : Oui, mais je ne suis ni veuve ni divorcée. **Charles peut réapparaître d'un moment à l'autre.**

LOÏC : D'un moment à l'autre ! Mais personne n'y croit » (CH, 22).

¹²³ « FÉLICIE : [...] T'as peut-être raison, j'ai peut-être que très peu de chances de le retrouver et puis après tout il est possible qu'il soit marié ou qu'il m'aime plus, mais c'est pas une raison pour que je renonce.

LOÏC : Mais enfin, si toi-même avoues que tes chances sont pratiquement nulles, tu vas pas gâcher ta vie pour...

FÉLICIE : Mais si, parce que, **si je le retrouve, ça sera une chose tellement... une joie tellement grande que je veux bien donner ma vie pour ça. D'ailleurs je ne la gâcherai pas. Vivre avec l'espoir c'est une vie qui en vaut bien d'autres** » (CH, 19b).

filles élevée sans père, de la mère qui attend toujours une lettre. Or, la dernière phrase de la chanson du facteur, qu'un spectateur francophone pourrait se rappeler —« ah ! Oui, il est là »—, ne laisserait-elle pas encore une place à l'espoir ?

Considérons également l'exemple suivant :

- (118) ÈVE : [...] Euh, ben... Prenons l'exemple de Kant. « Tous les corps sont étendus », c'est un jugement analytique, mais « Tous les corps sont pesants », c'est un jugement synthétique, mais *a posteriori*, parce que la notion de pesanteur n'est pas comprise dans la définition, mais apportée par l'expérience.
IGOR : Et synthétique a priori ?
ÈVE : Euh... Tous les corps sont... Dans Kant, c'est quoi ?
JEANNE : Chez Kant ? L'exemple, c'est « tout ce qui arrive a une cause » (CP, 11a).

Dans ce cas une énorme perspicacité est requise pour déceler, même rétrospectivement, la piste cachée dans les jugements synthétiques *a priori* et *a posteriori* évoqués dans le dialogue philosophique des personnages. Le jugement *a posteriori* sera en effet « postérieurement » révélateur, lorsque le collier aura été retrouvé et que la concaténation des causes des et effets sera reconstruite par Natacha (CP, 17b).

L'auteur se sert de cette « perversion » d'ailleurs banale du dialogue philosophique par les protagonistes [...] pour glisser en douce, de cette façon, quelques clés possibles pour la lecture de son film. Ainsi les exemples choisis par Jeanne, Ève ou Igor de jugements synthétiques *a priori* ou *a posteriori*, soit « tout ce qui arrive a une cause » et « tous les corps sont pesants » font comme par hasard allusion à l'énigme qui cristallise le conflit des personnages, c'est-à-dire la disparition du collier et la chute supposée de celui-ci (Bonitzer, 1991 : 66).

Bien que placé sous la dépendance d'une reconstruction rétrospective, le « plant » peut être discrètement mis en évidence : « Tu es imprudente, tu sais », dit Charles à Félicie après avoir fait l'amour. L'accent est mis sur ses

propos du fait que ces paroles sont les seules entendues tout au long du prologue de *Conte d'hiver*. La paternité de Charles ne fera dès lors aucun doute quand Élise sera montrée la première fois, les photos de Charles dans sa chambre renforçant cette hypothèse et le spectateur pouvant inférer à rebours que Félicie a dû avoir consciemment refusé une contraception.

Enfin, lorsque Gaspard rencontre Léna (CE, 13d) et qu'ils parlent de leur voyage à Ouessant, Léna se met soudain à chanter, inspirée par la vue de Saint Malo : « Je pars pour de longs mois laissant Margot. Hissez haut ! Santiano ! D'y penser j'avais le cœur gros, en doublant les feux de Saint Malo ». La chanson résume en fait ce que sera la fin : seule Margot sera à l'embarcadère pour faire ses adieux à Gaspard. Ils se quitteront pendant que la même chanson sonne avant le générique, comme la vedette de Dinard-Saint Malo commence à s'éloigner.

Si du point de vue temporel, la chanson effectue un aller-retour entre prospection et évocation, du point de vue narratif, ce double emploi crée par la même occasion un emboîtement de niveaux narratifs différents : intradiégétique et proleptique lorsqu'elle est chantée par Léna, la chanson de *Santiano* devient extradiégétique, mais également analeptique lors de son apparition à la fin. Inversement, la chanson composée par Gaspard, dont la musique est entendue pendant le générique, est d'abord extradiégétique pour devenir intradiégétique par la suite.

Il en va à peu près de même des photos de Charles. En effet, les éléments pouvant déclencher une rupture de l'orientation temporelle, vers le passé ou vers le futur, ne relèvent pas en effet du seul domaine du verbal. Pour reprendre encore Genette (1972 : 240-241),

toute narration intradiégétique ne produit pas nécessairement [...] un récit oral : elle peut consister en un texte écrit [...]. Mais le récit second peut

aussi n'être ni oral ni écrit, et se donner, ouvertement ou non, comme un récit intérieur [...]. Il peut enfin être assumé par une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique.

Prises par les personnages pendant les vacances, les photos renferment un contenu intradiégétique dont elles constituent l'évocation constante et la seule matérialisation effective —Élise, de son côté, en serait la preuve vivante. Elles fonctionnent également au niveau intradiégétique lorsqu'elles se constituent en sujet de conversation (CH, 10b, 25b). Le plan panoramique de la chambre d'Élise, qui s'arrête un instant sur une photo de Charles, doit être par contre mis au compte du récit premier (CH, 4c) comme signe produit par le narrateur extradiégétique qui manipule la caméra à l'intention du seul spectateur, aucun regard de personnage n'étant relié à cette vision.

Cette imbrication de niveaux temporels et narratifs se complexifie en ce qui concerne la musique de *Conte d'hiver*, donnée à entendre à trois reprises. En tant que fond musical du prologue et de « l'illumination » de Félicie (CH, 13e), elle se trouve relever du récit premier comme élément extradiégétique. Lors de sa deuxième apparition elle se charge en outre d'un pouvoir évocateur rappelant au spectateur attentif le prologue ; mais, en même temps, elle fonctionne aussi en quelque sorte comme « plant », le souvenir étant la clé pour la décision subséquente de Félicie. La troisième occurrence (CH, 18) entraîne, quant à elle, un redoublement des niveaux de narration puisque la musique, dès lors que sa source est donnée à voir et qu'elle peut être entendue par les personnages du film, se constitue en élément intradiégétique, tout en continuant d'entretenir des liens avec l'extradiégétique —elle est toujours susceptible d'agir comme rappel pour le spectateur. Qui plus est, cette musique se trouve faire partie d'un récit

second —la pièce de théâtre—, où elle assume un statut intradiégétique puisqu'elle est jouée pour éveiller la reine.

Le récit second, réfléchissant et annonçant prémonitoirement la fin du récit premier, serait à ranger du côté de ce que Dällenbach (1977 : 71) propose d'appeler énoncés réflexifs métadiégétiques, qui

se distinguent des méta-récits en ce qu'ils ne visent pas à s'émanciper de la tutelle narrative du récit premier. Faisant fi du relais de narration, ils se limitent pour leur compte à réfléchir le récit et à ne suspendre que la seule diégèse. Au nombre de ces interpolations spéculaires figurent les récits rapportés au style indirect (a), les rêves (b), telle représentation visuelle (c) ou auditive (d), etc.

Or quelle est l'instance narrative responsable de ce récit second ? Si d'après Genette (1972 : 239), « l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique », il n'en demeure pas moins que notre perception de la pièce de théâtre est soumise à des opérations purement cinématographiques. Nous ne voyons pas en effet la scène et les personnages dans leur intégralité. Malgré les champs-contrechamps opérés entre la scène et le public, qui suggèrent par moments une caméra subjective, la pièce ne nous est pas montrée du point de vue de Félicie, dont le regard est censé embrasser la scène complète, mais d'un point de vue extérieur —celui de la caméra— qui la soumet aux opérations de cadrage et de variation des échelles de plans. Ces procédés traduisent une manipulation, une trans-sémiotisation de ce métarécit dont le responsable se situe, en dernière instance, au niveau extradiégétique. Ce procédé est désigné par Vanoye (1991 : 83-84) comme « scénario spéculaire », notion qu'il illustre à l'aide d'un film de Griffith (*The Drunkard's Reformation*, 1909), dans lequel une famille, angoissée à cause de l'alcoolisme du père, voit sa situation se redresser grâce à l'effet cathartique que produit une pièce de théâtre portant sur les méfaits de l'alcoolisme. Comme dans le cas qui nous occupe, la pièce

se charge d'une fonction à valeur proleptique¹²⁴, la fable du drame représenté contenant en germe la clé du récit cinématographique.

¹²⁴ Bien que Rohmer lui-même lui attribue d'autres fonctions : « L'extrait de pièce peut servir de commentaire à l'histoire que raconte mon film : Paulina dit aussi : si l'on vous racontait cette histoire, "vous crieriez tous que c'est un vieux conte de fées" » (Curchod, 1992 : 27).

III. Redire

Une idée qui se montre deux fois dans un ouvrage, surtout à peu de distance, disait M..., me fait l'effet de ces gens qui, après avoir pris congé, rentrent pour reprendre leur épée ou leur chapeau.

Chamfort¹²⁵

L'interaction comporte toujours un nombre variable de reprises, dont certaines, telles que par exemple la production symétrique d'une formule de salutation au sein d'un échange confirmatif, ne sauraient être considérées que rituelles : imposées par un code de comportement socialement déterminé, elles n'ont *a priori* d'autre fonctionnalité que de signaler une disposition positive envers le locuteur. D'autres, par contre, relèvent d'une intentionnalité discursive et sont donc appelées à remplir des fonctions diverses : « the repetition process clearly manifests the speaker's intention to quote and therefore reproduce and qualify what the interlocutor has said » (Perrin *et al.*, 2003 : 1844).

Les répétitions peuvent faire écho aux propos du locuteur lui-même, à ceux de l'interlocuteur ou enfin à ceux d'un tiers. Elles reçoivent respectivement les dénominations de reprises *autophoniques*, *diaphoniques* et *hétérophoniques*.

D'après Perrin *et al.* (2003 : 1845-1846), la reprise hétérophonique possède essentiellement un caractère différé (*distant*), les propos repris

¹²⁵ Chamfort (1824). « Caractères et Anecdotes », *Œuvres complètes*, T. 2. Paris : Chaumerot Jeune, p. 141.

relevant d'une instance locutrice absente de la conversation, ou qui, du moins, ne participe pas activement à l'interaction en cours. L'hétérophonie renvoie, autrement dit, aux citations et aux formes du discours rapporté à la troisième personne. Les reprises autophoniques et diaphoniques peuvent, quant à elles, être différées ou immédiates (*local*) : dans le premier cas, elles exigent l'emploi d'un verbe introducteur de type déclaratif ; dans le second, elles font écho directement à ce qui vient d'être dit.

La caractérisation des reprises en termes de « distance vs proximité » par rapport à l'énoncé source s'avère, selon ces auteurs, déterminante pour la fonction qu'elles sont censées accomplir. Ainsi, les reprises autophoniques et diaphoniques différées jouent généralement un rôle référentiel, de renseignement, de rappel ou de recontextualisation. Les reprises immédiates ne sauraient par contre se borner à cette visée informationnelle en raison de leur proximité, qui produit des effets de redondance.

1. Je e(s)t un autre

L'autophonie différée assume généralement des fonctions de rappel ou d'insistance —éventuellement assortie de nuances diverses modalisant par exemple l'impatience : « *je t'ai dit mille fois que...* ». Par la reprise de ses propos précédents, le locuteur chercherait notamment à renchérir sur le contenu de son discours :

- (1) MARGOT : Tu sais que ça va faire une semaine de retard.
GASPARD : **Je t'ai dit**, ce n'est pas quelqu'un qui a tellement le sens de l'heure ni de la date (CE, 7b).
- (2) MARGOT : Tu es très philosophe
GASPARD : Oui
MARGOT : Et pas follement amoureux.
GASPARD : Tu vois, **je te l'avais dit** (CE, 7b).
- (3) JEANNE : Mais c'est la chambre de ton père, ça pourrait le gêner.
NATACHA : Mais non, **je te l'ai déjà dit**, il n'est jamais là (CP, 3d).
- (4) NATACHA : On a l'air un peu idiot. Tout le monde avait dit qu'il ne viendrait pas, et puis tout le monde vient.
IGOR : Non, moi **j'avais dit que je viendrais** (CP, 13a).

Chez certains personnages —Jeanne, Igor et Rosine—, la reprise autophonique permet en outre d'afficher la valeur qu'ils accordent à leur propre discours, l'assurance de ceux qui ne parlent jamais « pour parler » :

- (5) ÈVE : Tu es gentille, mais **tu n'as aucune raison** de me céder la place.
JEANNE : **Si, j'avais dit que** je ne viendrais pas (CP, 13f).

- (6) JEANNE : [...] j'étais sûre que vous viendriez ce matin, **parce que vous l'aviez dit**, alors que Natacha prétendait le contraire.
IGOR : Oui, j'avais dit que je viendrais. [...] **Quand je dis oui, c'est oui**.
JEANNE : **Moi aussi** (CP, 15a).
- (7) ROSINE : [...] Tu ne m'attendais pas ? **On avait dit** aujourd'hui.
LÉO : Oui, mais tu n'as pas confirmé.
ROSINE : **Je ne confirme jamais. Quand je dis quelque chose c'est sûr** (CA, 9).

Dans tous ces cas la reprise traduit un renforcement monologique et produit un redoublement de l'instance énonciatrice. Or, parfois, en revanche, le double de l'énonciateur cherche plutôt à contredire ou à corriger un contenu précédemment posé : au redoublement de l'identité se substitue alors un dédoublement différentiel. Tel est le cas du désaveu différé, de la correction qu'un locuteur apporte à ses propos précédents en les reformulant. L'acte est certainement risqué, la rétractation comportant implicitement une part d'autocritique ou de reconnaissance d'une offense commise à l'égard de l'allocutaire, mais l'évaluation dépend, évidemment, de l'interlocuteur. La reprise peut concerner dans ces cas un contenu posé ayant eu comme allocutaire d'origine soit le même interlocuteur (8), soit un tiers actuellement absent du cadre interactif, comme dans l'exemple 9, où les propos de Jeanne n'avaient pas eu comme premier destinataire Igor, mais Natacha.

- (8) GASPARD : Tu sais, en fait, je suis venu ici pour rencontrer quelqu'un
MARGOT : Oui, tu me l'as dit.
GASPARD : **Oui, mais je t'ai dit « des amis », en fait...**
MARGOT : C'est une fille ? (CE, 5).
- (9) JEANNE : Et **moi, contrairement à ce que j'ai dit**, je ne vous trouve pas tellement trop vieux pour moi (CP, 15a).

Les mêmes fonctions signalées pour l'autophonie différée peuvent être attribuées à l'autophonie immédiate. Nous retrouvons ainsi des exemples témoignant d'un redoublement, marque d'insistance ou de renforcement monologique —« the speaker constructing his or her own move by recalling and reinforcing what he or she has previously said » (Perrin *et al.* 2003 : 1848)—, éventuellement assortis d'une spécification, soit à l'intérieur de la même intervention, soit après une intervention de l'allocutaire.

- (10) SOLÈNE : Oui ?
GASPARD : **Oui, oui, je dis oui** (CE, 10c).
- (11) NATACHA : Penser qu'elle se balade là où je me suis baladée étant petite, qu'elle respire l'odeur des mêmes fleurs, qu'elle s'assied dans le fauteuil où **ma mère, je dis bien ma mère**, me prenait sur ses genoux... (CP, 7b).
- (12) NATACHA : **Lâche-moi ! Tu vas la casser ! Je te dis de me lâcher ! Lâche !** (CP, 13c).
- (13) FÉLICIE : [...] Jamais dans ma vie **je n'ai vu aussi clair**. Brusquement les choses sont devenues claires. Voilà.
MAXENCE : Tu as vu quoi ?
FÉLICIE : Eh bien, ce que je t'ai dit, que je ne devais pas me lier avec quelqu'un que je n'aimais pas à la folie. Pour toi ça c'est des mots, mais pour moi c'est pas des mots. **Je ne te dis pas « j'ai compris », je te dis « j'ai vu »**. Il y a pas à discuter, c'est comme ça (CH,14b).
- (14) GASPARD : Je veux simplement te prendre la main
LÉNA : **Non !**
GASPARD : Ben le bras alors ? ou l'épaule ?
LÉNA : **J'ai dit non**. Mais tu vas me lâcher ? (CE, 15).

D'autres exemples se constitueront, à l'inverse, en preuve d'un dédoublement du locuteur qui désavoue ses propos ou les corrige après une intervention de l'interlocuteur. Le caractère réactif de ces désaveux permet de les envisager tantôt comme stratégies de politesse réparatrice (exemples 15 et 16, dans lesquels Gaspard essaie de corriger après coup un

commentaire qui risque de blesser Margot), tantôt comme des stratégies d'évitement (exemple 17) :

(15) GASPARD : C'est pour ça que je t'en parle. Je sais que tu ne le prendras mal comme l'autre jour.

MARGOT : J'ai pris mal quoi ?

GASPARD : **Rien, non rien... admettons que je n'ai rien dit** (CE, 13).

(16) GASPARD : [...] j'ai pris une décision. Si Léna n'est pas rentrée avant la fin de la semaine, je pars avec Solène pour Ouessant.

MARGOT : Ah oui ?

GASPARD : Oui, elle a très envie d'y aller.

MARGOT : Ben, mon petit vieux tu te couvres ! Si ce n'est pas l'une ce sera l'autre. [...] Finalement pour toi toutes les filles sont équivalentes

GASPARD : **Mais je te dis le contraire !**

MARGOT : Tu me déçois. [...] Que les garçons sont cons, mais qu'ils sont cons ! Une fille a beau être nulle, débile, demeurée, ça ne descend jamais à ce niveau-là.

GASPARD : Tu as raison. **Je suis con, je me suis mal exprimé, ce n'est pas du tout ce que je voulais dire** (CE, 11).

(17) ÉTIENNE : C'est quoi ?

ROSINE : Rien. Je, je ne veux pas la gêner [Isabelle], c'est tout.

ÉTIENNE : Pourquoi ? Tu crois que... ?

ROSINE : Je ne crois rien. Je ne sais rien. **Mettons que je n'ai rien dit** (CA, 13).

Les exemples ci-dessus partagent un trait commun, en tant que manifestations de l'autophonie « marquée », selon la définition d'Espuny, dans laquelle la source est explicitement signalée à l'aide d'un pronom et d'un verbe déclaratif (« je dis / j'ai dit »). Il est d'autres autophonies, relevant exclusivement de la reprise immédiate, qui sont par contre non marquées. Faux départs et répétitions, manifestations de ce que l'on nomme les « scories » de l'oral (Riegel *et al.*, 1999 : 36), mettent ici en évidence un trait inhérent à la construction du discours dialogal : la planification discursive se déroulant au fur et à mesure, les reprises témoignent de l'activité psychocognitive du locuteur qui cherche ses mots, phénomène notamment fréquent

d'ailleurs lorsque le locuteur est confronté à la défense d'un point de vue contraire à celui de son interlocuteur.

(18) EDWIGE : Ben qu'est-ce que tu en sais ? On peut pas calculer. Mais tu ne viens pas du minéral, comme ça, **à ton degré enfin, à ton degré spirituel** que je suppose, comme ça **du... du...** en quelques années. En trois vies, en quatre vies... (CH, 8d).

(19) COUSIN : [...] j'ai essayé un peu dans la musique, mais très vite j'ai abandonné, en fait c'était pas ma voie vraiment... Amateur j'aurai jamais pu en vivre, vraiment, cherche pas du tout à en faire ta vie.
GASPARD : Si **je peux en faire ma vie**, ça change rien, **je peux en faire ma vie**, sans que ça devienne un... seulement un produit commercial, quoi... (CE, 12e).

(20) FÉLICIE : [...] Charles savait beaucoup de choses, même plus que Loïc, sur certains points. [...]
LA MÈRE : Mais pas Maxence.
FÉLICIE : **Maxence lui, Maxence lui**, il a du goût. Il aime les belles choses. Il aime les femmes belles et moi j'aime les beaux hommes (CH, 4d).

Ce genre de répétitions s'institue aussi souvent en signe de l'état d'âme du locuteur, la reprise témoignant d'un trouble quelconque (dans l'exemple 21, Isabelle, qui risque d'être découverte dans son mensonge, éprouve certainement quelques difficultés à justifier la finesse de ses mains, qui ne correspondent pas à celles d'une vigneronne), symptôme de gêne, d'indécision ou d'hésitation (dans l'exemple 22, malgré son caractère narcissique, Léna hésite à adresser à Gaspard une critique directe).

(21) GÉRALD : Elles sont très belles [vos mains], elles ne sont pas abîmées du tout.
ISABELLE : Ah non, mais c'est parce que **je mets des gants**. (*Elle retire sa main que Gérald a essayé de saisir*) **Je mets des gants puis j'ai un... j'ai un** ouvrier à l'année, et j'ai des saisonniers. Beaucoup de monde (CA, 10d).

(22) LÉNA : Je te dis ce qu'ils pensent [mes cousins]. Ils ne comprennent pas, mais pas du tout, que je puisse m'intéresser à un type comme toi. **Ils trouvent, disons... Ils trouvent** que tu ne fais pas le poids (CE, 15).

La reprise autophonique immédiate non marquée permet également de réparer une interruption —plus ou moins involontaire— du tour de parole :

(23) LOÏC : Non, enfin, **il se passe...**

ÉTUDIANTE (*arrivant derrière Félicie*) : Pardon.

FÉLICIE (*la laissant passer*) : Pardon.

ÉTUDIANTE : Bonjour.

LOÏC : **Il se passe** beaucoup de choses extraordinaires. Des gens qu'on croyait morts, qui vont en exil, qui reviennent, qui ressuscitent, enfin... vraiment, je pourrais pas dire (CH, 17c).

(24) QUENTIN : Ben si, justement. Écoute, les chats ont sept vies...

EDWIGE (*l'interrompant*): Justement **tu as peut-être...**

QUENTIN : ...c'est un maximum pour nous...

EDWIGE : Mais **tu as peut-être** été un chat. N'est-ce pas Loïc ? (CH,8d).

Enfin, certaines reprises autophoniques immédiates non marquées réagissent à des demandes d'information de l'allocutaire à l'égard d'une information jugée ambiguë ou incomplète —demandes d'information qui s'instituent à leur tour en diaphonies explicites ou implicites (avec/sans reprise de l'énoncé source) :

(25) FÉLICIE : Tu es en France ?

CHARLES : Ben oui, pas depuis longtemps. C'est ta fille ?

FÉLICIE : Si tu savais comme je suis conne...

CHARLES : Tu sais, t'aurais pu me le dire. J'aurais très bien compris.

FÉLICIE : Mais non, mais c'est pas ça. Qu'est-ce que tu vas croire ?

Je me suis trompée de ville.

CHARLES : Quoi ?

FÉLICIE : **Je me suis trompée de ville**, j'ai dit Courbevoie au lieu de Levallois (CH, 24a).

Considérons enfin un dernier exemple, où l'autophonie immédiate à fonction de renforcement montre une montée dans la tension de la situation. Il s'agit de la scène au cours de laquelle Félicie quitte Maxence pour rentrer à Paris :

(26) FÉLICIE : [...] **Lâche-moi.**

MAXENCE : Écoute.

FÉLICIE : Non, **lâche-moi, tu me fais mal.**

MAXENCE : Eh bien tant pis. Je me mets rarement en colère, mais, si je m'y mets, fais attention. Ça serait vraiment moche, alors que tout allait si bien entre nous... Écoute, je crois que tu es fatiguée. Je vais prendre une extra, pendant une semaine, même plus, si tu veux. Tu ne t'occuperas plus du salon. Tu auras tout le temps pour t'installer confortablement ici.

FÉLICIE : Je rentre à Paris... **Lâche-moi, ou je cogne... Excuse-moi. C'est physique. Je peux pas supporter qu'on me tienne de force.** Surtout aujourd'hui. Puisque je te quitterai de toute façon, quittons-nous au moins en amis. Je t'aime. Mais pas dans ces conditions.

MAXENCE : Dans quelles conditions ? Les conditions, ça se change.

FÉLICIE : Je veux dire dans des conditions de définitif.

MAXENCE : Félicie... (*Maxence s'avance vers elle*)

FÉLICIE : Ah non... Surtout ne t'approche pas. (*Il s'arrête*)

MAXENCE : Accorde-moi au moins une chose. Je ne t'empêche pas de faire ce que tu veux, mais attends au moins un peu... Donne-moi au moins cette marque de confiance. Je ne parle pas d'amitié et encore moins d'amour.

FÉLICIE : Non. Rien ne servirait à rien, crois-moi. Tu sais, je suis tout à fait honteuse de te faire ça. Ça va te mettre dans une situation très embarrassante. On va te poser des tas de questions.

MAXENCE : Et alors ?

FÉLICIE : Toi, qui tiens tant à ta respectabilité.

MAXENCE : Tu n'as qu'à pas partir.

FÉLICIE : Au contraire, plus vite je partirai, moins il y aura des questions.

MAXENCE : T'occupe pas de moi. Je dirai la vérité. Je dirai que tu as fait une dépression dont tu te sortiras bientôt. Dans une semaine, peut-être même dans une heure. (*Il prend Félicie par le cou, elle écarte le regard*) Dépression ou pas, tu es fatiguée. Qu'est-ce que tu comptes faire pour déjeuner ? Allez, je t'invite au restaurant. Pas en face parce que c'est trop bruyant, mais tiens, je t'invite à la Grignotte. D'accord ?

FÉLICIE (*sans hausser le ton*) : **Lâche-moi, Max, ne me touche plus.** (*elle lève le regard*) (CH, 14b).

Le « lâche-moi », dont la valeur injonctive monte à chaque reprise (quoique le ton reste posé) jusqu'à l'interdiction finale en passant par la menace (« lâche-moi ou je cogne »), illustre sans doute la détermination et la nuance de redoublement autophonique. Néanmoins, le spectateur pourra être surpris de cette violence, non seulement en raison du caractère de

Redire

Félicie, mais aussi dans la mesure où ses propos viennent en quelque sorte contredire ce qu'elle avait préalablement dit à sa mère : le renforcement monologique se trouve ainsi paradoxalement suggérer un désaveu implicite, voire inconscient, qui contredit les propos du personnage et qui montre à quel point les personnages sont victimes du décalage entre leurs croyances et la réalité.

(27) LA MÈRE : Et toi, avec ton caractère, je ne pense pas que tu aimes être dominée...

FÉLICIE : Et bien, si justement, je n'aime pas les gens qui tombent quand je souffle dessus. **Je n'aime pas être dominée intellectuellement, mais physiquement, j'aime. J'aime les hommes qui me donnent une impression de force**, pas ceux qui sont toujours courbés sur les bouquins (CH, 4d).

2. Les tiers convoqués

L'hétérophonie renvoie, comme il a été signalé, aux formes de citation de discours d'un tiers qui n'est pas présent à la conversation ou qui n'y participe pas activement. L'hétérophonie recouvre ainsi le même domaine conceptuel que ce que l'école de Genève nomme « polyphonie » :

dans les faits traités généralement sous l'étiquette de polyphonie [...], j'établis une distinction entre la reprise, dans le discours du locuteur, du discours effectif ou potentiel de son interlocuteur, que j'appelle diaphonie, et la reprise du discours d'autres énonciateurs que l'interlocuteur, qui constitue pour moi la polyphonie au sens restreint (Roulet, 1991 : 68).

Comme pour la reprise autophonique, cette possibilité de convoquer plusieurs voix dans un même discours a pour effet de multiplier l'instance d'énonciation, tout en créant en même temps diverses places énonciatives qui viennent se greffer sur les places institutionnelles, discursives et intersubjectives. Le dédoublement qui en résulte permet au locuteur de mettre à distance ses propos et d'éviter au besoin la prise en charge des propos rapportés.

Nous envisagerons les modes de gestion de ces places énonciatives, ainsi que les répercussions de l'hétérophonie par rapport à deux types de paroles, selon les sources empruntées : la parole extérieure, qui renvoie directement au domaine de la citation (et qui se place donc au niveau de l'interdiscours extra-filmique) et la parole intérieure, celle qui reprend des propos relevant de l'univers discursif du film.

2.1. La parole extérieure : magister dixit...

Nous avons déjà eu l'occasion de constater (*cf.* Chapitre 1.2.3. « Des deux côtés de l'écran. Au carrefour des textes ») que les personnages rohmériens font très souvent allusion, explicitement ou implicitement, à des discours extérieurs —philosophiques, littéraires, etc.— dont la présence accomplit des fonctions de caractérisation en contribuant à créer une parole-type qui individualise et distingue les personnages « citeurs ».

Il est ainsi des personnages, comme Loïc, qui utilisent les citations en tant que relais de leur propre discours et limitent leur croyance à ce qui a été préalablement dit ou écrit par d'autres, comme le lui fait remarquer Félicie :

(28) FÉLICIE : [...] Tu peux pas te passer des bouquins. Je te dirais que je t'aime et t'irais voir si c'est pas écrit dans Shakespeare, ou ailleurs.
Pour toi, il n'y a de vrai que ce qui est écrit (CH, 19d).

Pour Loïc, la parole extérieure constitue la seule vérité à l'aune de laquelle sont à mesurer la pertinence et la véracité des arguments et des idées de ses partenaires, très particulièrement en ce qui concerne Félicie.

(29) FÉLICIE : [...] si je le retrouve [Charles], ça sera une chose tellement... une joie tellement grande que je veux bien donner ma vie pour ça. D'ailleurs, je ne la gâcherai pas. Vivre avec l'espoir, c'est une vie qui en vaut bien d'autres.

LOÏC : Tu sais ce que tu dis ?

FÉLICIE : Oui. Et je le pense, même si ça paraît idiot.

LOÏC : **Ça me paraît d'autant moins idiot que quelqu'un de très intelligent l'avait dit avant toi, presque mot pour mot.** Je ne pense pas que tu l'aies lu.

FÉLICIE : Qui ça ? Shakespeare ?

LOÏC : Non, non, non, Pascal (CH, 19b).

(30) FÉLICIE : [...] Pourquoi ai-je la certitude que j'aime Charles ? Comment puis-je en être absolument sûre ? Quand je l'ai rencontré, j'ai eu l'impression de quelque chose de déjà connu. Alors comment tu expliques ça, sinon parce que nous nous sommes déjà vus dans une vie antérieure ?

LOÏC : Arrête ! Félicie, tu me tues !

FÉLICIE : Mais, mais c'est pas des conneries.

LOÏC : Non, **là encore, tu as la science infuse. Ah mais ce n'est plus Pascal.**

FÉLICIE : Victor Hugo ?

LOÏC : Non Platon (CH, 19b).

Topos argumentatif, la parole extérieure —celle que l'on emprunte à une personnalité, comme celle que l'on puise dans le fonds commun de la sagesse populaire des proverbes et dictons, des fables et des contes— permet d'étayer un argument tout en présupposant la vérité irréfutable qui en découle. Investie d'autorité, elle s'institue en argument probant, comme en témoigne la valeur que Gaspard attache aux propos d'un graphologue dont la crédibilité fait sans doute pâlir l'opinion des « filles » et leurs intuitions :

(31) MARGOT : Tu dis que tu fais jeune, c'est vrai ; alors prends patience, ton jour viendra. [...]Il y a des gens qui perdent en vieillissant. Toi, tu es du genre qui gagne.

GASPARD : Qu'est-ce qui te fait dire ça ?

MARGOT : **Mon intuition**, féminine ou pas.

GASPARD : **On me l'a déjà dit. Pas une fille, un graphologue qui avait l'air assez sérieux.** Il m'a dit que je ne me révélerai que vers trente ans, dans tous les domaines, affectif, physique, intellectuel. **Ça m'a impressionné** (CE, 7d).

L'argument d'autorité s'impose également aux conditionnements factuels régissant habituellement la conduite humaine : Jeanne, lorsqu'elle se laisse embrasser par Igor, met fin à la situation par une référence au *Conte des trois souhaits*, des Frères Grimm. Soucieuse de rationaliser ses actions, elle n'aurait répondu à « aucun des motifs qui règlent la conduite des êtres les uns envers les autres : attraction, répulsion, amour, haine, domination, soumission », mais à « la logique du nombre, celle du nombre Trois [...] toute cette tradition du nombre trois : le triangle, le syllogisme, la Trinité, la triade hégélienne [...], toutes ces choses qui définissent un monde clos, qui instaurent le définitif et qui donnent peut-être la clef du mystère » (CP, 15a). Elle place ainsi ses actions en dehors de la sphère purement humaine. Igor a sans doute raison lorsqu'il l'accuse « de banaliser, d'aseptiser, de désérotiser » leurs rapports.

Le recours à ces sources définit certes en première instance une parole-type associée au personnage qui en est responsable, mais, dans la perspective interactionnelle, la citation s'institue en même temps en marqueur de place créant corrélativement des places symétriques ou opposées.

Le « connaisseur », capable de convoquer dans ses propos le discours d'autorité, se trouverait partager cette place avec son égal, capable d'identifier la source —en cas d'hétérophonie non marquée—, de commenter le discours, ou de le contredire : Edwige, Quentin et Loïc peuvent se permettre ainsi de s'entretenir sur l'œuvre de Forster, alors que l'ignorance de Félicie détermine son exclusion interactionnelle, donc son silence (CH, 8b), comme nous l'avons signalé lors de l'étude des présentations (*cf.* Chapitre II.1.2. « Rituels de présentation. Conventions »).

Nous avons déjà envisagé le comportement affiché par Ève à cet égard (cf. Chapitre II.1.3. « Chacun à sa place. La place convoitée »). Désireuse d'occuper une place institutionnelle similaire à celle de Jeanne et de se démarquer de celle de « jeune petite amie d'un homme mûr », elle tentera tout au long du dîner un rapprochement vis-à-vis de Jeanne en imposant la philosophie comme thème de conversation. En même temps, son comportement revient à une prise de position taxémique¹²⁶, de domination relationnelle, au-dessus des « ignorants », position qu'elle adopte à l'égard de Natacha, exclue de l'élite minoritaire qui sait faire la différence entre transcendantal et transcendant. Elle s'arroge même le droit d'accomplir des intrusions à l'égard de Jeanne en usurpant à deux reprises les tours de parole qui l'avaient explicitement signalée. Sa prétendue supériorité sera néanmoins mise en question lorsqu'elle essaiera de l'orienter envers Igor :

(32) ÈVE (à Igor) : Tu sais ce que c'est, toi, un jugement synthétique *a priori* ?

IGOR : (*sans la regarder*) Si je l'ai su, je l'ai oublié. Et toi ?

ÈVE : Oui, un jugement synthétique *a priori* est **un jugement qui, tout en étant *a priori*, n'est pas analytique** (*rires de Natacha*). Pour être plus précise, excusez le jargon, c'est un jugement dans lequel le prédicat n'est pas contenu dans le sujet.

IGOR : (*sans la regarder*) Par exemple ?

ÈVE : Euh, ben... Prenons l'exemple de Kant. « Tous les corps sont étendus », c'est un jugement analytique, mais « Tous les corps sont pesants », c'est un jugement synthétique, mais *a posteriori*, parce que la notion de pesanteur n'est pas comprise dans la définition, mais apportée par l'expérience.

IGOR : (*sans la regarder*) **Et synthétique *a priori* ?**

ÈVE : Euh, ben, euh... (*Igor la regarde brièvement*)... Tous les corps sont... (*à Jeanne*). Dans Kant, c'est quoi ?

JEANNE: Je crois que l'exemple, c'est « tout ce qui arrive a une cause ». Mais on peut prendre aussi les jugements mathématiques, par exemple, quand je dis « la ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre », ça n'est pas tiré du concept de droite, et ça n'est pas non plus dans l'expérience.

IGOR : Oui, parce que l'espace (*il regarde Jeanne*) est une forme *a priori* de la sensibilité.

¹²⁶ Pour la notion de taxème, cf. Kerbrat-Orecchioni, 1988.

ÈVE : Bravo ! En fait, tu n'as rien oublié. (à *Natacha*) Tu as tout de même appris ça ?

NATACHA : Non, je te dis ! On en a peut-être parlé, mais je n'étais pas là, ou je n'écoutais pas. Mais (*la dévisageant*) ça ne m'a pas empêchée d'avoir seize au bac (CP, 11a).

La réponse fournie par Ève, proche de la lapalissade, ressemble trop sans doute à une définition apprise et récitée par cœur, ce qui provoque l'hilarité de ses partenaires —notamment de *Natacha*— et menace sa supériorité. Ève tente alors de rétablir son image par une reformulation, tout en affichant la supériorité de celui qui se permettrait d'exhiber son jargon, preuve et caution de son savoir. Or celui-ci est mis à l'épreuve par Igor, qui daignant à peine la regarder, la défie à apporter les preuves de sa connaissance. Bien que faisant appel à la source (« prenons l'exemple de Kant »), Ève ne fournit pas la réponse adéquate : ses propos glissent subtilement de l'exemple demandé à ceux des jugements analytiques et synthétiques *a posteriori*. En raison de leur attachement personnel, Igor aurait pu lui pardonner ce manque de pertinence, mais il relance le défi.

Incapable de fournir un exemple de jugement synthétique *a priori*, mais plus encore d'avouer son ignorance —qu'elle semble vouloir présenter sous forme d'oubli limité aux seuls exemples kantien (« dans Kant c'est quoi ? »)—, Ève se tourne alors vers Jeanne. L'aptitude de celle-ci à évoquer non seulement l'exemple demandé, mais d'autres encore que tout le monde peut aisément comprendre, tout comme la clôture apportée par Igor à l'intervention de Jeanne prouvent que le savoir d'Ève ne relèverait en fait que d'un pur oui-dire, d'une mémorisation sans conceptualisation ni intériorisation. La dernière intervention d'Igor renfermerait en outre une sorte de leçon adressée à Ève : « moi aussi je sais, même plus que toi, mais je me tais ». Seuls Igor et Jeanne se trouveraient partager la position dominante, d'autant plus qu'ils n'ont nullement besoin de cautionner leur

savoir à l'aide de citations¹²⁷. Autrement dit, si une première lecture permet d'accorder aux « citeurs » une place dominante, il n'en demeure pas moins que l'excès, ici comme ailleurs, est susceptible de produire l'effet inverse : obligés de faire constamment appel à la parole extérieure, ils n'auraient ni la maîtrise de leur propre discours, ni le courage de leurs opinions.

L'exemple ci-dessus témoigne en même temps de la réaction de ceux qui ont été renvoyés à la place de « dominés ». Natacha profite ici pour montrer que le résultat empirique (avoir seize au bac) l'emporte sur les connaissances théoriques. Obligée par Ève, qui l'attaque sans ménagements, elle aurait attendu le moment de faiblesse de celle-ci pour rétablir sa propre image.

Le recours à la parole extérieure permet en outre de caractériser les personnages en termes de « responsabilité énonciative » : en effet, l'hétérophonie se différencie des autres types de reprise en ce qu'elle ne comporte pas de prise en charge énonciative. Elle appartient à ce que Charaudeau (1992 : 575) nomme « actes délocutifs » : « le locuteur laisse *s'imposer le propos* en tant que tel, comme s'il n'en était nullement responsable ». Le même effet de « décharge » énonciative peut également provenir de l'emploi d'énoncés assertifs. Charaudeau (1992 : 619-620) englobe ainsi sous la modalité de l'assertion divers types d'actes qui correspondent « point par point, à la plupart des modalités de l'élocutif », à ceci près, que les propos sont dans ce cas déliés du locuteur : constatation, évidence, probabilité, appréciation, obligation, etc. Toutes ces assertions partagent un caractère stéréotypé, elles se présentent comme des vérités liées au patrimoine commun, à un fonds mental et langagier partagé par les individus appartenant à une même culture. Porteuses d'une valeur gnominique

¹²⁷ Jeanne avait d'ailleurs signalé, au début de cette même conversation qu'elle ne faisait pas forcément référence aux auteurs avec ses élèves.

qui leur permet de se constituer en arguments d'autorité¹²⁸, les assertions évitent en même temps la prise en charge énonciative, la responsabilité étant renvoyée au domaine de ce qui est communément admis, attribuée à une instance abstraite, un « on » qui dicte la norme, la *doxa*.

Ainsi, l'invitation formulée par Igor, appuyée sur des constats d'ordre général, serait-elle dépourvue d'arrière-pensée et, par là, plus difficile à rejeter pour Jeanne qui se doute des intentions de celui qui lui a été présenté comme un grand séducteur :

(33) IGOR : [...] Restez dîner. Actuellement, **c'est une heure très moche pour rouler. Après neuf heures ce sera beaucoup mieux** (CP, 14d).

De même, une constatation qui vient contredire le prétexte avancé par Gaspard sert à justifier l'invitation de Margot, tout en la plaçant dans la perspective impersonnelle d'un sous-entendu socialement accepté, voire codifié (« on ne se couche pas tôt le samedi, on sort »).

(34) MARGOT : Tu viens avec nous ?
GASPARD : Non, je vais me coucher
MARGOT : Allez, viens, **c'est samedi** (CE, 6b).

La parole de Margot se caractérise en fait par un large appel au réservoir des stéréotypes langagiers. Elle, précisément, qui accuse Gaspard de ne pas avoir le courage de ses propres opinions (CE, 11), se trouve presque toujours étayer ses arguments à l'aide de proverbes, de généralisations et d'assertions — bien que Gaspard ne leur prête pas nécessairement le même crédit. Son expérience amoureuse, qu'elle invoque sans cesse, et ses connaissances générales lui permettraient en somme de regagner la place

¹²⁸ Cf. Ducrot (1980 : 37) : « Si l'on voit dans un énoncé un acte d'assertion, on doit, entre autres choses, admettre qu'il prête à son énonciation la vertu d'obliger l'interlocuteur à croire vrai le fait annoncé ».

que Gaspard semblait lui refuser du point de vue institutionnel (cf. Chapitre II.1.3. « Chacun à sa place. La conquête de la parité »), voire de se poser en supériorité vis-à-vis de celui qu'elle se permet constamment de conseiller :

(35) MARGOT : **Qui ne tente rien n'a rien.**

GASPARD : Je ne crois pas tellement à ça. Du moins en ce qui me concerne (CE, 7c).

(36) GASPARD : Tu vois, mon seul problème, surtout quand je suis en face d'un groupe, ce n'est pas tellement de communiquer comme on dit, mais d'être.

MARGOT : **Être ou n'être pas...**

GASPARD : Oui, c'est la question. C'est peut-être pédant de dire ça, mais c'est vrai.

MARGOT : C'est vrai de tout le monde. **Un seul en face d'un groupe ne fait pas le poids** (CE, 7d).

(37) GASPARD : Je ressens tellement le contraire de ce que je te disais ces jours-ci, que je ne peux pas le garder pour moi

MARGOT : Tu as envie de le **crier sur tous les toits** ? ou plutôt **aux quatre vents** ?

GASPARD : Non, de le dire à toi, tout simplement (CE, 11).

(38) GASPARD : Au fond, si je me suis laissé faire par Solène, c'est parce que j'étais persuadé que Léna me filerait entre les doigts au dernier moment. Et quand j'ai vu qu'elle rentrait de Jersey exprès pour ça, j'ai eu honte.

MARGOT : C'est bien fait pour toi. Tu n'avais qu'à ne pas **courir deux lièvres à la fois** (CE, 19).

Un interactant voulant ignorer la vérité générale contenue dans ces assertions ferait preuve d'asociabilité : son comportement, placé en dehors des normes communément admises, le renverrait au statut de marginal. Telle semble être d'ailleurs la place que Gaspard assume lui-même lorsqu'il se présente comme un « inadapté » fuyant les groupes : « j'ai toujours eu horreur des groupes. D'abord, je n'ai pas envie de m'y intégrer et ensuite, si je voulais je n'y arriverais pas » (CE, 7a). Telle semble également la place à laquelle Natacha renvoie Ève par ses reproches : dominée par Ève sur le plan

des connaissances, elle aurait trouvé le moyen de prendre sa revanche en l'attaquant à son tour sur celui des compétences sociales.

(39) NATACHA : [...] Cela dit, excuse-moi, mais **c'est la première fois que je vois quelqu'un fumer en faisant la cuisine.**

ÈVE : Je sais que ça ne se fait pas, mais je suis très soigneuse. Sois tranquille, je ne ferai pas tomber des cendres dans les casseroles. [...]

NATACHA : De toute façon, **une assiette n'est pas un cendrier.**

ÈVE : Ce n'est pas de ma faute s'il n'y a pas de cendrier ici.

NATACHA : **Quand il n'y a pas de cendrier on ne fume pas.**

ÈVE : Oh là là ! Mais qu'est-ce que c'est que cette dictature ! (CP, 13c).

Chez d'autres personnages, par contre, l'absence totale de références hétérophoniques fait ressortir soit un décalage entre la place institutionnelle qu'ils sont censés occuper et l'image qu'ils projettent d'eux-mêmes dans leurs interactions (tel Étienne, le professeur de philosophie de *Conte d'Automne* réduit à l'image de « prof coureur de filles »), soit une forte singularité : Félicie, qui ne connaît de Shakespeare que *Roméo et Juliette*, archétype des amours impossibles, des amants injustement séparés, cache néanmoins sous son apparente naïveté et son ignorance autoproclamée (« Je sais : je suis inculte », CH, 8d) le savoir inné, la « science infuse » qui lui permet d'énoncer en toute simplicité le pari de Pascal ou la théorie de la réminiscence platonicienne sans en avoir conscience (exemples 29 et 30 ci-dessus). Qui plus est, elle refuse explicitement aussi bien la domination à laquelle semblent la condamner Loïc et son entourage, que la place que le savoir serait censé lui accorder.

(40) FÉLICIE : [...] Loïc n'est pas du tout mon genre d'homme. [...] Il est trop intello. C'est bon pour l'amitié mais, à la longue, moi, je me sens diminuée. [...]

LA MÈRE : Et toi, avec ton caractère, je ne pense pas que tu aimes être dominée...

FÉLICIE : Et bien, si justement, je n'aime pas les gens qui tombent quand je souffle dessus. **Je n'aime pas être dominée**

intellectuellement, mais physiquement, j'aime. J'aime les hommes qui me donnent une impression de force, pas ceux qui sont toujours courbés sur les bouquins (CH, 4d).

(41) FÉLICIE : [...] Tu m'as beaucoup appris, tu sais. C'est vrai, je me sens beaucoup moins inculte. Tu m'as donné envie de lire, mais je n'aurai jamais ta tournure d'esprit. [...] je ne serai jamais une intello. **J'ai pas envie d'être intello. J'ai envie d'être moi** (CH, 19d).

Fière de son individualité, elle concevrait en fait la « culture » comme un asservissement auquel elle refuse de se plier. Le savoir qu'elle admire, celui qui lui permet d'exprimer les grandes vérités dans les mêmes termes que les sources autorisées, n'est que celui que fournit l'expérience vitale, celui en somme qu'elle attribue à Charles : « Charles savait beaucoup de choses, même plus que Loïc, sur certains points. Mais par lui-même, pas par les bouquins. Ce qu'il savait, il le tirait directement de la vie » (CH, 4d).

2.2. Paroles intérieures

La crédibilité d'un discours d'autorité découle directement de la reprise-citation, l'acte énonciatif d'origine n'étant jamais remis en question. Or pour la reprise des propos de tiers absents il convient sans doute de bien déterminer d'emblée s'il s'agit d'une citation ou d'une interprétation faite par le rapporteur. Jeanne, par exemple, attache une importance particulière à l'existence de cet acte.

(42) NATACHA : Enfin, il [Igor] t'a trouvée très bien, à tous points de vue. Et très belle aussi. Tu lui as fait grande impression, tu sais ?

JEANNE : **Il te l'a dit ?**

NATACHA : Non, mais ça se devine. À sa façon de te regarder. Il ne regarde jamais les femmes moches. Habitude de séducteur (CP, 12).

(43) NATACHA : Lui [Igor] il n'ira pas.

JEANNE : **Il te l'a dit ?**

NATACHA : Non, mais j'en mettrais ma main au feu. [...]

JEANNE : Pourtant **hier il a dit qu'il viendrait**. J'ai même eu l'impression qu'il mettait son point d'honneur à y aller.

NATACHA : Si ce n'est qu'une question de point d'honneur, j'en doute. Il ne met pas son honneur là.

JEANNE : **Moi je me tiens à ce que j'ai entendu.**

NATACHA : Et moi je lis entre les lignes (CP, 12)

(44) IGOR : [...] Elle [Natacha] voulait plutôt vous jeter dans mes bras ?

JEANNE : **Elle vous l'a dit ?**

IGOR : Je la connais, ne serait-ce que par hostilité contre Ève (CP, 15a).

Contrairement à ses interlocuteurs, dont les croyances s'appuient sur des suppositions (« ça se devine », « je la connais »), voire sur des inférences dépourvues de tout fondement (« je lis entre les lignes »), Jeanne insiste à déterminer l'exactitude des propos attribués aux tiers. À l'extrême opposé, Natacha, tout en posant à ses partenaires l'exigence de la croire sur parole — comme lorsqu'elle accuse Ève du vol du collier¹²⁹—, nie paradoxalement la véracité qui découlerait du dire des tiers¹³⁰, sans se rendre compte que ces affirmations risquent de nuire à la vraisemblance de son propre discours, comme le laisse entendre la reprise diaphonique de Jeanne :

(45) NATACHA : **Peut-être que mon père t'a dit** qu'il m'a téléphoné pour me confirmer qu'il viendrait. Mais **c'est pas pour ça que j'étais forcée de le croire.**

JEANNE : Eh bien, **je ne suis pas forcée de te croire**, non plus, mais je te crois, voilà (CP, 16).

Par ailleurs, tout comme la citation de sources « autorisées », la reprise des propos d'autres personnages minimise la responsabilité de l'énonciateur, qui se cache derrière un « il(s) » ou un « tout le monde » investis de tout le pouvoir de l'autorité citée. Léna n'assume qu'à la fin, et

¹²⁹ Le récit de Natacha, en effet, tout comme l'accusation qu'elle lance contre Ève s'appuient sur un discours autophonique et hétérophonique —l'hétérophonie adoptant ici diverses manifestations du discours rapporté au style direct et indirect—, pour lequel seule sa parole se constitue en preuve : « Je vais te raconter. [...] Il ne m'avait rien dit. [...] il avait mis Ève dans la confiance. [...] papa m'a demandé d'un air ennuyé si je n'avais pas vu le collier : "Si, la dernière fois que je l'ai vu, c'était au cou de Eve. Je croyais que tu le lui avais donné." Il me répond : "Non, je n'aurais jamais fait ça. Je le lui avais simplement prêté. C'est à toi que je veux l'offrir. Elle me l'a rendu chez elle, un matin. Je l'ai mis dans ma poche pour le rapporter à la maison. Ce qui est sûr, c'est que je l'avais en entrant. Et puis, je ne me souviens plus..." [...] d'après ce qu'il a dit, il l'avait mis dans la poche de son pantalon, celle où il met ses clefs. [...] [il] s'est dit que la première chose qu'il ferait, en entrant, serait de le déposer dans le coffret où il le rangeait » (CP, 7c).

¹³⁰ Du moins en ce que concerne son père, alors qu'elle accorde par contre valeur de preuve aux propos de Jeanne :

« JEANNE : [...] Actuellement Mathieu est détaché au CNRS et, l'année prochaine, il aura un poste d'assistant à Grenoble. Alors nous n'aurons plus qu'à nous marier.

NATACHA : Pour de vrai ?

JEANNE : Ben oui, pour de vrai. **Tu ne me crois pas ?**

NATACHA : **Si, puisque tu le dis** » (CP, 9).

poussée par Gaspard (« c'est leur opinion qui compte, ou la tienne ? »), ses propres opinions :

- (46) GASPARD : Je finis par croire que c'est avec moi que tu ne veux pas rester. On devait passer une partie des vacances ensemble et je ne t'ai, pour ainsi dire, pas vue.
LÉNA : Je te le répète, je suis chez mes cousins et je leur dois du temps et **ils trouvent que** tu m'en prends beaucoup.
GASPARD : Non ! Ils ont leur petite nana et ils comprennent très bien que tu aies un mec.
LÉNA : Ce qu'**ils ne comprennent pas**, c'est que ce mec soit toi.
GASPARD : Et alors ?
LÉNA : Alors rien, **je te dis ce qu'ils pensent. Ils ne comprennent pas**, mais pas du tout, que je puisse m'intéresser à un type comme toi. **Ils trouvent**, disons... Ils trouvent que tu ne fais pas le poids. **Ils ne croient pas** que, si on va à Ouessant, on puisse y aller en copains.
GASPARD : C'est leur opinion qui compte, ou la tienne ?
LÉNA : C'est-à-dire que... **Ils pensent que** je suis ta petite amie et, dans ce cas, moi-même je ne veux pas être méchante, mais je trouve aussi que tu ne fais pas le poids ! (CE, 15).

Lorsque la reprise hétérophonique concerne des échanges qui n'ont pas été montrés, nous sommes obligés —parfois comme les interlocuteurs correspondants— de croire le personnage sur parole. Tout autre est l'effet lorsque l'hétérophonie reprend des propos dont nous avons été témoins : malgré l'effet de redondance, la reprise permet dans ce cas de mesurer le degré de fidélité du discours citant à l'égard du discours cité et, par là même, de caractériser l'attitude du personnage.

Certaines manipulations, comme celles de Rosine, envisagées lors de l'étude temporelle (*cf.* Chapitre III.2.6. « Le temps évoqué. Rétrospections. Décalages et syncrétisme », ex. 92-94), s'inscrivent nettement dans une visée stratégique qui ne saurait néanmoins être jugée trop sévèrement, la fin — réunir Étienne et Magali— justifiant les moyens ; d'autres, témoignent moins d'une intentionnalité mensongère que du décalage fréquent entre la réalité et la perception qu'en ont les personnages rohmériens. Comparons, par

exemple, les propos de Maxence et la version que Félicie en fournit à sa mère :

(47) FÉLICIE : [...] Tu sais, je suis tout à fait honteuse de te faire ça. Ça va te mettre dans une situation très embarrassante. On va te poser des tas de questions.

MAXENCE : Et alors ?

FÉLICIE : Toi, qui tiens tant à ta respectabilité.

MAXENCE : **Tu n'as qu'à pas partir** (CH, 14b).

(48) MÈRE : Vous vous êtes disputés ?

FÉLICIE : **Même pas. Il a été très gentil, il n'a pas cherché à me retenir.** J'avais plutôt des scrupules parce qu'il m'avait présentée comme sa femme, alors c'est plutôt moche pour sa respectabilité, mais **il s'en fout.**

MÈRE : Qu'est-ce que tu en sais ?

FÉLICIE : **Il me l'a dit** (CH, 15b).

Jeanne, par contre, qui attache toujours la plus grande importance au dire, confirme encore ce trait de son caractère par la citation quasi littérale qu'elle fait des propos d'Igor.

(49) IGOR : Je peux vous charger d'une commission ?

JEANNE : Oui.

IGOR : Eh bien, **dites-lui que je pars pour Rome, je reviens mercredi et que je passerai jeudi, à sept heures, pour rapporter la valise** (CP, 4b).

(50) JEANNE : [...] À propos, il m'a chargée d'une commission. **Il part pour Rome quelques jours et il repassera jeudi à sept heures pour rapporter sa valise** (CP, 5).

Elle se permet néanmoins certaines licences à la fin qui semblent témoigner d'un glissement de son attitude, habituellement abstentionniste, vers un comportement valorisant en termes de politesse. Comparons en effet, les propos tenus par Igor au sujet de Natacha après la crise avec Ève, et la version résumée que Jeanne elle-même en fera le lendemain :

(51) IGOR : [...] Le plus grave est que Natacha, elle vous en a parlé sûrement, accuse Ève de choses monstrueuses.

JEANNE : Je sais, le collier.

IGOR : Oui, mais c'est invraisemblable : je ne vois pas ce que Ève pourrait en faire, pas le porter, pas le vendre, car elle n'a pas besoin d'argent et elle est tout sauf voleuse. Je n'accuse pas non plus Natacha de l'avoir caché pour faire croire qu'Ève l'avait volé. Elle aurait été trop heureuse de le porter. Et puis elle n'est pas machiavélique. A la rigueur plutôt kleptomane, mais on ne se vole pas soi-même ! [...] ce qui me désole, c'est qu'il ne s'agit plus d'une haine banale, une haine, si je puis dire, de convenance, comme il peut en exister entre une fille et la maîtresse de son père. Après mon divorce, je suis resté un certain temps très seul, ayant quitté rapidement la femme pour laquelle étais censé avoir divorcé, et ensuite j'ai eu un nombre confortable de petites amies, sans que Natacha ait eu l'air de me désapprouver. Mais, avec Ève, je suis resté déjà beaucoup plus longtemps qu'avec aucune autre. Natacha a l'impression que je vais me fixer. Elle se trompe. Nous nous sommes aimés très fougueusement, un peu parce que nous pensions que ça ne durerait pas. Je m'attends à tout instant à ce qu'elle me quitte. La scène de ce matin lui ferait une assez bonne sortie. Je sais, Natacha ne le sait pas, qu'il y a un autre homme dans sa vie. Donc elle est beaucoup moins dangereuse, si je puis dire, que Natacha le croit (CP, 15a).

(52) JEANNE : [...] J'ai dîné avec ton père. **Il m'a dit beaucoup de bien de toi** et ne t'en veut en aucune façon (CP, 16).

Citons enfin deux cas d'hétérophonie non marquée que seul le spectateur est à même de déceler. Dans le premier exemple, Isabelle inféode son discours à celui de son amie pour mieux servir les intérêts de celle-ci : convaincue qu'elle peut trouver un homme pour Magali et ayant pris rendez-vous par annonce avec Gérald, elle se fait passer pour son amie afin de « tester » le candidat et emprunte ses façons de parler au point de se corriger elle-même en parlant de « sa » vie à la campagne.

(53) MAGALI : Écoute, tu vas penser que c'est prétentieux ce que je te dis, mais je me considère beaucoup plus comme un artisan que comme une exploitante. **Quel mot affreux, écoute, exploitante ! Je n'exploite pas la terre, je l'honore** (CA, 2d).

- (54) ISABELLE : Je n'y ai pas toujours vécu. Ce n'est qu'à la mort de mon père, il y a cinq ans, que j'ai décidé de reprendre **son exploi... son vignoble** (CA, 10b).

Le second, hétérophonie implicite non marquée d'une source autorisée en la matière, viendra providentiellement rétablir l'image d'Isabelle, assez compromise après la bévue des hectares, tout en contredisant ce qu'Isabelle elle-même avait dit.

- (55) MAGALI : **Ça, c'est du muflier sauvage.** [...] ISABELLE : Comment tu dis que ça s'appelle ? MAGALI (épelant) : Mu-flier sauvage [...] ISABELLE : Oh je te demande ça, mais tu sais, de toute façon, **j'aurai oublié demain ce que tu me dis là** (CA, 2d).
- (56) GÉRALD : Vous avez combien d'hectares ? ISABELLE : Dix. GÉRALD : Dix ! Et vous arrivez à vous en tirer avec un terrain aussi petit ? ISABELLE : Heu... J'ai une nouvelle parcelle. Ça doit faire beaucoup plus. Et puis, excusez-moi, je n'ai pas la mémoire des chiffres. *Après le repas, ils se promènent dans le jardin botanique qui descend en terrasse vers la vallée.* [...] ISABELLE : [...] Tiens, et **ça c'est du muflier sauvage.** Non, parce que je connais, parce que ça pousse entre les plants de vigne. GÉRALD : Du muflier ? ISABELLE : Ben oui. GÉRALD : Vous êtes plus calée que moi. ISABELLE : Oui peut-être (CA, 10d).

Enfin, le discours rapporté peut aussi faire place à une sorte d'hétérophonie virtuelle, lorsque la reprise concerne les propos que le locuteur imagine qu'un tiers allait tenir :

- (57) FÉLICIE : [...] Moi, je croyais qu'il allait falloir discuter des heures et des heures, **je le voyais venir** : « **Prends ton temps, réfléchis, t'es pas pressée...** » (CH, 17c).

Or la crédibilité —et la supériorité— de celui qui prétend deviner les propos ou les pensées du tiers dépend évidemment de son aptitude à se poser en source autorisée : Félicie nie ainsi à Maxence la capacité de pénétrer les pensées de Charles, tout en opposant aux hypothèses de Maxence (« il a dû penser »), sa certitude complète (« moi je sais ce qu’il a pensé »). Notons en outre le manque de tact affiché par Maxence dans ses provocations ironiques (« tu connais ? ») et renforcé par sa mise en question finale. La dernière phrase de Félicie, appel implicite à l’empathie, devrait en somme peser plus lourd que tous les arguments —logiques ou non— pouvant être apportés à l’encontre de son hypothèse, seul soulagement de sa souffrance.

(58) MAXENCE : Lui, **il a dû penser que tu t’étais foutue de lui.**

FÉLICIE : Non.

MAXENCE : Enfin, écoute, tu lui as donné une fausse adresse, qu’est-ce que tu veux qu’il pense d’autre ?

FÉLICIE : Et bien, moi, je sais ce qu’il a pensé. C’est une supposition, mais elle est aussi bonne que la tienne.

MAXENCE : Il a pensé quoi ?

FÉLICIE : Eh bien, quand je me suis rendu compte de mon lapsus, six mois plus tard, j’étais enceinte, mais pas encore en congé. J’avais quitté Levallois, parce qu’on allait démolir, et j’habitais chez maman. Bon, dès que j’ai pu, je suis allée à la poste à Courbevoie. On a été relativement aimable, mais évidemment, ils ne savaient rien. On ne garde pas de trace. Quand l’adresse est au dos de la lettre, la lettre est retournée. Sinon, elle va au rebut.

MAXENCE : Et la poste restante ? Tu connais ?

FÉLICIE : Oui je connais, je te remercie, j’y suis allée, il n’y avait rien non plus. Par contre, je me suis aperçue qu’il y avait aussi une rue Victor-Hugo à Courbevoie, et j’y suis... j’y suis allée, au cas où, j’sais pas, quelqu’un aurait trouvé la lettre. Et alors devine...

MAXENCE : Ben, je sais pas moi... il n’y avait pas le numéro ?

FÉLICIE : Eh bien si. Il y avait un numéro 36, mais il n’y était plus : c’était en démolition là aussi. Alors, je me suis dit que si Charles avait cherché de son côté et, comme je le connaissais, il l’avait sûrement fait, eh bien, il aurait vu que c’est pour ça que la lettre lui était retournée et donc que ce n’était pas ma faute. Tu vois ?

MAXENCE : Ça fait pas un peu beaucoup de suppositions, ça ?

FÉLICIE : Non, c’est tout à fait logique. En tout cas, ça m’a donné du courage (CH, 6b).

2.3. Délocution et médiation

L'hétérophonie immédiate se manifeste sans doute bien plus rarement que son versant différé, ne serait-ce que parce qu'elle s'institue en procédé d'iloïement, ou « troisième personne d'impolitesse » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 46), pouvant aboutir à la délocution des intervenants traités en « tiers absents ». Considérons l'exemple suivant.

- (59) IGOR : [...] Vous dites que vos élèves vous suivent sur ce terrain-là ?
JEANNE : Non seulement me suivent, mais ils me précèdent.
NATACHA (*de la cuisine*) : Papa, tu peux m'aider. (*Igor se lève*)
ÈVE : Te précèdent ?
JEANNE : Oui, par exemple, l'autre jour je m'étais engagée avec quand même cinq ou six élèves dans un petit dialogue maïeutique, genre Théétète, tu vois ? [...] Eh bien, alors que moi je ne voulais pas m'avancer trop loin, nous nous sommes trouvés tout naturellement en train de nous poser la question de la possibilité des jugements synthétiques *a priori*, comme au début de la *Raison pure*.
IGOR (*revenant de la cuisine*) : Vous disiez que vos élèves ?
ÈVE : **S'intéressent à la possibilité des jugements synthétiques a priori.**
JEANNE : **Oui, enfin...** (CP, 11a).

La délocution provisoire de Jeanne, découlant de l'intrusion¹³¹ accomplie par Ève, alors que la question d'Igor l'avait explicitement signalée

¹³¹ Le terme « intrusion » renvoie à la violation du principe d'alternance consistant en l'usurpation de la parole, accompagnée ou non d'interruption, accomplie par « un locuteur "illégitime" [qui] s'empare de la parole, et vient parasiter le circuit interlocutif », d'après la

comme locuteur en place, apparaît renforcée par l'hétérophonie immédiate —et par l'iloïement sous-entendu : « elle dit que... »— dans laquelle l'intruse se permet en outre de reformuler et de synthétiser le sens de ses propos. La fidélité du discours rapporté étant dans ce cas soumise au regard de la source, des procédés d'évaluation et/ou d'invalidation auraient pu sanctionner cette impolitesse. Mais Jeanne, conformément à sa nature, se contente d'une petite remarque laissant entendre que telle n'était pas en fait la réponse qu'elle aurait donnée, « enfin » réunissant ici une valeur conclusive et correctrice (Franckel, 1989 : 124).

Maxence accomplit également une intrusion en venant s'immiscer dans une conversation à laquelle il ne prenait pas partie :

- (60) FÉLICIE : Tiens, Michèle
MICHÈLE : Merci, Madame
FÉLICIE : **Vous pouvez m'appeler Félicie**, vous savez (*elle sourit*).
MAXENCE : **Ah non ! Il faut l'appeler Madame**, c'est la patronne (CH, 13a).

Dans l'immédiat, seul l'air contrarié de Félicie laisse entendre qu'elle en a été gênée, mais nous saurons plus tard que cette phrase a été en fait « la goutte d'eau qui a fait déborder le vase » (CH, 17b). L'ingérence de Maxence s'avère d'autant plus offensante qu'elle s'accompagne non seulement de l'iloïement de Félicie, mais d'une reprise implicite de ses propos pour leur opposer une contradiction explicite qui vient paradoxalement invalider l'autorité que son discours voudrait lui accorder en posant qu'elle est « la patronne ».

définition de Kerbrat-Orecchioni (1996b : 32). Quatre cas de « violation » plus ou moins légitimée sont en effet susceptibles de remettre en question le principe d'alternance posé par Sacks, Schegloff et Jefferson (1974) : le silence, l'interruption, le chevauchement et l'intrusion ou usurpation du tour de parole.

Or l'hétérophonie immédiate n'est pas toujours source de délocution. Elle peut simplement signaler une absence momentanée de la source citée, que cette absence soit physique, ou dictée par les conditions de l'échange. Pour reprendre la définition de Perrin *et al.* (2003 : 1845):

the individual who first produced the quoted talk is, in some way, absent from the interaction in which the quotation is uttered (either physically or, if physically present, not directly and immediately assuming the role of participant in the present conversation).

Un interactant physiquement présent peut en effet se retrouver provisoirement exclu de la communication. Autrement dit, si les propos du locuteur en situation de dialogue sont forcément adressés à l'allocutaire¹³², l'élargissement du cadre participatif à trois ou plus de trois interactants oblige à la prise en compte d'une gradualité de l'adresse répondant à des raisons diverses. Tout d'abord, le locuteur peut avoir intérêt à prendre à part un interlocuteur pour lui transmettre quelque chose de plus ou moins privé. Cette adresse privilégiée, que Durrer (1999 : 51-52) propose de nommer *aparté*¹³³, soulignée par un isolement physique ou par une descente du ton, donne lieu à une sorte d'emboîtement énonciatif dont les effets en termes de délocution restent à envisager selon les cas¹³⁴. Deuxièmement, il faut tenir

¹³² Il faudrait tenir compte toutefois de certaines situations où le discours du locuteur semble plutôt auto-adressé et il est difficile de déterminer s'il parle pour lui-même ou pour les autres : « Well-known examples are interjections, exclamations [...]. There are also cases in which someone thinks aloud in someone else's presence, as in private comments by a customer in a cafeteria line, or by an office employee working in front of a computer ; and in some domestic situations where each participant goes about his own activities, producing brief apparent soliloquies, which are not in fact authentic "self talk", since the presence of other people exercises a certain degree of control over the vocal productions of all the participants » (Kerbrat-Orecchioni, 2004 : 14). Tel est par exemple le cas lorsque Jeanne, qui est occupée à couper du saucisson, remarque : « Oh ! Qu'est-ce que je suis maladroite ! », son intervention étant ensuite réintégrée au circuit interlocutif par la réaction d'Igor (« Moi aussi ») (CP, 10c).

¹³³ À ne pas confondre, comme le signale l'auteur, avec l'aparté théâtral, ou avec une manifestation semblable d'aparté cinématographique, le locuteur se livrant à un soliloque dont l'allocutaire premier est le spectateur.

¹³⁴ Considérons les exemples suivants :

compte qu'il est rare que tous les interactants se trouvent à tout instant également impliqués dans l'interaction en cours, aussi bien du point de vue psycho-perceptif que du point de vue cognitif. Les connaissances partagées ne pouvant pas être exactement les mêmes pour tous, certains thèmes seront plus intéressants pour les uns que pour les autres¹³⁵. Les propos du locuteur viseront donc souvent prioritairement un des allocutaires —ainsi institué en allocutaire *premier*— et ne toucheront qu'accessoirement l'autre, qui se trouve assumer momentanément un rôle de simple témoin ou allocutaire

(1) « IGOR : Finalement elle a trouvé un train. Ne vous en faites pas pour elle. Elle a un travail à terminer à Paris. Et puis elle était venue un peu à contrecœur. **(à Natacha) Je crois qu'il faudra bien qu'on parle de tout ça, mais pas aujourd'hui.** (Aux deux) Vous avez déjeuné ? » (CP, 14a).

(2) « NATACHA : Jeanne, William.

JEANNE : Bonjour !

WILLIAM : Bonjour !

NATACHA : On est en plein jardinage. Tu pourrais nous aider.

WILLIAM : Le jardinage, Ce n'est pas tellement mon fort.

IGOR : De toute façon, c'est très salissant et j'ai pratiquement terminé.

NATACHA (à William) : **Tu m'emmènes faire un tour en forêt ?**

WILLIAM : Très bien.

NATACHA : Je ne t'ai pas encore montré mon point de vue (*elle rit, le prend du bras*). Euh... Nous, on s'en va, on sera là à l'heure de dîner. D'accord ? (*s'approchant de Jeanne*) Si tu veux faire la sieste, tu peux monter dans ma chambre » (CP, 14b).

Dans le premier cas, Igor, revenu après la dispute entre Natacha et Ève, essaie de justifier le départ précipité de cette dernière. Tout en faisant semblant de ne pas accorder trop d'importance à l'incident, il glisse subtilement un reproche adressé à Natacha. Or l'exclusion de Jeanne —normale d'ailleurs si l'on s'en tient à la locution qui veut que l'on « lave son linge sale en famille »— est rapidement réparée par l'adresse collective marquée dans la suivante question. Dans le second, l'attitude de Natacha marque par contre nettement l'exclusion de Jeanne : juste après lui avoir présenté William —donc après avoir opéré un rapprochement— elle décide de l'exclure non seulement de la relation d'interlocution, mais aussi de ce nouveau petit cercle social : elle entraîne William un peu plus loin, lui propose de quitter le lieu et de faire un tour en forêt. Cette proposition vise à faire partager à William ce qu'elle avait essayé sans succès de faire partager à Jeanne quelques jours auparavant : la vision de « son » Amazonie. Ce serait sans doute le moment d'inviter Jeanne à se joindre à eux, mais Natacha laisse tomber son amie —et invitée chez elle— et part avec son amoureux.

¹³⁵ « When a triad is conversing, the moments of "genuine" trilogue (in which all three members are actively engaged) never last long ; instead, they alternate with phases which seem rather dilogal in character, involving two active speakers and a third participant who can adopt various attitudes and show extremely variable involvement in the interaction in progress. Describing the interaction therefore requires above all observing gradual shifting from dilogal structures to trilogal ones and vice versa —observing, that is, the mechanisms of "connecting" and "disconnecting" the third participant. In any case, these moments of "dilogues within trilogies" must not be dealt with as a real dilogue, since they take place in the presence of a third party; this fact is always relevant and should be taken into account » (Kerbrat-Orecchioni, 2004: 7).

*secondaire*¹³⁶, la centration sur l’allocutaire premier se manifestant à travers des indices verbaux — termes d’adresse, pronoms de deuxième personne — et non verbaux — regard, orientation du corps.

Dans l’exemple suivant, Jeanne se trouve, comme Igor, provisoirement exclue de l’interlocution en raison de l’adresse exclusive marquée par Ève vis-à-vis de Natacha. La reprise hétérophonique de Natacha, malgré l’iloïement appliqué à Jeanne, ne signale pas néanmoins Jeanne comme délocutée, mais réfère à ses propos comme source autorisée.

- (61) JEANNE : [...] Moi j’aborde la vraie philo, de front, et, comme ils ne connaissent pas, ça les intrigue.
ÈVE : La vraie philo ? Tu veux dire la métaphysique ?
JEANNE : Pas exactement. Parce que là encore, sur les grandes questions, Dieu, l’Univers, la Liberté, ils ont déjà leurs réponses, naïves, mais réponses tout de même. Je dirais plutôt la philosophie transcendante.
IGOR : Transcendantale ?
ÈVE : Oui, Kant. Tu leur fais lire Kant ?
JEANNE : Non, pas forcément. Sans référence aux auteurs, du moins au début. J’essaie de susciter une réflexion portant sur la pensée en tant que telle, le pur acte de penser. Enfin, j’emploie le mot transcendantal au sens large.
ÈVE : Qui comprend aussi le sens husserlien.
JEANNE : Si l’on veut.
ÈVE (*à Natacha*) : Et d’après toi ?
NATACHA : Quoi ?
ÈVE : Transcendantal ça veut dire quoi ?
NATACHA : Ben, **ce qu’elle [Jeanne] dit**, une philo qui se place au plus haut sommet, qui dépasse tous les points de vue, les transcende (CP, 11a).

¹³⁶ Cette situation d’adresse exclusive ne saurait bien entendu se prolonger, car elle aurait pour effet de placer l’allocutaire secondaire en position de *tiers délocuté* et ne lui laisserait d’autre option d’intervenir que de se poser en intrus. Pour éviter cette contingence, « il existe une sorte de règle tacite à laquelle se conforment les participants : Tout doit être fait par l’ensemble des participants pour que le tiers ne reste pas un tiers, mais qu’il participe de façon même minimale à l’échange en cours » (Traverso, 1995 : 51). Loïc, par exemple, essaie, par le jeu des regards, de faire une place à Félicie lors de la conversation avec Edwige et Quentin (CH, 8 b,d), malgré l’exclusion à laquelle la condamne la poursuite d’un thème à propos duquel elle ne peut rien dire et le comportement gestuel des autres interlocuteurs — ainsi, par exemple, Quentin, lorsqu’il rappelle l’anecdote de la vache, s’adresse à Loïc, placé hors-champ à droite, alors que Félicie se trouve à gauche.

Enfin, certaines reprises hétérophoniques, dans lesquelles le tiers (C) reprend, à l'intention de B, le contenu des propos que A vient lui-même d'adresser à B, semblent s'instituer en procédé de médiation, comme une sorte de traduction intralinguale¹³⁷ : tel est par exemple le cas des paroles échangées ci-dessous entre Félicie et sa fille, médiatisées par l'intervention de la mère¹³⁸.

(62) FÉLICIE : Oh les fleurs ! C'est joli ça, **c'est pour moi** ?
MÈRE : **C'est pour maman** ?
ÉLISE : **C'est pour tout le monde.**
MÈRE : **C'est pour tout le monde** (CH, 7).

La présence simultanée de plusieurs interlocuteurs permet encore d'imaginer d'autres situations que nous ne retrouvons pas dans notre corpus, dans lesquelles l'hétérophonie immédiate pourrait se constituer en preuve de concomitance de la pensée de A et de C, voire d'insistance (—A (à B) : *Pourquoi tu dis ça ?*, —C (à B) : *Oui, tiens, pourquoi tu dis ça?*), ou bien au contraire, en preuve de conflit, l'hétérophonie immédiate, combinée avec l'iloïement du locuteur A, marquant explicitement son exclusion de la relation d'interlocution (—A (à B) : *Tu ne devrais pas le faire*, —C (à B) « *Tu ne devrais pas le faire, tu ne devrais pas le faire* »... *Mais qu'est-ce qu'il en sait ?*).

¹³⁷ La manifestation la plus évidente de cette médiation est illustrée par les rencontres agonales où deux interlocuteurs, qui refusent de s'adresser la parole, se parlent par personne interposée.

¹³⁸ Remarquons toutefois que Félicie laisse généralement à Élise le soin de s'exprimer par elle-même et refuse en quelque sorte de parler d'elle à la troisième personne :

« CHARLES : Et comment s'appelle-t-elle ?

FÉLICIE : Demande-lui.

CHARLES : Comment tu t'appelles ? » (CH, 24b).

3. Toi qui disais...

La diaphonie, qui reprend les propos tenus par l'interlocuteur, constitue le mode le plus fréquent de reprise. Espuny (1997 : 185-190) établit un classement selon les modes de citation de la source et distingue : (1) diaphonie *explicite* et diaphonie *implicite*, selon qu'il y a ou non reprise plus ou moins littérale de l'énoncé source ; (2) diaphonie *effective*, celle qui reprend un discours effectivement prononcé, et *potentielle*, lorsque la reprise devient plutôt attribution/anticipation d'un discours virtuel (« Tu me diras que... ») ; (3) diaphonie *marquée*, lorsque la source du discours est identifiée, et diaphonie *non marquée*, lorsque la source est omise.

En ce qui concerne les fonctions, elle en retient deux : une fonction de contextualisation de l'échange pour la diaphonie différée et une fonction de marquage relationnel découlant directement de l'application du principe de politesse pour la diaphonie immédiate :

si nous considérons que la diaphonie suppose un mode de coopération dans le sens gricéen, mais en violant les maximes de quantité, de relation et de mode —cette structure va à l'encontre de la clarté et de l'efficacité communicative— c'est que la coopération s'installe à un autre niveau : les locuteurs coopèrent au niveau de la relation interlocutive, et non pas du contenu informatif auquel réfèrent les maximes. Ce mode de coopération relationnelle [...] est ce qu'on appelle en pragmatique le principe de politesse. [...] puisque la reprise diaphonique est lieu d'interaction avec le destinataire, et non pas un simple objet de référence comme dans le rapport polyphonique, elle concerne directement la relation interpersonnelle, et corollairement la dimension interactionnelle (Espuny, 1997 : 197-199).

Perrin *et al* (2003), quant à eux, tout en attribuant également à la diaphonie différée une fonction de rappel et de contextualisation du discours, définissent la diaphonie immédiate comme marqueur de structuration permettant, selon les cas, le développement, l'enchâssement ou la clôture des échanges. La diaphonie apparaît ainsi reliée aux quatre fonctions de base des interventions réactives : la prise en compte¹³⁹, la demande de confirmation, la réponse affirmative et la réponse négative.

Au niveau le plus élémentaire, toute diaphonie se trouve inévitablement témoigner d'une *prise en compte* des propos auxquels elle fait écho. Dans le sens le plus large, la fonction de prise en compte recouvrirait d'ailleurs l'ensemble d'interventions définies comme réactives qui témoignent, en première instance, de la réception d'un contenu précédemment posé, auquel elles sont censées réagir. Autrement dit, tout type de réponse verbale ou actionnelle, à orientation d'accord mais aussi de désaccord, serait implicitement diaphonique, la prise en compte constituant en somme une condition indispensable à l'interaction :

Pour qu'il y ait échange communicatif, il ne suffit pas que deux locuteurs (ou plus) parlent alternativement ; encore faut-il qu'ils se parlent, c'est-à-dire qu'ils soient tous deux « engagés » dans l'échange, et qu'ils produisent des signes de cet engagement mutuel, en recourant à divers procédés de *validation interlocutoire* (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 18).

¹³⁹ Notons, toutefois, que la fonction de prise en compte n'est pas exclusive de la diaphonie immédiate. L'intervention de Gaspard dans l'exemple (2) reprend, implicitement et à distance, la correction que Margot avait apportée à ses propos lors d'un échange préalable, le caractère de prise en compte étant mis en évidence par le commentaire de Margot :

(1) « GASPARD : [...] je veux que tu saches que je n'ai pas proposé à Solène d'aller à Ouessant. C'est arrivé comme ça dans la conversation, il ne me serait jamais venu l'idée de le proposer à deux filles à la fois.

MARGOT : À deux filles ? **À trois, tu m'oublies.**

GASPARD : Mais c'était pour rire ! » (CE, 11).

(2) « MARGOT : C'est bien fait pour toi. Tu n'avais qu'à ne pas courir deux lièvres à la fois.

GASPARD : **Trois.**

MARGOT : **Tu me comptes maintenant.** Merci »(CE, 19).

Dans un sens plus restreint, en tant que reprise explicite, la diaphonie à fonction de prise en compte remplit l'une des fonctions suivantes de développement discursif : (1) régulateur de *feed-back* (*back-channel signal*), qui encourage l'autre à poursuivre son discours ; et (2) *préface*, la répétition permettant au locuteur de gagner du temps pour préparer sa réponse.

Outre cette fonction de base, la répétition apparaît souvent au service d'une *demande de confirmation* qui ouvre un échange enchâssé ayant pour but de faire confirmer ou spécifier au locuteur le contenu posé. La résolution de l'échange encadrant se trouve donc différée et soumise à l'issue de cette négociation.

La diaphonie à fonction de *réponse positive*, par contre, amène la clôture de l'échange et se constitue en intervention évaluative¹⁴⁰. Elle se distingue de la simple prise en compte en ce qu'elle implique que le locuteur B assume comme siens les propos repris et accorde, ce faisant, une valeur d'autorité au discours du locuteur A :

In other words, the speaker qualifies the interlocutor's discourse *ex post-facto* as a kind of anticipation of what he would have said himself [...]. A positive reply function entails a kind of authority argument that has both a diaphonic and a local effect: it allows the speaker to put his own speech under the authority of what interlocutor has just said (Perrin *et al.*, 2003 : 1851-1852).

¹⁴⁰ En termes de structuration, au niveau le plus élémentaire, les actes de langage de chaque locuteur se combinent et constituent des interventions —unités monologiques—, qui donnent lieu, dans leur relation avec les interventions subséquentes, à des unités dialogales dites échanges. Mis à part les échanges dits confirmatifs (constitués de paires adjacentes), la structure minimale des échanges comporte en général trois interventions : initiative, réactive et évaluative, cette dernière constituant une sorte d'accusé de réception de l'intervention réactive, « par exemple une intervention de requête, une intervention de l'interlocuteur visant à satisfaire cette requête et une nouvelle intervention du locuteur visant à évaluer la manière dont sa requête est satisfaite » (Roulet, 1980 : 8). La clôture des échanges dépend dès lors, de ce que l'intervention réactive permette d'apporter une évaluation.

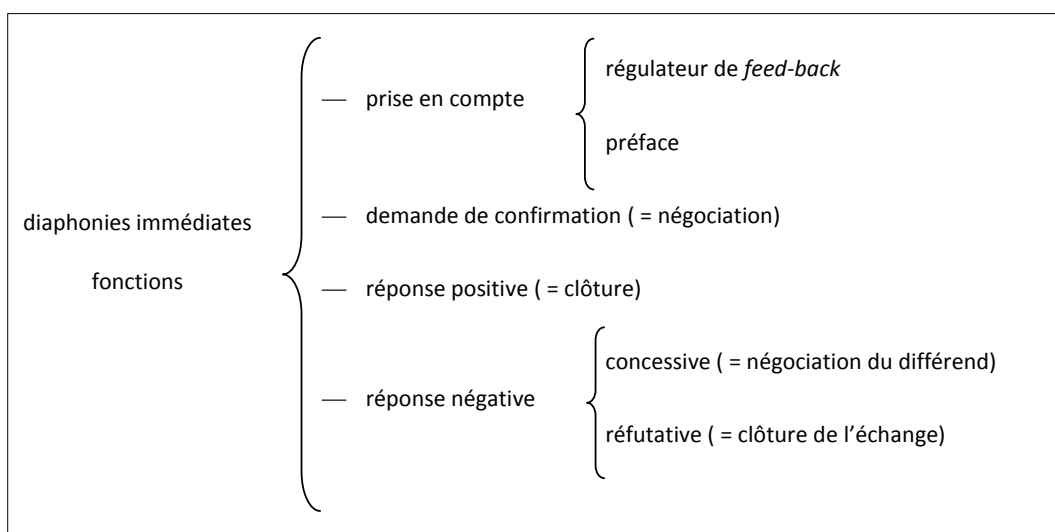
Enfin la diaphonie à valeur de *réponse négative* peut accomplir deux fonctions différentes : (1) concessive et (2) réfutative.

— *fonction concessive* : la reprise, typiquement suivie de « mais », manifeste un accord partiel avant d'introduire le désaccord. Reliée à une visée consensuelle, la diaphonie se constitue en préface à valeur d'atténuation qui, tout en cherchant à réduire la portée de l'offense conversationnelle que constitue le désaccord, permet d'ouvrir une négociation. En effet, comme le signale Roulet (1997, 163) : « une des stratégies de négociation les plus habiles et qui ménagent le mieux la face de l'interlocuteur consiste à s'appuyer sur une représentation du discours de celui-ci pour en inverser l'orientation argumentative ». En termes de structuration, la diaphonie concessive, en tant que résolution négative locale¹⁴¹, diffère la clôture de l'échange.

— *fonction réfutative* : la reprise rejette le point de vue de l'interlocuteur. Le plus souvent, ces reprises coupent l'échange sur un point de controverse et accomplissent dès lors une fonction de clôture.

Ces fonctions peuvent être schématisées comme suit :

¹⁴¹ Quatre types de clôture sont possibles d'après Moeschler (1981 : 43-44) : (1) la résolution positive satisfaisante, (2) la résolution positive non satisfaisante, (3), la résolution négative locale et (4) la résolution négative globale. Face à une offre, par exemple, l'acceptation pure et simple de l'allocutaire permet au locuteur A de clore l'échange par la production d'une intervention évaluative —résolution positive satisfaisante. Or le locuteur B peut également refuser d'accepter l'offre —le refus étant généralement assorti de divers actes subordonnés de justification, remerciement, etc. Dans ce cas, deux possibilités sont offertes au locuteur A : soit il se contente de la réponse négative et n'insiste pas davantage sur l'offre —résolution positive non satisfaisante—, soit il insiste et relance l'offre, cette nouvelle initiative ouvrant un échange enchâssé de négociation dont la résolution, différée, est dite négative. Si la négociation aboutit finalement à l'acceptation, la résolution négative est considérée locale ; en cas contraire, elle est dite résolution négative globale.



V. Fonctions des diaphonies immédiates (Perrin *et al.*, 2003)

La fonction attribuée à la diaphonie dépend néanmoins de la situation et reste susceptible d'être différemment interprétée par les interactants selon les paramètres situationnels, selon la nature de la relation qui les lie et, très particulièrement, en fonction de l'accompagnement prosodique et mimo-gestuel de la reprise, qui illustre l'évaluation que le locuteur B fait des propos de A. L'expression de l'accord et de l'adhésion adopte ainsi de préférence une intonation descendante ; l'atténuation emprunte une intonation montante, un ton dubitatif qui ouvre la possibilité de recherche d'un accord partiel ; l'emploi d'un ton ironique ou méprisant souligne par contre un renforcement du désaccord et une volonté de discréditer en même temps la compétence langagière et/ou communicative de l'interlocuteur.

Loin de constituer une simple répétition encombrant le discours, la diaphonie présente donc un grand intérêt à la lumière des enjeux communicatifs qui se jouent dans l'échange, aussi bien en termes d'information que de relation.

Les formes de diaphonie différée, de par leur fonction de contextualisation, tout comme la diaphonie immédiate à fonction de

demande de confirmation, auraient pour rôle essentiel de garantir l'efficacité informationnelle en mettant à la disposition des interlocuteurs toutes les données ; autrement dit, de garantir la pertinence du discours. Elles se trouveraient dès lors inscrites dans une visée purement transactionnelle¹⁴². Le reste des fonctions seraient, quant à elles, en rapport avec une visée interactionnelle ou relationnelle, essentiellement soumises, donc, au fonctionnement de la politesse. La diaphonie à fonction de réponse positive, qui suppose la pleine intégration et l'acceptation sans réserves des propos d'autrui, serait ainsi une expression de politesse valorisante, alors que la réponse négative concessive témoignerait des procédés d'atténuation de la politesse réparatrice. La réponse négative réfutative serait à ranger, quant à elle, sous la rubrique de l'impolitesse. Les régulateurs, dans la mesure où ils permettent de mesurer le degré de compréhension du discours, assurent certes l'efficacité informationnelle ; mais envisagés comme témoignage de l'attention portée au discours de l'autre, ils n'en sont pas moins reliés aux procédés de la politesse valorisante —la preuve en est que l'absence de régulateurs est ressentie comme manifestation d'hostilité ou de désintérêt. La préface, enfin, peut être considérée sous le double point de vue de la construction du discours et des stratégies de politesse réparatrice : en effet, le fait que le locuteur prenne du temps avant de formuler sa réponse peut obéir aussi bien à des difficultés d'élocution liées à des facteurs psychocognitifs, qu'à l'atténuation d'un acte potentiellement « menaçant » pour la face de l'interlocuteur ou du locuteur lui-même.

En ce qui concerne les régulateurs, leur présence reste, comme nous l'avons noté (*cf.* Chapitre 1.2.3. « Des deux côtés de l'écran. L'écoute sollicitée »), sensiblement réduite en raison des critères d'intelligibilité. Quant

¹⁴² Cf. la distinction établie par Lakoff (1989), entre discours *transactionnel* —dont le but essentiel est de transmettre une information— et discours *interactionnel* —essentiellement orienté vers l'établissement et le maintien de relations sociales.

à la diaphonie à fonction de préface, nous n'en avons repéré que très peu d'occurrences, reliées à des difficultés d'élocution d'ordre discursif ou cognitif : dans le premier exemple, la reprise de Natacha et son commentaire subséquent mettraient l'accent sur la difficulté qu'elle éprouve à satisfaire aux conditions d'« exactitude » posées dans la question de Jeanne ; le second, à son tour, modaliserait un certain degré d'incertitude ou de précaution à l'égard des croyances attribuées à une tierce personne.

(63) JEANNE : Que fait ton père **exactement** ?

NATACHA : **Exactement** ? C'est très long à dire. Il est rapporteur pour les commissions chargées de l'octroi des bourses aux jeunes artistes.

(64) JEANNE : **Et ton père** qu'est-ce qu'il en pense ?

NATACHA : **Mon père** ? Je pense qu'il la croit pas tout à fait.

Remarquons toutefois que Natacha utilise aussi les préfaces diaphoniques comme moyen de différer la réponse à une demande d'information, alors que celle-ci n'entraîne pour elle aucun effort cognitif. Le décalage entre la question et la réponse devient d'autant plus évident qu'il s'accompagne de l'ouverture de séquences « parallèles » (Nieto, 1995 : 81) n'entretenant, à l'égard de l'échange encadrant, aucun rapport logique ou sémantico-thématique. Les séquences enchâssées ne visent point ici à la négociation d'un malentendu ou d'une incomplétude de l'énoncé précédent. L'emboîtement formel d'une séquence dans l'autre ne tient qu'à des raisons purement situationnelles et la négociation ne porte pas sur la clôture de l'échange en cours, mais sur la réalisation d'actions simultanées à la conversation, sur une activité complémentaire qui parasite, sans l'interrompre, l'activité conversationnelle. D'ailleurs, la reprise, bien qu'émise sur un ton interrogatif, se trouve apparentée à la question rhétorique, et n'appartient pas, dès lors, à la catégorie des diaphonies à fonction de demande de confirmation.

- (65) JEANNE : C'est lui [ton père] qui était avec toi, **ce soir** ?
NATACHA : **Ce soir** ? Ça te dérange pas qu'on passe par la cuisine, parce que j'ai un peu soif.
JEANNE : Non, non.
NATACHA : Non, non, c'était un ami. Mon ami, mon petit ami. Il a presque le même âge que mon père, et la petite amie de mon père n'est pas beaucoup plus vieille que moi. Ça te choque ?
JEANNE : Non, c'est une question de goûts. [...] Mais **ton ami**, pourquoi est-il parti ?
NATACHA : **William** ? (*elle prend une bouteille d'eau*) Pour son travail. Il est journaliste. (*elle se sert un verre d'eau*) Tu en veux ?
JEANNE : Oui, je veux bien.
NATACHA : En principe, il ne devait partir que demain mais il a téléphoné au journal, tout à l'heure, et on lui a annoncé que le départ était avancé à ce soir, par avion spécial (CP, 3c).

Étant donné l'économie narrative du dialogue filmique, la présence de ce genre d'échanges parallèles, dépourvus de contenu informationnel, s'avère remarquable, à plus forte raison chez un cinéaste qui refuse généralement la convention du jeu de scène. Nous ne saurions donc justifier ces comportements qu'en termes de caractérisation du personnage de Natacha.

Signalons encore que la diaphonie est susceptible d'assumer des fonctions d'économie narrative quant à certains procédés de mise en scène. Tel est le cas des appels téléphoniques. Parmi les solutions que le cinéma propose pour le traitement des scènes d'appel téléphonique, Rohmer choisit de rester généralement sur le personnage qui reçoit l'appel. Tout au plus déroge-t-il parfois à cette vraisemblance en nous permettant d'entendre la voix acousmatique de celui qui appelle (Gaspard avec Léna, Margot, Solène ou Thierry). Aucun montage alterné, ni aucune division d'écran ne nous montrent successivement ou simultanément « *proxi-locuteur* » et « *télé-locuteur* »¹⁴³. Les différences, du point de vue spectatorial, sont notables en

¹⁴³ « Si, par exemple, l'on reste d'un côté seulement de la conversation, avec un seul des deux partenaires, on a déjà le choix de faire entendre ou non la voix de celui, invisible, qui est à l'autre bout du fil et que l'on peut appeler le télé-locuteur par opposition au proxi-locuteur, celui avec

fonction de ce choix : soit le spectateur entend, en même temps que le personnage, les paroles du personnage absent, soit il les reconstruit grâce aux propos de celui qui parle, qui reprend normalement une partie des propos de l'autre.

Au dire de Chion (1993 : 66), le fait de partager l'écoute renforce l'identification au personnage. Inversement, la voix qui n'est pas entendue, « nous met en position de tiers, tel un visiteur, et c'est d'ailleurs la solution adoptée quand un personnage qui véhicule l'identification est effectivement présent en tiers à une conversation téléphonique ». Telle est en effet, la solution adoptée par Rohmer dans les échanges suivants, où le tiers est présent, effectivement ou potentiellement — dans les derniers exemples, Igor est assez près pour entendre et Jeanne n'est pas dans la même pièce, mais pourrait bien entendre la conversation de la cuisine. La diaphonie permet dans ce cas de reconstruire plus ou moins les propos non entendus émis de l'autre bout du fil¹⁴⁴ :

(66) JEANNE (*en présence de Gildas et de Gaëlle*): Allô... Ah, Corinne ! Bonjour. Mais comment tu savais que j'étais là ?... **À tout hasard** ? Mais écoute, le hasard t'est plutôt favorable ! Je faisais que passer. Je suis là depuis cinq minutes, et je repars tout de suite... Je te félicite... Écoute, je suis désolée, pour ce soir je peux pas parce que je, j'avais prévu... Oui, je comprends... Non, écoute, en fait, j'avais rien prévu du tout, mais... Bon d'accord, je viens, OK... **A Montmorency** ? Non, non, je connais : **5, avenue Clemenceau, quatrième étage**... Non, non ce n'est pas la peine, je retiens. Il y a un code ? D'accord. Je t'embrasse. A tout à l'heure (CP,

qui l'on est (naturellement, dans un montage alterné, proxi-locuteur et télé-locuteur échangent sans arrêt leur place) » (Chion, 1993 : 66).

¹⁴⁴ Bien que pas forcément. L'information véhiculée par des éléments que nous pouvons identifier comme diaphoniques peut s'avérer plus ou moins utile au spectateur et à son double, le tiers à l'écoute. Dans l'exemple suivant, nous nous trouvons, comme Félicie, incapables de déchiffrer le sens des propos de Maxence :

« MAXENCE : Oui, oui, bien sûr. Vous savez, ça arrive tous les jours, hein ! Non, non hier soir... Oui... Vous avez raison... Oui, je n'ai vraiment aucune raison de me plaindre. D'accord... Bon, on dit mardi alors... Ah non, non, c'est moi qui vous remercie ! Au revoir.
FÉLICIE : C'est qui ? » (CH, 3a).

(67) ISABELLE : Allô !... Oui, c'est au sujet de l'annonce... Oui...Oui, oui...
Oh ! Non **pas le soir**... Oui, **lundi à déjeuner, d'accord**. Ah ! **Vous serez à Pont-Saint-Esprit**, mais ça me va très bien moi.

(68) IGOR : Natacha ? Oui, je te la passe. Jeanne ?

JEANNE : Allô ! Natacha ? **Ah, tu ne rentres pas**.... Oui, je te comprends. Bon, eh bien, tu passeras à la maison demain ? J'aimerais bien te voir avant mon départ. Je t'embrasse très très fort. Au revoir.

(69) IGOR : Ève ?... Depuis dix minutes... Je reste pour dîner... Et que veux-tu ? Je n'arrivais pas à te joindre... Mais tu m'avais dit que tu serais peut-être prise ce soir !... Mais viens... Elle dira ce qu'elle voudra. J'espère bien que cette histoire est finie... D'ailleurs elle est avec une amie très gentille, tu ne la connais pas (*on entend la porte qui s'ouvre*). Attends... Natacha ?

NATACHA : C'est Ève ? Dis-lui de venir.

IGOR : Mais viens, c'est elle-même qui t'invite. Tu veux que je te la passe ?

(*Natacha fait signe que non*. Elle est retournée à la cuisine.... Viens, ce sera une occasion de vous réconcilier. Elle a fait le premier mouvement, tu ne peux pas refuser.

(70) IGOR (en présence de Jeanne) : Oui, je suis encore là.... Demain, je pars dans la matinée, non je n'ai pas envie de rentrer ce soir... Oui, elles sont parties dans l'après-midi... Non, écoute, il est trop tard. Je n'ai pas envie de me taper le trajet, alors que j'ai sommeil, je tombe de sommeil... je te dis, j'allais me coucher... Non écoute... Tu m'as assez fait faire la girouette, aujourd'hui !... Non, je t'en prie, Ève... Ne te fâche pas... Ève !

(71) GASPARD : Allô !... Maman, ça va ?... Oui... Mais non, j'étais parti... faire une promenade sur les bords de la Rance avec des amis... Oui... Oui... Et il n'y a pas eu de courrier pour moi ?... Bon...

Outre qu'une simple fonction de contextualisation, les trois premières conversations accomplissent des fonctions d'ancrage spatio-temporel pour les scènes subséquentes. Dans la quatrième, les allusions à une « histoire » qu'Igor voudrait finie et à une éventuelle réconciliation laissent entendre que Natacha a fait plus que soupçonner Ève et qu'elle l'a accusée ou qu'il y a eu à un moment donné un affrontement entre les deux. Par ailleurs, le fait qu'il se justifie avec elle laisse entendre qu'elle le domine, ce qui ajoute à son portrait encore des touches négatives. Les deux derniers exemples permettent

respectivement de constater le mensonge d'Igor et l'ambiguïté semi-mensongère de Gaspard qui était en fait parti avec Margot.

Nous envisagerons dans les pages qui suivent, outre quelques traits nuanciant la fonction d'information attribuée à la diaphonie différée, trois fonctions de la diaphonie immédiate qui retentissent différemment et sur la structuration de la conversation, et sur les comportements des personnages —la demande de confirmation, la réponse positive et la réponse négative— ainsi que quelques exemples de diaphonie virtuelle ou discours attributif.

3.1. La parole « rendue »

Comme pour les autres modalités différées, la fonction de recontextualisation de la diaphonie peut se trouver enrichie de nuances diverses. Elle assume ainsi une valeur probatoire, le dire pouvant être invoqué à l'appui d'une argumentation, aussi bien comme support de la thèse à défendre que comme preuve de la réfutation. L'exemple suivant renferme ainsi presque toutes les variantes de la reprise à valeur de preuve (autophonie différée, hétérophonie différée, diaphonie différée, autophonie immédiate), auxquelles viennent se surajouter les nuances introduites par le verbe introducteur « prétendre » (« oser donner pour certain (sans nécessairement convaincre » selon la définition du *Grand Robert*) :

- (72) LOÏC : [...] Rien ne t'oblige à te lier à un homme que tu n'aimes pas.
FÉLICIE : Mais j'aime Maxence ! **Je t'ai toujours dit** que je l'aimais et que c'était pour cela que je n'acceptais pas qu'il reste avec sa nana, **même s'il disait** qu'il n'y avait plus rien entre eux.
LOÏC : **Tu ne m'as jamais dit** que tu l'aimais.
FÉLICIE : Eh bien, **je te le dis**, voilà.
LOÏC : Ça c'est du nouveau. **Tu as toujours prétendu** que tu n'aimerais qu'un seul homme, le père de ta fille (CH, 9).

La diaphonie comporte également une mise en valeur de la responsabilité énonciative. En effet, la cohérence discursive contraint les interactants à l'observance d'une règle de non-contradiction qui pèse lourd

en particulier sur ceux qui accordent une grande valeur au « dire » : Jeanne, dont le comportement montre bien son attachement à la lettre des discours, apparaît ici victime de ses propres paroles, habilement manipulée par Natacha.

(73) JEANNE : C'est moi qui ne suis plus libre, ma cousine m'a invitée à dîner.

NATACHA : **Tu as dit que c'était une corvée.**

JEANNE : Oui... (CP, 12.).

Contrairement à l'effet de décharge énonciative produit par l'hétérophonie, la reprise diaphonique explicite et marquée met donc en évidence de la responsabilité de l'énonciateur, engagé par son dire et contraint d'être conséquent dans ses discours.

(74) MAXENCE : Mais enfin, qu'est-ce qui se passe ? On t'attend.

FÉLICIE : Ben, excuse-moi, Élise avait besoin de prendre l'air.

MAXENCE : Mais enfin, **t'avais dit deux minutes**, ça fait deux heures que tu es partie ! Faut être sérieux quand même !

FÉLICIE : Écoute, **tu as dit que j'étais la patronne**. Eh bien, je prends mes responsabilités ! (CH, 13f).

Instituée en reproche, la reprise diaphonique peut recevoir comme réactions un désaveu implicite (75), une correction explicite du contenu repris (76), ou encore un refus explicite de prise en charge énonciative (77: « Je n'ai rien dit »).

(75) LA MÈRE : Mais qu'est-ce qu'il comprend [Maxence] ?

FÉLICIE : Qu'il ne faut pas vivre avec une femme qui ne vous aime pas.

LA MÈRE : **Tu m'avais pourtant dit que tu l'aimais.**

FÉLICIE : **Oui, mais** pas assez pour vivre avec lui (CH, 15b).

(76) SOLÈNE : [...] Les mecs sont tous des tordus : ils ne veulent prendre aucun risque. Quand ils tiennent une fille, ils ne la lâchent pas avant d'être sûrs de l'autre.

GASPARD : **Mais toi, l'autre jour, tu m'as dit que tu avais deux mecs ?**

SOLÈNE : **J'ai pas dit que j'en avais deux, mais que j'en laissais tomber deux : c'est pas pareil** (CE, 17).

(77) LÉNA : [...] Tu sais bien qu'on ne peut pas se loger en pleine saison à Ouessant. On y passera la journée. Mais, qu'est-ce que tu veux qu'on fasse là-bas ? **J'ai dit que j'aimerais voir l'île, mais pas y rester !**

GASPARD : **Ce n'est pas ce que tu disais.**

LÉNA : **Je n'ai rien dit** (CE, 15).

Il n'est certainement pas agréable de se voir rendre, mot par mot, ses propres paroles. Jeanne, par exemple, d'habitude très réservée quant à ses sentiments personnels, pense sans doute pouvoir échapper à la séduction d'Igor à travers un exercice de sincérité (« Non, ce qui crée une barrière c'est que vous êtes le père de Natacha. Tant mieux d'ailleurs. Ça fait que nous pouvons nous parler sans arrière-fond de séduction »). Ses propos lui seront rendus peu après comme un reproche auquel elle réagit en se détachant complètement de la conversation :

(78) IGOR : Je ne suis pas amoureux de vous, mais je pourrais l'être. D'une certaine façon, j'ai envie de l'être. Si j'ai agi aussi précipitamment, c'est que je ne voulais pas me laisser enfermer dans votre stratégie.

JEANNE : Ma stratégie ? Mais quelle stratégie ?

IGOR : Celle de banaliser, plutôt d'aseptiser, de désérotiser nos rapports. **Je suis le père de votre copine, je suis tabou, plus d'arrière-fond de séduction, comme vous dites.** Moi je n'aime pas ça. Au lieu de me mettre à l'aise, ça me glace, je me sens raide et emprunté. J'aime désirer et être désiré, précisément en arrière-fond, même si ça n'aboutit à rien. L'amour frénétique et exclusif que j'éprouvais pour ÈVE m'avait retiré ce goût, mais (*Jeanne ne le regarde plus*) il m'est revenu quand je vous ai rencontrée, non pas la première fois, sortant de la salle de bains, mais à table... **Vous n'écoutez pas** (CP, 15a).

Malgré l'apparente gratuité des propos tenus (*verba volant*), les paroles proférées demeurent toujours susceptibles de devenir des arguments

pouvant être retournés contre l'énonciateur : Félicie illustre particulièrement ce motif de la parole « rendue » lorsqu'elle quitte Maxence sous prétexte qu'il ne devrait pas « se lier à une folle » (CH, 14b) —diaphonie différée implicite et non marquée, reprenant la correction que Maxence avait apportée à ses paroles : « Folle à lier. On dit pas “conne à lier”. On dit “folle à lier” » (CH, 6b).

3.2. Confirmation, information

La reprise diaphonique à fonction de demande de confirmation est définie, d'après Perrin *et al.* (2003 : 1851), comme un moyen de réparer, par l'ouverture d'un échange enchâssé, un problème de formulation de l'énoncé précédent. Le plus souvent, la diaphonie vise donc moins à la pure et simple confirmation du contenu propositionnel qu'à une spécification de l'information apportée. Conséquemment, la réactive ne saurait se limiter à une simple confirmation/infirmation, mais se doit d'être élargie à une réponse informationnellement complète :

(79) LOÏC : [...] Alors, c'est fini avec sa bonne femme ?

FÉLICIE : **J'espère bien.**

LOÏC : **Tu espères ?**

FÉLICIE : Façon de parler, tu sais très bien que c'était fini depuis longtemps (CH, 9).

(80) FÉLICIE : [...] Tu sais ce qui m'est arrivé vendredi à Paris ? **J'ai cru apercevoir Charles dans la rue.**

LOÏC : **Tu as cru ?**

FÉLICIE : Hum. C'était certainement pas lui. Mais c'est des visions que j'ai des fois (CH, 9).

(81) JEANNE : Je suis une amie de **Corinne.**

NATACHA : **Corinne ?** Je ne vois pas.

JEANNE : Nous sommes pourtant chez elle, il me semble ! (CP, 3b).

(82) GASPARD : Malheureusement j'ai un petit problème **avec Ouessant.**

SOLÈNE : **Avec Ouessant ?**

GASPARD : Oui, j'avais déjà promis à quelqu'un d'autre (CE, 17).

(83) MAGALI : Non, la vigne ne l'intéresse pas. Elle si. Elle est curieuse de tout, elle s'intéresse à tout. C'est une fille très bien, **trop bien**.

ISABELLE : **Trop bien ?**

MAGALI : Oui. Léo est mon fils mais ça ne m'empêche pas de voir ses défauts (CA, 2c).

(84) ROSINE : Les vendanges ont commencé ici ? [...] Chez **Magali**, c'est la semaine prochaine.

ÉTIENNE : **Magali ?**

ROSINE : La mère de Léo (CA, 3).

(85) AMÉLIE : Si tu veux changer d'avis, il est encore temps, du moment que tu n'es pas partie...

FÉLICIE : Mais pourquoi veux-tu que je change d'avis ?

AMÉLIE : Je ne te sens pas très **enflammée**...

FÉLICIE : **Enflammée pour la ville ?**

AMÉLIE : Pour la ville et pour le mec (CH, 10b).

Cette exigence d'information supplémentaire devient plus pressante lorsque la reprise à fonction de demande de confirmation laisse entendre qu'un contenu a été omis et modalise dès lors d'autres nuances, telles que la surprise.

(86) GAËLLE : Donc, pour moi, c'est bon, même si je ne suis pas **dans la sélection**.

JEANNE : **Ah, il y a une sélection ?**

GAËLLE : Oui, ils prennent les dix meilleurs pour un second niveau.

Mais ça, de toute façon, je n'y ai jamais compté, alors... (CP, 2b).

Il n'est pas exclu que l'interlocuteur dont les propos sont repris sous forme interrogative interprète cette surprise comme une remise en question de la véracité de ses propos —la diaphonie faisant figure de réplique¹⁴⁵ implicite. Margot semble interpréter de la sorte la demande de confirmation

¹⁴⁵ « [...] parmi les réactions, on distinguera les "réponses" au sens strict, qui apportent une information demandée, et les "répliques", qui commentent l'énonciation de L1. [...] On a ainsi affaire à une réplique dès lors que L2 met en cause l'une ou l'autre des conditions de réussite de l'acte de langage accompli par L1 » (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 206-207).

de Gaspard, comme nous avons eu l'occasion de le constater lors de l'étude des places interactionnelles (Chapitre II.1.3. « Chacun à sa place. La conquête de la parité »).

- (87) GASPARD : [...] Je viens de passer ma maîtrise de maths.
MARGOT : Ah, moi, mon **DEA d'ethnologie**.
GASPARD : **D'ethnologie ?**
MARGOT : Ben oui. Ça a l'air de t'étonner, tu me prenais pour une bonniche ? (CE, 3c).

En effet, la demande de confirmation met parfois en évidence des décalages interprétatifs fondés sur des présupposés différents. Félicie, qui conçoit aisément que l'on puisse aimer plusieurs personnes en même temps, décide de tout sacrifier pour n'aimer que Maxence. Ses propos mettent sans doute l'accent moins sur « vouloir » que sur « toi ». La reprise de Maxence témoigne par contre d'une interprétation axée sur l'incompatibilité entre l'élan amoureux et les actes volitifs (« Tu *veux* m'aimer ? »).

- (88) FÉLICIE : Oh ! puis je ne veux plus y penser. Tout ça c'est du passé. Je ne veux pas revenir là-dessus. On n'en parle plus, promis. Je ne veux plus penser qu'à toi, **je ne veux aimer que toi**.
MAXENCE : **Tu veux m'aimer ?**
FÉLICIE : Oui. M'en demande pas trop pour le moment. Je t'aime, mais je voudrais t'aimer davantage. **Un peu plus**.
MAXENCE : **Un peu ?**
FÉLICIE : Oui, il en faut pas beaucoup, mais ça peut pas venir comme ça, tout de suite (CH, 6b).

La reprise sous forme interrogative ne se limite point cependant à la demande de confirmation sous-entendant une demande d'information implicite. De nombreuses diaphonies reliées à des structures interrogatives assument des fonctions de demande d'information explicite visant à réparer un contenu incomplet concernant l'identité des sujets, l'objet d'une action,

l'action elle-même, ou toute circonstance qui s'y rattache (temps, espace, manière, etc.).

(89) LOÏC : [...] Tu refuses le surnaturel chrétien, mais tu fonces à tombeau ouvert dans les trucs les plus farfelus, et **on t'a à tous les coups**.

EDWIGE : **Qui ça « on » ?**

LOÏC : Les charlatans (CH, 8d).

(90) MARGOT : Tu iras [voir Solène] ?

GASPARD : Bien sûr, pour lui expliquer et **pour voir**.

MARGOT : **Pour voir quoi ?**

GASPARD : Pour voir la différence et me redonner le goût d'aimer Léna, par contraste (CE, 16).

(91) NATACHA : [...] Tiens, chaque fois que tu me prendras à dire du mal d'elle, je donnerai **un gage**.

JEANNE : **Quel genre de gage ?**

NATACHA : À toi de choisir (CP, 6c).

(92) NATACHA : Oui, mais j'ai oublié de te dire que **j'étais là**.

JEANNE : **Là ? Mais où ? Quand ?**

NATACHA : Au salon, quand papa est rentré (CP, 7d).

(93) FÉLICIE : C'est qui ?

MAXENCE *ne répond pas. Il la prend dans ses bras.*

FÉLICIE : Oh ! Qu'est-ce qui t'arrive ?

MAXENCE : **Ça y est.**

FÉLICIE : **Ça y est quoi ?** Juliette est partie ?

MAXENCE : Non, c'est moi qui pars. Je file en voiture. Il faut que j'y sois à deux heures pour l'inventaire (CH, 3b).

(94) FÉLICIE : Toi peut-être, mais pas moi. Loïc n'est pas du tout mon genre d'homme. **Au physique comme au moral.**

LA MÈRE : **Au moral ? Qu'est-ce que tu lui reproches ?**

FÉLICIE : Mais rien, mais je sais pas..., il est trop intello (CH, 4d).

(95) LOÏC : Et alors, avant ? Qu'est-ce qu'il y a eu ?

FÉLICIE : Rien. Je sais pas, une impression. **Ça collait plus.**

LOÏC : **Qu'est-ce qui collait plus ?**

FÉLICIE : Tout. La première fois, quand je suis allée à Nevers, tout était bien, la ville, la maison, les gens, et la deuxième fois, tout était moche. Avant, je voyais que les avantages et après, que les inconvénients (CH, 17a).

(96) FÉLICIE : [...] Tu m'as beaucoup appris, tu sais. C'est vrai, je me sens beaucoup moins inculte. Tu m'as donné envie de lire, mais **je n'aurai jamais ta tournure d'esprit.**

LOÏC : **Quelle tournure d'esprit ?**

FÉLICIE : Je sais pas. Tu peux pas te passer des bouquins. Je te dirais que je t'aime et t'irais voir si c'est pas écrit dans Shakespeare, ou ailleurs. Pour toi, il n'y a de vrai que ce qui est écrit (CH, 19d).

(97) FÉLICIE : Avant-hier ce n'était pas la même chose. J'avais besoin d'être consolée. **C'était pas un jour ordinaire.**

LOÏC : **Et les jours ordinaires... ?**

FÉLICIE : Les jours ordinaires on ne dormait pas comme frère et sœur (CH, 22).

La demande d'information présuppose des conditions essentielles de satisfaction : a) le locuteur est autorisé à poser la question ou « se donne le droit de questionner (car ne questionne pas qui veut [...]) » (Charaudeau, 1992 : 591) ; b) il désire vraiment connaître la réponse et c) la question est pertinente dans le cadre des paramètres situationnels et relationnels de l'échange. Lorsque les trois conditions sont remplies, la réaction se présente comme une réponse, qui équivaut à un apport d'information. En cas contraire, la réactive aura la forme d'une réplique mettant en question le droit du locuteur de questionner son interlocuteur, sa sincérité, ou la pertinence de la question :

(98) MARGOT : Ne sois pas cynique, ça ne te va pas

GASPARD : Mais je plaisante

MARGOT : Au fond pas tant que ça.

GASPARD : **Ça veut dire quoi ?**

MARGOT : **Ça dit très bien ce que ça veut dire** (CE, 7c).

(99) LÉNA : Tu vois, je trouve vraiment dommage que, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, quand un garçon parle à une fille, il faut toujours qu'il ait une idée derrière la tête.

GASPARD : **Quelle idée ?**

LÉNA : Une idée, une arrière-pensée. **Ne fais pas l'idiot. Tu sais très bien ce que je veux dire** (CE, 12b).

Une dernière éventualité concerne l'aptitude supposée de l'interlocuteur à fournir l'information recherchée. Celui-ci peut ainsi avouer son ignorance, ou différer la réponse, soit en raison de difficultés d'ordre cognitif, comme il a été signalé ci-dessus, soit par souci d'atténuation lorsque l'information à venir renferme une menace potentielle pour le locuteur lui-même ou pour son interlocuteur.

(100) MAGALI : [...] Moi, je ne tiens pas à marcher sur les plates-bandes **des autres**.

ROSINE : **Des autres ? Quels autres ?** C'est un ami d'Isabelle ?

MAGALI : (4 secondes) **Je n'en sais rien, et puis je ne veux pas le savoir** (CA, 17c).

(101) JEANNE : Je ne veux pas être dans la situation de vous faire **mentir**.

IGOR : **Mentir ?**

JEANNE : **Excusez-moi d'avoir écouté**. C'était difficile de faire autrement. Vous avez dit que je n'étais pas là. Eh bien, je ne serai plus là, je pars (CP, 15c).

(102) FÉLICIE : [...] J'avais quelque chose d'important à **te dire**. Très important.

LOÏC : **Me dire quoi ?**

FÉLICIE : **Quelque chose qui ne pouvait pas attendre**.

LOÏC : Ben, **si ça ne pouvait pas attendre, dis-le**.

FÉLICIE : Ben, voilà, j'ai pris **une décision**.

LOÏC : Et alors ? **Quelle décision ?**

FÉLICIE : Attends. **Quand on prend une décision, c'est pas toujours facile**. Il y a le pour, il y a le contre. Alors, on tranche, parce qu'il faut trancher.

LOÏC : Mais alors, dis.

FÉLICIE : Je pars avec Maxence (CH, 9).

La demande d'information peut également se constituer en demande de justification d'un terme paru dans un énoncé. L'ouverture d'une séquence enchâssée vise ici à la négociation sur le choix d'un terme concret :

(103) LÉNA : Ne sois pas **cynique** ça ne te va pas.

GASPARD : **Tiens, cynique, pourquoi ?**

LÉNA : Oui, cynique, comme les autres, alors qu'avec toi, en général, on peut parler (CE, 12b).

(104) FÉLICIE : [...] J'étais ravie que vous soyez si gentils avec moi tous les deux. Mais je sais pas, je peux pas m'empêcher de trouver ça **bizarre**.

LOÏC : **Pourquoi bizarre ?**

FÉLICIE : Parce que c'est bizarre. T'avais commencé par pousser des cris et puis brusquement tu t'es arrêté (CH, 17c).

Tout aussi importantes que les négociations concernant les raisons pour lesquelles un locuteur choisit tel terme plutôt que tel autre, celles qui spécifient le sens concret qui doit lui être attribué : « une règle d'or de la conversation est que pour pouvoir se parler, il faut au préalable être d'accord sur le sens des mots que l'on manipule : les négociations sur les signes sont donc considérées [...] comme absolument prioritaires » (Kerbrat-Orecchioni, 2005a : 113-114). Cette demande d'explication peut être explicitement posée dans la reprise diaphonique (« tu veux/ça veut dire... ? », exemples 105-107), inférée de la réponse, qui lui attribue une telle fonction illocutoire¹⁴⁶ (« je veux dire... », exemple 108), ou demeurer implicite (exemples 109 et 110).

(105) JEANNE : [...] Non, moi j'aborde, disons, la vraie philo, de front, et comme ils ne connaissent pas, ça les intrigue.

ÈVE : **La vraie philo ? Tu veux dire la métaphysique ?**

JEANNE : Pas exactement. [...] Non, je dirais plutôt la philosophie transcendante (CP, 11a).

(106) LOÏC : Mais ton surnaturel n'est pas un vrai surnaturel.

EDWIGE : **Ça veut dire quoi un vrai surnaturel ?**

LOÏC : Ton surnaturel, ce n'est pas de la religion, c'est de la magie.

¹⁴⁶ La production des interventions réactives, en dehors de celles qui sont préfigurées de par leur appartenance à une paire adjacente, peut être envisagée en termes de chaînes d'actions reliées par un principe d'interactivité qui permet de « qualifier un acte d'après la relation qu'il entretient avec un autre acte » (Auchlin et Zenone, 1980 : 26). En effet, tout acte possédant hors contexte un ensemble de valeurs illocutoires virtuelles, dont une seule est actualisée à l'intérieur d'une intervention donnée —valeur redéfinie dès lors comme « fonction illocutoire »—, seule l'intervention réactive sert à rendre explicite la fonction illocutoire concrète que le locuteur attribue à l'action précédente. Autrement dit, c'est parce qu'il assigne à un acte préalable la fonction illocutoire de « question », que l'interlocuteur produit un acte subséquent à fonction interactive de « réponse », par exemple.

EDWIGE : De la magie ? Mais toutes les religions ont cru à la réincarnation. Ce n'est même pas incompatible avec ton christianisme (CH, 8d).

(107) FÉLICIE : Je ne t'aime pas assez pour vivre avec toi.

MAXENCE : Assez. **Ça veut dire quoi « assez » ?**

FÉLICIE : Assez, assez. Je ne pourrai vivre qu'avec un homme que j'aimerai à la folie. Je ne t'aime pas à la folie. C'est tout (CH, 14b).

(108) FÉLICIE : [...] Je t'aime. Mais pas dans ces conditions.

MAXENCE : Dans quelles conditions ? Les conditions, ça se change.

FÉLICIE : **Je veux dire dans des conditions de définitif.** (CH, 14b).

(109) AMÉLIE : Lui, on peut pas dire qu'il soit mal. Mais je sais pas. Il serait **plutôt trop..., tu vois ?**

FÉLICIE : **Trop quoi, trop beau ?**

AMELIE : Trop bel homme (CH, 10b).

(110) FÉLICIE : Maintenant j'ai fait un choix. Bon ou mauvais, j'en sais rien. Mais il fallait choisir.

AMELIE : **Comment, tu n'en sais rien ?**

FÉLICIE : **Quand on choisit on ne sait pas**, sinon ce n'est pas vraiment un choix. Il y a toujours un risque (CH, 10b).

Or ces demandes d'explication ne reçoivent pas toujours de réponse : Jeanne évite ainsi de répondre par l'ouverture d'un échange parallèle —une autocritique concernant l'activité qu'elle est en train de développer en ce moment (couper du saucisson)— qui détourne le sujet.

(111) IGOR : Moi j'habite... j'habite surtout chez une amie mais, pour l'instant, je n'ai aucune raison de ne pas rester chez elle.

JEANNE : Moi non plus, si ce n'est qu'en ce moment il est en voyage. C'est difficile à expliquer. C'est de la pure **maniaquerie** de ma part.

IGOR : **Maniaquerie ? Comment ça ?**

JEANNE : **Oh ! Qu'est-ce que je suis maladroite !** (CP, 10c).

La négociation sur les signes peut également contenir une demande de reprise d'un terme inconnu ou mal compris (*cf.* ci-après les activités de « soufflage »). Autrement dit, la diaphonie a pour fonction une demande d'autophonie, avec ou sans explication complémentaire :

(112) JEANNE [...]: En sorte que si quelqu'un avait mis **l'anneau de Gygès...**

NATACHA : **L'anneau... ?**

JEANNE : **De Gygès. C'est dans Platon. Un anneau qui rend invisible** (CP, 3b).

(113) MAGALI : Ça c'est du **mufler sauvage**. [...]

ISABELLE : **Comment tu dis que ça s'appelle ?**

MAGALI (*épelant*) : **Mu-flier sauvage**.

ISABELLE : D'accord (CA, 2d).

Lorsque les connaissances partagées par les interlocuteurs ne recouvrent pas le même domaine¹⁴⁷, la diaphonie renferme souvent en outre une demande d'exemplification, explicite ou inférable de la réactive :

(114) JEANNE : Non seulement ils [mes élèves] me suivent, mais ils me précèdent. [...]

ÈVE : **Te précèdent ?**

JEANNE : **Oui, par exemple**, l'autre jour je m'étais engagée, avec quand même cinq ou six élèves, dans un petit dialogue maïeutique, genre Théétète, tu vois ? (CP, 11a).

La réactive peut néanmoins décevoir les attentes du locuteur ayant demandé une exemplification si son partenaire se cantonne dans un refus de parler plus ou moins légitime :

(115) GASPARD : Je t'adore, parce que tu aimes me mettre en boîte sur les ponts où j'aime m'y mettre aussi.

MARGOT : Parce qu'il y en a sur lesquels tu n'aimes pas qu'on t'y mette ?

GASPARD : Oui, des tas.

MARGOT : **Quoi, par exemple ?**

GASPARD : **Je le dis pas, même à toi. Je ne le dis pas, même à moi. C'est inavouable** (CE, 7d).

¹⁴⁷ Retenons toutefois que la demande d'exemplification peut implicitement contenir une sorte de défi lancé à l'interlocuteur, comme dans l'exemple déjà cité d'Igor, qui semble vouloir mettre à l'épreuve la prétendue supériorité d'Ève en lui demandant de fournir des exemples à l'appui de ses affirmations (*cf.* ci-dessus exemple 32).

Les négociations portant sur les thèmes du discours font souvent intervenir des reprises diaphoniques pouvant être considérées des préfaces. Il est rare en effet que les thèmes se présentent comme une suite progressive et ordonnée dans l'interaction, qui se caractérise le plus souvent au contraire par des phénomènes de « dérive » : divers thèmes apparaissent imbriqués, enchevêtrés, voire en concurrence ; certains sujets, aussitôt amorcés, sont interrompus et restent en suspens ; d'autres réapparaissent par contre, récurrents, leur remémoration étant susceptible d'introduire de nouveaux développements. Jeanne s'attend sans doute à la complétude de l'énoncé de Natacha, en raison aussi bien du pluriel appliqué au référent que de la structure distributive de sa réponse (« d'abord » appelant implicitement « ensuite »). Or comme la suite se fait attendre, Jeanne relance le sujet par un renvoi à faible pertinence locale — dans la mesure où il introduit une rupture thématique à l'égard de l'énoncé immédiatement précédent — réparé par la préface diaphonique de Natacha, qui permet en même temps de redéfinir le référent :

(116) NATACHA : [...] Je crois surtout que **l'influence des femmes lui a été néfaste.**

JEANNE : **Des femmes ?**

NATACHA : Oui, **la sienne d'abord**, ma mère. [...] Elle aurait aimé qu'il soit artiste, artiste créateur, ce qu'il n'est absolument pas. Il est bien trop critique envers lui-même et trop admiratif envers les autres.

JEANNE : Il peint ?

NATACHA : Non, pas du tout. Mais dans l'absolu, elle aurait aimé qu'il soit peintre, ou architecte, ou musicien, ou... ou écrivain, puisque c'est tout de même là sa partie. Il écrit bien, et même parfois très bien, mais avec une immense difficulté. Il sentait que ça irritait ma mère de le voir sans arrêt refaire la même page. Et ça l'a découragé

JEANNE : **Et les autres ?**

NATACHA : **Les autres femmes ?** Actuellement il y a Ève, sa petite amie (CP, 3d).

Considérons un autre exemple de relance d'un thème provisoirement suspendu : Jeanne était en train d'expliquer que ses élèves, malgré leurs origines modestes (« j'enseigne dans une banlieue dite ouvrière ») s'intéressent à la philosophie, mais elle se voit interrompue par Ève qui accapare momentanément la conversation et la détourne pour exhiber sa supériorité vis-à-vis de Natacha. Comme celle-ci se lève pour aller dans la cuisine, Igor profite pour réintroduire le sujet et redonner la parole à Jeanne. Interrompu à son tour par Natacha, qui l'appelle de la cuisine, il essaie à son retour de recentrer le thème :

- (117) IGOR : **Vous dites que vos élèves** vous suivent dans ce terrain-là ?
JEANNE : Non seulement ils me suivent, mais ils me précèdent.
NATACHA (de la cuisine) : Papa, tu peux m'aider ?
Igor se lève. La conversation continue entre Jeanne et Ève. [...]
Igor revient.
IGOR : **Vous disiez que vos élèves...** ? (CP, 11a).

Enfin, lorsque le locuteur s'interrompt lui-même, la reprise diaphonique interrogative peut viser à encourager la complétude de l'énoncé :

- (118) JEANNE : Et puis, pardonnez-moi, **mais...**
IGOR : **Mais ?**
JEANNE : Je ne veux pas être dans la situation de vous faire mentir
(CP, 15c).

3.3. Duos bien accordés

La diaphonie à fonction de réponse positive, qui présuppose l'acceptation des propos de l'autre, se constitue, du point de vue de la structuration, en marqueur de clôture à orientation positive :

At the sequential or *hierarchical* level [...] all positive replies allow or event warrant the closing of an exchange previously opened by the interlocutor. On the one hand, the interlocutor is not encouraged to further develop his or her move. On the other hand, positive replies do not allow the speaker to preface his or her response [...] and they do not open a subordinate exchange leading to a repair (Perrin *et al.*, 2003 : 1851-1852).

L'adhésion du locuteur peut être implicitement véhiculée par l'intonation ou explicitement posée, voire spécifié par une évaluation métadiscursive.

(119) CHARLES : Comment tu t'appelles ?

ÉLISE : **Élise.**

CHARLES : **Élise** (CH, 24b).

(120) NATACHA : Ben tu m'as dit que tu n'avais pas envie d'être toute seule dans **un endroit qui n'était pas chez toi**. Comme je te connais, ça me paraît tout à fait naturel.

JEANNE : **Oui. Dans un endroit qui, non seulement n'est pas « chez moi », mais que je hais**, il y a des moments où c'est l'endroit que je hais le plus au monde (CP, 9).

(121) JEANNE : [...] Mais je pense qu'on peut en faire d'autres usages.

NATACHA : **Par exemple** de s'y appuyer, quand on parle.

JEANNE : **Par exemple** (CP, 3d).

(122) JEANNE : Je suis prof, dans un lycée

NATACHA : Prof de quoi ?

JEANNE : **De philo.**

NATACHA : **Prof de philo. Je m'en serais doutée** (CP, 3b).

(123) JEANNE : Qu'est-ce que c'est que **ces trucs** ?

NATACHA : **Trucs ? C'est bien le mot.** Si tu savais comme je les maudis ! (CP, 3d).

La diaphonie à fonction de réponse positive illustre donc les liens de solidarité tissés dans la co-construction du discours, solidarité qui devient particulièrement évidente lorsque la structuration présente des interventions construites à deux voix : si le locuteur hésite et cherche ses mots, l'interlocuteur peut interpréter les pauses comme autant d'invitations à lui fournir de l'aide, à lui « souffler » le mot qui lui manque. L'intervention complétive de l'interlocuteur relève dans ces cas de la « co-énonciation par intégration », selon la définition de Jeanneret (1991 : 94). Les interruptions ne sont pas ici considérées comme offenses conversationnelles en vertu d'un pacte tacite, ce que Jeanneret nomme un contrat de co-énonciation : « les interlocuteurs de telles conversations semblent ainsi s'allier temporairement pour fabriquer collectivement des interventions » (Jeanneret, 1991 : 96).

La demande d'aide peut être explicitement formulée à travers des énoncés de sollicitation, ou simplement suggérée par la présence d'une pause, d'un marqueur d'hésitation ou d'une auto-interruption. L'acceptation de l'aide reçue — signe et preuve de l'existence du contrat de co-énonciation — peut quant à elle être ratifiée à travers une confirmation, ou demeurer implicite, suggérée par la seule reprise diaphonique du mot « soufflé ». Mis à part le cas de Félicie, le plus évident sans doute et proche de l'aphasie nominale, d'autres personnages se trouvent aux prises avec leurs difficultés langagières :

- (124) MAXENCE : [...] Ce sont les fils de Vénus.
FÉLICIE : C'est pas la... comme **la Vénus de, de, de... Bo... comment il s'appelle ?**
MAXENCE : **De Botticelli**
FÉLICIE : **Oui, c'est ça** (CH, 6a).
- (125) MAXENCE : Tu ne savais même pas où tu habitais ?
FÉLICIE : Si, mais j'ai pris un mot pour un autre. Tu sais bien, ça m'arrive souvent. **C'est... Comment ça s'appelle déjà ? Un...**
MAXENCE : **Un lapsus.**
FÉLICIE : **Oui, voilà, c'est ça, un lapsus** (CH6b).
- (126) FÉLICIE : [...] C'était pas vraiment une prière, c'était plutôt une réflexion.
LOÏC : **Une méditation.**
FÉLICIE : **Oui, c'est ça** (CH, 17c).
- (127) FÉLICIE : Oui, mais pour moi c'était trop facile. Quand quelqu'un ne résiste pas, **je sais pas... je, je me sens... euh...**
LOÏC : **Décontenancée ?**
FÉLICIE : **Oui, c'est ça.** Je flotte. C'est bizarre cette impression (CH, 17c).
- (128) ISABELLE : Oh je te demande ça, mais tu sais, de toute façon, j'aurai oublié demain ce que tu me dis là.
MAGALI : Ah bon !
ISABELLE : Ce n'est pas que c'est une question de mémoire, **c'est...**
MAGALI : **D'attention ?**
ISABELLE : **Oui,** je n'aime pas que... à la campagne, que mon attention soit trop fortement mobilisée (CA, 2d).
- (129) NATACHA : Non, encore que si quelqu'un avait eu **l'anneau de...**
JEANNE : **Gygès.**
NATACHA : **De Gygès,** il aurait pu élucider le mystère (CP, 7c).

L'absence de prise en compte de l'apport conversationnel de l'interlocuteur témoignera quant à elle, selon les circonstances, soit d'une acceptation implicite (130), soit d'un refus (131).

- (130) SOLÈNE : Tiens, Ce ne serait pas par hasard une fille blonde assez mince avec des cheveux raides ? Et ses cousins...ce ne serait pas...
Cédric et...
GASPARD : **Thomas.**
SOLÈNE : Tiens, cette fille te plaît ? (CE, 17).

- (131) NATACHA : [...] Pas plus que toi. Je ne pensais pas que les philosophes **étaient si...**
JEANNE : **Maniaques.**
NATACHA : **...précis** dans les choses quotidiennes (CP, 12).

L'apport conversationnel de Gaspard est ainsi implicitement accepté par Solène. Par contre, l'intervention complétive de Jeanne, qui chevauche partiellement celle de Natacha, n'est point prise en compte, ce qui la renvoie au statut d'un « pseudo-tour de parole », selon la définition de Luscher *et al.* (1995) (*cf.* Chapitre IV.1.5. « Le refus »).

Si le contrat de co-énonciation n'existe pas ou n'est pas reconnu comme tel par le locuteur A, la complétude apportée à son énoncé est susceptible, en outre, d'être ressentie comme une remise en cause de sa compétence conversationnelle, donc comme une offense. Une diaphonie à fonction de réponse négative souligne l'absence de contrat de co-énonciation, voire s'institue en récusation explicite ou implicite du co-énonciateur, dont l'intervention se trouve redéfinie après coup comme une interruption non désirée : « Ratifier correspond dans cette perspective pour le co-énonciataire à une reprise en mains de ses responsabilités énonciatives » (Jeanneret, 1991 : 99).

- (132) FÉLICIE : [...] Tu sais, quand tu as l'esprit occupé par quelque chose, quand on n'a pas bien dormi et qu'on a une décision à prendre, t'as une certaine excitation dans ta tête qui fait que tu penses beaucoup plus vite. Eh bien, j'ai ressenti ça, mais d'une façon mille fois plus forte. Brusquement tout est devenu clair, **d'une façon...**
LOÏC : **Éblouissante ?**
FÉLICIE : **Non, j'étais pas éblouie.** Je voyais au contraire très nettement (CH, 19b).

Le refus peut se manifester sous forme de diaphonie négative implicite —sans reprise de l'énoncé source—, l'apport conversationnel du co-

énonciataire étant ignoré, et la place énonciative du locuteur A éventuellement renforcée, comme dans l'exemple suivant, par une reprise autophonique :

- (133) MAXENCE : Et l'enfant ? Tu n'as jamais pensé ne pas le garder ?
FÉLICIE : Ça m'a jamais effleurée. C'est contre ma conviction, pas conviction religieuse, parce que la religion et moi... on est plutôt brouillés, non... **mais disons conviction...**
MAXENCE : **Personnelle**
FÉLICIE : **Intime, je dirai. C'est ça oui intime** (CH, 6b).

La co-énonciation se manifeste également sous forme d'anticipation. Cette forme de complétude se distingue du « soufflage » en ce qu'elle est proposée sans avoir été implicitement ou explicitement réclamée par le locuteur. Elle est censée exprimer la solidarité ou l'empathie, l'interlocuteur faisant preuve qu'il partage ou qu'il connaît la pensée du locuteur, à tel point qu'il est à même de le devancer dans son expression, donc de le « reprendre » potentiellement avant l'exécution de son discours. Cette concomitance de pensée puise souvent dans des propos précédents et s'institue dès lors en diaphonie non marquée :

- (134) GASPARD : Bon moi faut que j'y aille.
MARGOT : Mais tu viens dîner ?
GASPARD : Non, pas ce soir, **j'ai envie de faire de la musique...**
MARGOT : **Et tu attends un coup de téléphone !** Bon, ben à demain alors, si tu es libre (*rire*). C'est samedi, mais je te trouverai de la place (CE, 5).

Margot peut devancer Gaspard dans la formulation de son énoncé en reprenant littéralement la clôture de l'échange maintenu la veille¹⁴⁸, ce qui

¹⁴⁸ « MARGOT : Viens dîner ce soir, je t'invite. Je ne pourrai pas le faire tous les soirs, ma tante ne serait pas d'accord, mais de temps en temps.
GASPARD : Non. T'en fais pas pour moi. Tu es gentille, mais j'habite chez des gens qui ne sont pas là et je peux très bien faire la cuisine.
MARGOT : C'est triste d'être seul, le soir.

évitte à Gaspard d'avoir à fournir de nouveaux prétextes et témoigne d'une certaine empathie.

Or l'anticipation ne constitue pas toujours une activité coopérative. Éventuellement renforcée par un accompagnement prosodique et mimogestuel traduisant une certaine suffisance, l'interruption anticipatrice se signale parfois aussi comme étant délibérée, le discours du locuteur A se trouvant dès lors renvoyé au statut de rengaine répétée à tout propos —effet accentué ici par la présence de « je sais »— que l'interlocuteur peut aisément compléter :

(135) ÉTIENNE : C'est une ancienne élève.

ROSINE : Je m'en doute.

ÉTIENNE : Une fille très brillante. Elle prépare son DEA. **Elle m'a demandé...**

ROSINE : (*l'interrompant*) **Quelques conseils, je sais.**

ÉTIENNE : Tu as fini !

ROSINE : C'est toi qui ne finis pas, si tu vois ce que je veux dire.

ÉTIENNE : Eh bien si, pour moi, ce soir, c'est fini. Je rentre (CA, 20a).

(136) ÈVE : [...] Tu confonds transcendantal et transcendant, comme 99% des gens.

NATACHA : Dans ce cas, ça n'a rien de déshonorant. **Ça ne m'a pas empêchée...**

ÈVE : (*l'interrompant*) **D'avoir seize au bac, je sais.** Moi, je ne les ai pas eus, je n'ai eu que douze (*Natasha se lève*). Mais ne sois pas vexée. Je voulais simplement montrer à Jeanne que ce n'est pas tout à fait ça qu'on apprend en classe de philo, généralement (CP, 11a).

Dans le premier exemple, l'anticipation laisse entendre que la stratégie habituelle d'Étienne —présenté comme un coureur de filles invétéré— pour aborder ses anciennes étudiantes n'a pas dû trop changer. La supériorité interactionnelle de Rosine est néanmoins contestée par la réaction de son

GASPARD : Bientôt je ne serai plus seul, j'ai des amis qui doivent arriver demain ou après-demain.

MARGOT : Raison de plus pour venir aujourd'hui.

GASPARD : **Non, j'ai envie de faire de la musique. Et puis, j'attends un coup de téléphone.**

MARGOT : Bon, ben... A demain après-midi alors... Si tu es libre » (CE, 4c).

partenaire, qui se réserve le dernier mot : « on sait le pouvoir qui s'attache au "dernier mot" (surtout s'il est prononcé sur un ton "sans réplique") et à celui qui parvient à avoir "le mot de la fin" » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 90).

L'anticipation accomplie par Ève vient entériner le comportement qu'elle a affiché tout au long de la conversation, où elle apparaît en quête de reconnaissance de la parité institutionnelle vis-à-vis de Jeanne —à travers le thème choisi et l'emploi de références qui demeurent obscures pour les non-initiés—, mais peut-être surtout désireuse de marquer sa supériorité à l'égard de Natacha. La contradiction renforcée de la réponse de Natacha (« ce n'est pas du tout ça ») et le fait de l'exclure de l'élite minoritaire des gens capables de différencier entre « transcendantal et transcendant » —différence qu'elle n'explique point d'ailleurs— menacent sérieusement la face de Natacha, qui tente de la rétablir en faisant appel à une preuve de sa compétence. Or l'anticipation laisse suffisamment entendre que cette preuve a été déjà invoquée à plusieurs reprises (« je sais ») : l'usure de l'argument en affaiblit la puissance, le mérite de Natacha, le seul dont elle semble pouvoir se prévaloir, se trouve corollairement dévalorisé. La consistance de la preuve —avoir seize au bac— est ensuite niée par l'expérience : Ève, n'ayant eu que douze, sait pourtant beaucoup plus que Natacha. L'impact de l'offense, considérable, est encore aggravé par une mise en question de la légitimité de la réaction de Natacha (« ne soit pas vexée »), implicitement jugée comme puérile et disproportionnée à l'égard des intentions —soi-disant inoffensives— d'Ève (« je voulais *simplement* montrer »), qui n'aurait pas entrepris ce discours dans le dessein d'agacer Natacha, mais d'illustrer, à travers un exemple concret, ses opinions. Ève décline ainsi sa responsabilité en mettant son action sous le regard d'un tiers (en l'occurrence Igor et Jeanne).

C'est dire en somme que les comportements interactionnels et leurs manifestations verbales et non verbales ne sauraient être réduits à de simples

Redire

dichotomies quelque peu manichéennes, comme le prouve également l'étude des réponses négatives, autrement dit, du désaccord.

3.4. Discordances

Une réponse négative, qu'elle se pose en diaphonie explicite ou non, constitue toujours une reprise du contenu précédent pour le nier, parfois aussi pour le commenter (« Tu te trompes », « Tu exagères », « Tu mens »). C'est pour cette raison que nous envisagerons sous cette rubrique, non seulement des manifestations explicitement diaphoniques, mais aussi d'autres manifestations du désaccord, envisagé, au sens large, comme étant la contradiction ou la négation du contenu d'un énoncé précédent : le locuteur B, trouvant que la proposition p , énoncée ou assumée par le locuteur A, est fautive ou erronée, réagit par un énoncé dont le contenu propositionnel, explicite ou implicite, est *non-p* (Rees-Miller, 2000 : 1088).

Du point de vue de la structuration du dialogue, parmi les diverses possibilités d'intervention réactive, il y en a, d'après Pomerantz¹⁴⁹, qui sont *préférées* —elles appuient l'acte précédent et recherchent l'accord— et d'autres dites *non-préférées*, qui s'opposent à l'acte initial et peuvent dès lors constituer des offenses conversationnelles. L'organisation préférentielle des

¹⁴⁹ Cf. à cet égard, les travaux de Pomerantz, recensés dans De Fornel, 1990 : (1975) : *Second Assessments : a study of some features of agreement/disagreement*, Ph.D. Diss, University of California ; (1978) : « Compliments responses : notes on the co-operation of multiple constraints », in J. Scheinkein (éd.), *Studies in the Organization of Conversational Interaction*, New-York, Academic Press ; (1984) : « Agreeing and disagreeing with assessments : some features of preferred/dispreferred turn shapes », in J.M. Atkinson & J. Heritage (éds.), *Structure of Social Action*, Cambridge, Cambridge University Press.

échanges s'appuie donc en dernier ressort sur les postulats de la politesse linguistique et explique les différentes réalisations linguistiques que peut emprunter un acte de « réponse » : la réaction préférée, en tant que réaction attendue, peut être directement formulée ; l'acte non préféré, par contre, dans la mesure où il est porteur d'une menace éventuelle, présentera une élaboration plus complexe visant à neutraliser la portée de la menace à travers l'introduction de divers actes subordonnés. La structuration des interventions initiatives et réactives illustre ainsi la primauté accordée à la politesse sur l'efficacité de la communication au sens des maximes gricéennes —en effet, ces actes de préparation et de justification violent au moins les maximes de modalité et de quantité, voire, dans une certaine mesure, la maxime de qualité. Des remarques similaires peuvent être faites à l'égard de l'intervention évaluative, chargée de clore l'échange :

dès l'initiative d'une séquence conversationnelle, se pose le problème de sa clôture. Du point de vue des protagonistes de l'interaction, ce problème est crucial, car il implique le respect (vs la violation) de règles de comportement qui ont justement pour fonction de permettre une telle clôture (Moeschler, 1981 : 42).

Les interactants tendent généralement à la résolution positive, c'est-à-dire à la recherche d'un accord. Ceci vaut également pour les résolutions négatives locales, dont la résolution positive n'est en fait que différée. Le désaccord, par contre, affiche une attitude peu coopérative pouvant être jugée comme preuve d'impolitesse.

Or bien que l'expression d'un désaccord préside souvent à des interactions de type conflictuel, il convient toutefois d'introduire quelques nuances : si l'accord semble *a priori* la forme préférée, en ce qu'il exprime une valorisation du locuteur, il est des circonstances, comme le fait

remarquer Pomerantz¹⁵⁰, où c'est par contre le désaccord qui constitue le comportement préféré. Considérons l'exemple de l'offre, acte ambivalent qui, tout en se voulant bénéfique pour l'allocutaire, comporte une part — parfois non négligeable— de « sacrifice » pour le locuteur. La réaction préférée ne saurait inclure ni l'acceptation pure et simple, qui risque de créer l'image d'un allocutaire trop avide d'accepter aux dépens du locuteur, ni le refus sans ambages, qui blesserait les intentions du locuteur désireux de complaire à son partenaire. Un refus rituel apparaît ainsi le plus souvent comme stratégie d'atténuation doublement portée sur le locuteur et sur l'allocutaire :

La solution du *refus provisoire* est en effet idéale pour résoudre la situation de double contrainte engendrée par l'énoncé d'une offre. On observe donc fréquemment le schéma suivant: l'offre est d'abord suivie d'un refus (plus ou moins ferme ou hésitant), lequel va automatiquement donner lieu à une réassertion de l'offre, l'offreur « revenant à la charge » afin de témoigner ainsi de sa bonne volonté et de la sincérité de son offre ; et l'offre va finalement être acceptée, soit que le premier refus ait été de pure forme, soit parce que l'insistance de l'offreur finit par l'emporter. [...] on a le plus souvent affaire à un *échange étendu* [...]. L'issue « préférée » de cette négociation (suite de propositions de A suivies de contre-propositions de B) est l'acceptation finale de l'offre (Kerbrat-Orecchioni, 2005a : 224).

Il en va de même des circonstances où le locuteur se livre à des énoncés d'autocritique. La réaction de son partenaire ne saurait en l'occurrence prendre la forme d'un accord immédiat, elle présentera de préférence une manifestation de désaccord :

(137) *Isabelle, voulant prendre du pain, renverse la salière.*

ISABELLE : Oh ! Excusez-moi ! **Je suis maladroite.**

GERALD : **Mais non.** Vous n'êtes pas maladroite

ISABELLE : Mais si.

GERALD : **Mais non !** (CA, 10d).

¹⁵⁰ Pomerantz (1984): « Agreeing and Disagreeing with Assessments: some Features », in J.M. Atkinson & J. Heritage (éd.): *Structures of Social Action*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 65 sq., cité dans Nieto García (1995 : 79-80).

(138) GASPARD : Mais je ne suis pas comme toi. Je ne suis pas curieux de n'importe qui. Je n'ai pas envie d'observer. Je ne suis même pas observateur, **je ne suis rien.**

MARGOT : **Mais non !** (CE, 7d).

Il faut bien en conclure que tout désaccord n'équivaut pas automatiquement à un acte d'impolitesse. Par ailleurs, les interlocuteurs ne pouvant pas être d'accord sur tout et à tout instant, un certain degré de divergence, négociable et généralement négociée, fait naturellement partie des interactions quotidiennes. Même lorsque les interactants ne parviennent pas à la résolution complète d'un différend, chacun témoigne dans un certain sens de son respect envers la position de l'autre : chaque locuteur prend soin d'assortir ses propos de divers procédés tendant à en atténuer la portée et à signifier en même temps à son interlocuteur que ses intentions ne sont point belliqueuses. Ce faisant, il laisse entendre que la divergence se porte sur le seul contenu de l'énoncé sans s'attaquer à la personne de l'énonciateur ; autrement dit, qu'elle relève de la *réfutation* et non de la *polémique* :

Par réfutation, nous entendons le type d'acte de langage réactif de l'interlocuteur [...] exprimant son désaccord et ayant pour objet des contenus présentés sur le mode de l'assertion. Le terme de polémique, quant à lui s'applique au type d'interaction impliquant un tel désaccord, et fonctionnant à partir de lui. Un discours polémique peut être caractérisé [...] par les propriétés suivantes : 1^o il implique donc le désaccord des protagonistes, 2^o il a pour objet la falsification de contenus, 3^o sa nature est argumentative, 4^o sa visée (perlocutoire) est une disqualification de sa « cible », c'est-à-dire du protagoniste avec lequel on polémique (Moeschler, 1981 : 40-41).

Dans le modèle de Perrin *et al.*, qui n'envisage pas la simple négation assertive, la diaphonie à valeur de réponse négative réfutative recouvre plutôt le domaine conceptuel que Moeschler attribue à la polémique. Nous adopterons quant à nous la terminologie de Moeschler pour l'adapter aux

catégories de Perrin *et al.*, et nous distinguerons la diaphonie négative réfutative de la diaphonie négative polémique.

Enfin, il ne faut pas oublier que le désaccord, en tant que procédé de rhétorique interpersonnelle, dépend souvent moins du contenu informationnel des propos échangés que de divers facteurs extralinguistiques. Comme le fait remarquer Rees-Miller (2000), les relations de pouvoir à l'œuvre dans l'interaction et le degré de menace potentielle pour les faces en présence ont une répercussion directe sur les choix —discursifs et comportementaux— que le locuteur opère dans l'expression de son dissentiment. Ainsi par exemple, l'existence d'un rapport hiérarchique empêche généralement le subordonné d'afficher une opposition ouverte envers son supérieur ; qu'il ose le faire malgré tout, et son acte aura des conséquences immédiates sur la hiérarchie de départ, qui s'en trouvera depuis lors renversée ou, au contraire, affermie —toute violation à cet égard pouvant comporter une sanction. En outre, plus le désaccord atteint la personne du partenaire —en termes de connaissances, de compétences ou de croyances— plus il est ressenti comme une offense. Compte tenu de ces variables et en fonction des buts qu'il poursuit, le locuteur a le choix entre une formulation adoucie —si le plus important est de préserver l'harmonie interactionnelle—, ou une expression renforcée de son désaccord —si, par contre, l'essentiel est de défendre son identité, autrement dit, de sauvegarder sa propre face.

Rees-Miller (2000 : 1094-1095) établit ainsi une taxinomie incluant les types suivants de désaccord : atténué, neutre et renforcé.

Dans une approche à certains égards similaire, Muntigl et Turnbull (1998 : 227) proposent un classement fondé sur la structure que présentent les échanges de désaccord, c'est-à-dire sur les types d'intervention réactive et

évaluative susceptibles de paraître dans ce genre d'enchaînements. Ils posent ainsi que l'expression du désaccord comprend au moins trois interventions :

- une première intervention d'un locuteur A (T1) comportant une affirmation ;
- la mise en question de cette affirmation par le locuteur B dans son intervention réactive (T2) ; et
- la réaction de A (T3) par rapport à T2 —intervention évaluative— qui soit reprend le contenu propositionnel de son intervention première (T1), soit conteste directement l'intervention réactive de B (T2). En termes de reprises, T3 se trouverait relever soit de l'autophonie, soit de la diaphonie explicites ou implicites.

L'intervention réactive (T2), selon qu'elle s'en prend prioritairement à la personne de l'énonciateur ou au contenu de l'énoncé, peut appartenir à l'une ou l'autre des catégories suivantes :

(a) La « déclaration de non-pertinence » (*irrelevancy claim*). L'intervention réactive s'attaque au locuteur en même temps qu'au contenu de ses propos. Elle apparaît généralement associée à une interruption du tour de parole (T1) et provoque souvent un chevauchement qui oblige le locuteur en place à abandonner son tour. Le locuteur B pose que la contribution du locuteur A est non-pertinente et n'est pas acceptable dans le cadre de l'interaction en cours. Ce faisant, il nie la compétence discursive du locuteur A, ce qui constitue une grave offense conversationnelle :

The most aggravating T2 disagreement is IR [irrelevancy claim] because, by disagreeing in overlap or without pause to the preceding turn, IR expresses pure opposition that limits any further discussion. IRs attack the most fundamental social skill of a conversationalist, that of making relevant conversational contributions (Muntigl et Turnbull, 1998 : 244).

(b) Le « défi » (*challenge*). Le locuteur B met en question les propos du locuteur A sous forme interrogative, comme s'il le défiait à apporter des preuves à l'appui de ses affirmations. Le contenu explicitement ou implicitement posé revient à affirmer que le locuteur parle sans connaissance de cause et qu'il n'est pas en mesure de prouver ce qu'il dit.

Ces deux procédés, hautement offensants pour la personne du locuteur A, peuvent être reliés à la notion de désaccord renforcé de Rees-Miller et de polémique de Moeschler.

(c) La contradiction consiste à affirmer tout simplement un point de vue contraire à celui exprimé par le locuteur A : si celui-ci énonce *p*, B pose à son tour *non-p*. Ce procédé d'expression peut être ramené à la catégorie du désaccord neutre, de la réfutation, puisqu'il porte sur le seul contenu de l'énoncé.

(d) La « contre-affirmation » (*counter-claim*) relève des procédés de reformulation, donc de ce que Rees-Miller considère le désaccord adouci. Elle est normalement précédée de pauses, de préfaces signalant éventuellement un certain degré d'accord partiel avant d'introduire le désaccord, qui s'en trouve depuis lors mitigé. Au lieu d'afficher catégoriquement son opposition, le locuteur ouvre des possibilités de négociation, d'échange d'arguments ou de vues :

Rather than overtly making opposition, a CC [counter-claim] mitigates damage to other's face by delaying and softening the disagreement. It provides an alternative claim and/or reasons for why speaker disagrees, which invites negotiation of the T1 claim by opening up the topic of discussion rather than closing it down. [...] Thus, the speaker's emphasis is not on pure opposition, a *me against you* tactic [...]. Rather, CCs emphasize alternative claims that foster the negotiation of both self's and other's claims, thereby mitigating the damage to other's face (Muntigl et Turnbull, 1998 : 244).

La portée de l'attaque contre la face du locuteur A dans chacune de ces interventions réactives trouve son reflet immédiat dans le choix de l'intervention évaluative subséquente (T3) :

Supporting T1 or contesting T2 in T3 may reflect Speaker A's focus on own or other's contribution to the argument respectively. [...] T3 acts that support T1 focus on own contribution and seem, in general, to reflect attempts to repair damage to own face occasioned by the T2 act. T3 acts that contest T2 focus on the other's contribution and seem, in general, to reflect attempts to counter the T2 objection. It seems reasonable that the degree of face aggravation of the T2 act determines the T3 orientation. [...] One possible T2-T3 relationship is that the more damaging B's T2 act does to A's face, the more likely A is to focus on own contribution in an attempt to restore his/her image as a competent person with rational and warranted opinions. T3 acts oriented to A's T1 claim have the potential to fulfill this function (Muntigl et Turnbull, 1998 : 247-248).

En effet, la première option de A en T3 —la reprise autophonique de son affirmation première T1— se présente comme un mécanisme d'autodéfense. La seconde option, consistant à contester l'intervention réactive T2, concerne plutôt la négociation du sens des propos de B. Plus l'acte est offensant pour la personne du locuteur A, plus il aura tendance à se replier dans une stratégie défensive, à privilégier le besoin de rétablir son image au détriment de la discussion du contenu informationnel. Et inversement, moins le désaccord atteint la personne du locuteur et plus la discussion aura des chances de se concentrer sur le contenu propositionnel des énoncés.

La synthèse des deux modèles présentés ci-dessus permet de développer un schéma d'étude des divergences d'opinion qui se manifestent dans la plupart des interactions. Nous envisagerons ainsi trois stratégies discursives —la discussion, la réfutation et la polémique—, qui peuvent être

mises en rapport avec trois types de comportements en termes de politesse linguistique : la politesse réparatrice, l'« apolitesse¹⁵¹ » et l'impolitesse.

Discussions

La notion de *discussion* reprend le sens de désaccord atténué de Rees-Miller, du *counter-claim* de Muntigl et Turnbull et des reprises diaphoniques à valeur concessive de Perrin *et al.* La discussion se présente ainsi comme un désaccord ponctuel, dépourvu de visée conflictuelle. Elle fait primer l'enjeu relationnel, comme en témoigne la place qu'elle accorde aux procédés d'atténuation de la politesse réparatrice ainsi qu'à la négociation, à l'échange de vues et d'arguments, qui permettent en un mot de discuter sans se disputer.

Bien que la discussion ne s'attaque pas à la personne de l'interlocuteur, la présence de procédés d'atténuation signale pourtant que cette éventualité existe, qu'elle est prise en considération et que le locuteur cherche justement à éviter que ses propos soient interprétés de la sorte. Divers actes subordonnés peuvent accomplir ce rôle d'atténuation prospective ou de réparation rétrospective : minimisation du désaccord par litote, préfaces marquant un accord partiel (« oui, mais... »), stratégies de précaution oratoire, excuses, etc.

¹⁵¹ Définie comme la « non-production d'un marqueur de politesse dans un contexte où il n'est pas attendu » (Kerbrat-Orecchioni, 2002 : 14).

(139) NATACHA : Ne fais pas attention au papier peint ! C'est ma mère qui l'avait mis. **Je n'aime pas ça du tout**, mais on n'a pas eu le temps de le refaire.

JEANNE : **Moi je ne déteste pas**, j'aime bien les couleurs (CP, 6b).

(140) MARGOT [...] Je suis curieuse des gens. **Il n'y a personne qui soit tout à fait sans intérêt.**

GASPARD : **Si tu prends les gens en particulier, je suis d'accord, mais pas en groupe** (CE, 7a).

(141) LA MÈRE : [...] Écoute, je ne crois pas que tu puisses trouver mieux que ce garçon qui est fou amoureux de toi... et que pour ma part, ... **je préfère mille fois à ton... coiffeur.**

FÉLICIE : **Toi peut-être, mais pas moi** (CH, 4d).

Dans l'exemple suivant, Jeanne renforce et l'accord —« tout à fait »— et le désaccord —« pas du tout ». La juxtaposition des contraires aurait pour effet de les neutraliser tous deux, l'énoncé restant dès lors neutre :

(142) NATACHA : Vous pouviez avoir des tas de raisons de venir. Par exemple, avoir envie de rencontrer quelqu'un d'autre que Corinne, qui lui non plus n'est pas là, mais qui viendra peut-être, très tard.

JEANNE : **C'est tout à fait possible, mais ce n'est pas ça du tout** (CP, 3b).

Or il est à remarquer que, tout en voulant rester dans le cadre de la simple réfutation assertive, le locuteur n'échappe pas complètement aux aléas de l'interprétation de son acte : tout comportement interactionnel se trouvant pris dans un mouvement à double direction, un locuteur peut très bien essayer d'adoucir son désaccord, il n'en demeure pas moins assujéti à la perception que puisse en avoir son allocataire, qui peut le trouver sans importance, mais aussi outrageux. Le terrain de l'interaction est toujours incertain et un partenaire peu attentif risque fort de s'enliser dans des sables mouvants. Jeanne, qui tente de montrer à Natacha qu'elle a peut-être tort, applique toute sorte de précautions afin de négocier une solution de remplacement au départ d'Ève : préfaces, minimisation (« un tout petit peu »,

« simplement »), autocensure contre l'ingérence (« je n'ai pas à intervenir dans vos querelles »), contre-proposition¹⁵². Mais Natacha, gênée du manque de soutien de son amie, réagit par des désaccords non atténués, puis par des répliques (« si tu te mets à les soutenir »), niant non seulement le droit de Jeanne de s'immiscer dans les affaires de la famille, mais aussi son aptitude à comprendre ses relations avec son père (« ce que tu appelles mes bonnes relations »).

(143) NATACHA : Ce sont les paroles les plus sensées qu'elle ait jamais dites ! Vivement qu'ils partent ! On n'a pas besoin d'eux ! Qu'est-ce qu'il y a ? Tu n'es pas d'accord ?

JEANNE : Je trouve que tu exagères un tout petit peu. C'est eux qui sont arrivés les premiers, ce matin. C'est eux qui avaient dit qu'ils viendraient, et pas nous.

NATACHA : Mais pas elle !

JEANNE : Ce n'est pas une raison pour nous imposer, en tout cas, pas aujourd'hui.

NATACHA : Si tu te mets à les soutenir, maintenant !

JEANNE : Je ne soutiens personne. Je n'ai pas à intervenir dans vos querelles. Simplement je pense que, si tu veux continuer à entretenir de bonnes relations avec ton père, on ferait mieux de les laisser seuls et, je ne sais pas, d'aller faire un tour en forêt. Je connais un très bon petit restaurant...

NATACHA : Je n'ai aucune raison de céder. Je n'avais pas dit que je viendrais, mais elle non plus. Et puis, ce que tu appelles mes bonnes relations avec mon père, elles ne dépendent heureusement pas d'elle. Il trouve tout à fait normal que je sois contre elle. Ça le désole, mais il s'en prend à lui. Pas à moi (CP, 13d).

¹⁵² La proposition constitue un acte d'offre dont l'interlocuteur reste, en toute circonstance, bénéficiaire ou co-bénéficiaire (Charaudeau, 1992 : 590).

Désaccords rituels

L'offre constitue, comme il a été signalé, une action d'une relative complexité en termes relationnels. Du point de vue de l'offreur, elle comporte toujours une part de sacrifice volontairement assumée afin d'accomplir un bien à l'intention de l'allocataire. Pour ce dernier, elle s'institue simultanément en don et en imposition contre son autonomie, l'offre le rendant par ailleurs débiteur de la générosité du locuteur, donc taxémiquement placé en infériorité. Cette ambiguïté justifie la double complexité et de la formulation de l'offre et de la réponse qu'il convient d'y fournir.

L'expression de l'offre peut en effet emprunter soit une formulation « brutale », souvent effectuée à l'impératif, mode dont l'emploi est néanmoins légitimé en raison du bien que l'offre est censée apporter au destinataire¹⁵³, soit une formulation « adoucie ». Le plus souvent, les deux apparaissent associées (cf. Kerbrat-Orecchioni, 2005a : 221-222). Quant à l'enchaînement réactif, la réaction préférée consiste, comme nous l'avons signalé ci-dessus, en une sorte de refus provisoire, qui évite l'offense pouvant découler aussi bien de l'acceptation pure et simple que du refus absolu. Or le besoin de telles négociations dépend évidemment du degré de connaissance des interactants et de leur relation préalable. Félicie peut ainsi se permettre d'accepter ou de refuser ouvertement les offres de Loïc :

¹⁵³ « Outre la présence éventuelle d'adoucisseurs, il faut aussi tenir compte, pour évaluer le degré de brutalité d'un énoncé à l'impératif, de son contenu propositionnel ; et envisager en particulier cette question : *À qui profite l'ordre ?* Car il peut être plus bénéfique à son destinataire qu'à celui qui l'énonce, par exemple en cas de recommandation [...], d'offre [...] ou de permission [...]. Dans de tels cas, la valeur de l'impératif peut aller jusqu'à s'inverser » (Kerbrat-Orecchioni, 2005b : 105).

(144) FÉLICIE : Écoute, on va prendre le métro. T'as qu'à rentrer directement.

LOÏC : Non, non. Non. Venez à la maison toutes les deux. Tu téléphoneras à ta mère.

FÉLICIE (à Élise) : **On va chez Loïc** (CH, 20f).

(145) LOÏC : Tu veux aller boire quelque chose ?

FÉLICIE : Je sais pas.

LOÏC : Je te raccompagne, alors ?

FÉLICIE : **Non, pas tout de suite.** Allons chez toi. Je rentrerai en taxi.

LOÏC : Ça te coûtera les yeux de la tête, je te raccompagnerai.

FÉLICIE : **Non, je prendrai un taxi** (CH, 19a).

L'invitation de Natacha —exceptionnelle si nous tenons compte qu'elle vient de connaître son allocutaire— constitue pour Jeanne une solution satisfaisante pour ses problèmes. Elle symbolise en même temps l'ouverture de l'espace le plus privé¹⁵⁴. Étant donné l'importance que Jeanne accorde au domaine réservé de chacun, il n'est pas rare que sa réaction montre un refus signalant l'imposition que l'acceptation serait censée entraîner pour Natacha (« ne vous dérangez pas »), renforcé par une autocritique (« c'est idiot »). Après la première résolution négative, le rituel de la négociation implique en principe une relance de l'offre par ouverture d'un échange enchâssé qui laisse à l'interlocuteur le choix entre l'acceptation différée ou le refus définitif. Or Natacha, qui joint le geste à la parole et se lève, sûre d'être suivie, se soucie peu en fait des rituels : elle coupe toute possibilité de négociation tout en faisant prévaloir ses intérêts sur ceux de Jeanne (« qui je veux », « je n'ai pas envie », « je n'aime pas »).

(146) NATACHA : C'est pas un endroit pour dormir ! J'en connais un.

JEANNE : Où ça ?

NATACHA : Chez moi, à Paris, dans le IXe. Mon père n'est jamais là. Sa chambre est libre.

JEANNE : **Non, mais... ne vous dérangez pas... Je sais pas pourquoi je vous ai raconté tout ça, c'est idiot.**

¹⁵⁴ « The invitation is, after all, the ultimate offering a host may extend to a guest, for in extending the invitation, the host gives up claims to his or her own negative wants in order to recognize and celebrate the positive face of the guest » (Buck, 1997: 92).

NATACHA : Vous ne me dérangez pas du tout. Au contraire. Du moment que mon père me prête l'appartement, autant que j'en profite et que j'y invite qui je veux... Et puis, finalement, je n'ai pas envie de rester plus d'une seconde ici. Et toi non plus. Tu l'as dit. Viens ! Je n'aime pas qu'on se fasse prier (CP, 3b).

Cette réaction laisse entendre d'une part que l'offre demeure somme toute intéressée ; d'autre part, elle annonce déjà l'égoïsme enfantin de Natacha, son caractère d'enfant gâtée, habituée à voir satisfaire ses moindres désirs —cf. également « papa n'aime plus cet appartement, s'il le garde c'est à cause de moi » (CP, 3c). Nous aurions tort néanmoins de croire que l'égoïsme de Natacha l'empêche d'adopter un comportement généreux envers les autres : en bonne hôtesse, elle s'efforce de garantir le confort de son invitée. Jeanne, pour sa part, répond symétriquement, don pour don, même à ses dépens, comme dans l'exemple suivant, où elle renonce aussitôt aux préférences qu'elle avait exprimées —convenablement atténuées d'ailleurs par une préface (« si ça ne te dérange pas ») et par un désactualisateur modal (« je préférerais ») :

(147) NATACHA : [...] Qu'est-ce que tu fais cet après-midi ?

JEANNE : Des courses, en principe, mais enfin c'est pas très pressé. Finalement, si ça ne te dérange pas, je préférerais rester ici pour bouquiner.

NATACHA : Et si on allait à la campagne ?

JEANNE : Je peux te conduire où tu veux.

NATACHA : Nous avons une maison, près de Fontainebleau, où nous n'allons presque jamais malheureusement, pour des raisons diverses, aussi idiotes les unes que les autres. Moi, je voudrais en profiter au maximum, avant qu'elle ne soit vendue. Et les cerisiers doivent être en fleurs, en ce moment. C'est magnifique. Allons-y ! (CP, 5).

Cette acceptation pure et simple de toutes les propositions de Natacha et de ses caprices, n'exclut pas cependant le refus de Jeanne —patiemment,

doucement, mais fermement exprimé—, lorsque la requête se trouve atteindre directement son domaine réservé.

- (148) JEANNE : Je n'ai aucune raison de rester, ma cousine s'en va.
NATACHA : Il y en a une. C'est que ça me ferait plaisir. On a passé deux jours délicieux.
JEANNE : On recommencera samedi prochain, si tu veux...
NATACHA : Bon... Et d'ici là ?
JEANNE : D'ici là ? Le soir tu es libre, Moi aussi. Lundi je t'invite au restaurant.
NATACHA : Oh ! **J'aimerais mieux la dînette chez toi.**
JEANNE : **Non, mais alors ce sera pour une autre fois, quand j'aurai eu le temps de ranger.**
NATACHA : Bon d'accord, ben... bonne nuit alors (*elle l'embrasse*) (CP, 7d).

Gaspard s'écarte lui aussi du rituel du refus négocié à clôture satisfaisante, en opposant aux arguments de Margot des contre-arguments de moins en moins polis —d'autant moins polis que l'invitation de Margot est présentée comme une occasion exceptionnelle « je ne pourrai pas le faire tous les soirs »—, qui culminent, comme c'était le cas pour Natacha, par l'affirmation d'un désir égotique (« j'ai envie de ») :

- (149) MARGOT : Viens dîner ce soir, je t'invite. Je ne pourrai pas le faire tous les soirs, ma tante ne serait pas d'accord, mais de temps en temps.
GASPARD : Non. T'en fais pas pour moi. Tu es gentille, mais j'habite chez des gens qui ne sont pas là et je peux très bien faire la cuisine.
MARGOT : C'est triste d'être seul, le soir.
GASPARD : Bientôt je ne serai plus seul, j'ai des amis qui doivent arriver demain ou après-demain.
MARGOT : Raison de plus pour venir aujourd'hui.
GASPARD : **Non, j'ai envie de faire de la musique.** Et puis, j'attends un coup de téléphone.
MARGOT : Bon, ben... À demain après-midi alors, si tu es libre (CE, 4c).

La réaction à un compliment, comme l'offre, présente aussi un fort degré d'ambivalence : si l'acceptation pure et simple contredit la loi de

modestie, le refus sans ambages serait quant à lui offensif pour le complimenteur. L'acceptation est donc souvent atténuée, soit moyennant une contradiction partielle du contenu propositionnel posé, soit à travers des procédés de dépersonnalisation qui font porter le mérite du compliment sur des agents extérieurs :

(150) *Isabelle s'arrête brusquement. Une ronce a accroché son chemisier.*

MAGALI : Attention ! Tu bouges pas ! T'avances pas, tu recules pas (elle prend la ronce avec précaution et la dégage délicatement du tissu). Voilà. Eh ben... oui. Ne t'en fais pas. Je sais, je sais le faire.

ISABELLE : Merci.

MAGALI : Voilà. Tu feras attention la prochaine fois. Voilà.

ISABELLE : Merci, **tu es drôlement habile.**

MAGALI : **Oui, mais j'ai... je n'ai pas de poigne. Je suis pas tellement habile, tu vois, surtout pour les gros travaux...**

ISABELLE : Tu as les mains très fines, c'est tout.

MAGALI : **Heureusement, il y a Marcel...** Enfin, il est vieux, il va partir. Et oui, tu te moques, mais on a besoin d'aide (CA, 2d).

(151) GERALD : **Elles sont très belles** [vos mains], elles ne sont pas abîmées du tout.

ISABELLE : **Ah non, mais c'est parce que je mets des gants** (*elle retire sa main que Gérald a essayé de saisir*). Je mets des gants, puis j'ai un... j'ai un ouvrier à l'année, et j'ai des saisonniers. Beaucoup de monde (CA, 10d).

(152) LOÏC (*serrant Félicie dans ses bras*) : **Tu dis que tu t'exprimes mal, mais tu sors parfois des phrases qui sont magnifiques.**

FÉLICIE : **Oui, c'est parce que c'est le sentiment qui parle** (CH, 22).

La minimisation du compliment peut aussi prendre la forme d'une réplique —non conflictuelle— mettant en question la sincérité du complimenteur :

(153) MARGOT : [...] Elle [Solène] est très bien, qu'est-ce qu'il te faut !

GASPARD : Peut-être mais ce n'est pas du tout mon genre.

MARGOT : En tout cas, je suis sûre que tu es le sien. Elle te regardait.

GASPARD : **Mais non ! Tu me mènes en bateau.** Ce n'est pas du tout le genre de filles auxquelles je plais. Tu as vu les mecs avec qui elle était ? (CE, 7a).

Dans l'exemple suivant, l'acceptation d'un premier compliment, transmise par le sourire de Félicie¹⁵⁵, est relativement minimisée ensuite par la production d'un procédé d'autocritique —l'aveu d'une faute. Comme Loïc renchérit sur le compliment, Félicie réagit par un refus. Or il est à remarquer que le refus ne nie pas à proprement parler le contenu du compliment. Autrement dit, l'interdiction de Félicie (« ne dis pas ça ! ») vise moins à contredire l'essence de la louange, implicitement acceptée, qu'à éviter les conséquences qui en découleraient pour son allocutaire.

(154) LOÏC : [...] Tu sais pourquoi je t'aime ? Parce que **tu es belle**, (*elle sourit*) mais ce n'est pas suffisant.

FÉLICIE : Pourquoi ?

LOÏC : Parce que j'ai l'impression de lire dans ton cœur. Et c'est rare de pouvoir lire dans le cœur des gens.

FÉLICIE : **Mais je mens, des fois.**

LOÏC : Mais pas pour les choses importantes. **Je ne crois pas que je retrouverai ça chez une autre femme.**

FÉLICIE : **Ne dis pas ça !**

LOÏC : Pourquoi ?

FÉLICIE : Parce que je ne veux pas que ça t'empêche d'en aimer une autre (CH, 9).

¹⁵⁵ Le rire et le sourire constituent en effet le moyen non verbal le plus fréquent d'acceptation atténuée.

Réfutations

Les mêmes types de réponse attestées pour la discussion sont susceptibles d'être repérées au service de la réfutation, à cette différence près qu'elles ne sont nullement atténuées. En effet, la réfutation concerne l'expression d'un désaccord neutre, portant sur le simple contenu de l'énoncé.

La réfutation peut prendre la forme explicite d'une diaphonie, la négation reprenant, parfois à la lettre, l'énoncé-source pour le nier :

(155) MAXENCE : **Tu crois pas que je t'aime.**

FÉLICIE : **C'est toi qui crois pas que je t'aime.** T'as pas confiance en moi, et tu me mets devant le fait accompli (CH, 3b).

(156) NATACHA : [...] Je ne pensais pas que **les philosophes** étaient si...

JEANNE : (*l'interrompant*) Maniaques.

NATACHA : ...précis dans les choses quotidiennes.

JEANNE : Pourquoi pas ? Et puis, **je ne suis pas philosophe**, je suis prof (CP, 12).

(157) MAGALI : Les hommes ne pensent pas comme toi. Ils préfèrent les petites jeunes. Et puis **ils sont tous pris.**

ISABELLE : **Mais non ! Pourquoi ils seraient tous pris et pas les femmes ?** T'as jamais lu les annonces matrimoniales dans les journaux ?

MAGALI : Et pourquoi je les lirais ? Tu les lis, toi ?

ISABELLE : Ah oui, ça m'est arrivé, c'est parfois drôle.

MAGALI : Mais **c'est tous des crétins, c'est tous des obsédés là-dedans.**

ISABELLE : **Il y a pas que des obsédés et des crétins**, il y a aussi des gens très bien qui, dans la société moderne, se retrouvent seuls, aussi seuls que toi. Ton cas est loin d'être unique (CA, 4c).

(158) MARGOT : **Tu triomphes.**

GASPARD : **Non, triompher c'est pas le mot.**

MARGOT : **Mais si, tu triomphes.** Il n'y a qu'à te voir (CE, 11).

(159) JEANNE : [...] Seulement, je n'aime pas m'immiscer dans **vos affaires.**

NATACHA : **Quelles affaires ? Il n'y a pas d'affaires**, du moins quand Ève n'est pas là (CP, 12)

Souvent, la reprise diaphonique du contenu propositionnel nié demeure implicite, l'accent étant mis sur la négation elle-même, accompagnée de divers commentaires évaluatifs :

(160)MAGALI : Tu préfères fouiner dans tes librairies et tes bibliothèques.

ISABELLE : **Non, non, pas du tout. Je suis libraire, pas bouquiniste.** [...] Mais une chose que je trouve c'est que les gens de la campagne sont moins rêveurs que ceux de la ville.

MAGALI : **Écoute, non, hein, tu te trompes.** Ils rêvent. Mais tu sais ? Ils rêvent d'argent, ce qui est idiot, puisque c'est pas à la campagne qu'on en trouve, à moins d'être vraiment très très gros (CA, 2d).

(161)ISABELLE : Ben bien sûr, j'ai peur des bêtes et des reptiles surtout.

MAGALI : Et des guêpes, et des abeilles ?

ISABELLE : Pas tellement.

MAGALI : **Ben, t'as tort, hein**, c'est pourtant ce qu'il y a de plus dangereux.

ISABELLE : **Tu dis des bêtises** (CA, 2d).

(162)MAGALI : Je n'ai plus ma fille.

ISABELLE : Et moi non plus, c'est dans l'ordre des choses.

MAGALI : Oui, mais Valentine représentait plus pour moi qu'Emilia pour toi.

ISABELLE : **Bon, mais qu'est-ce que t'en sais ?** (CA, 4b).

Bien qu'exprimé à travers des contradictions parfois renforcées (« pas du tout »), voire sous forme de répliques (« tu dis des bêtises », « qu'est-ce que tu en sais »), le désaccord entre Isabelle et Magali ne saurait être considéré conflictuel. L'enjeu informationnel l'emporte dans ces cas sur les considérations relationnelles : le raisonnement s'appuie moins sur l'implication personnelle du locuteur que sur le constat de vérités générales visant à étayer les arguments posés pour contredire l'affirmation précédente. Ceci explique l'absence d'adoucisseurs dans l'expression du désaccord, car le comportement interactionnel relève dans ce cas de l'apolitesse. Les actes

subordonnés qui accompagnent ces interventions sont de l'ordre de l'expansion informative, c'est-à-dire du développement du raisonnement contradictoire.

Tel est également le cas dans la conversation entre Félicie et sa mère :

- (163) FÉLICIE : Maxence lui, Maxence lui, il a du goût. Il aime les belles choses. Il aime les femmes belles et moi j'aime les beaux hommes.
LA MÈRE : **Les beaux hommes !** Moi, j'ai toujours pensé que la beauté de l'homme c'était l'intelligence.
FÉLICIE : Mais qu'est-ce que t'imagines ? **Il n'est pas si idiot que tu crois.** Côté intelligence, il n'est même pas tellement différent de Charles, mais en plus frustré (CH, 4d).

La relation materno-filiale, plus concrètement l'ascendant que la figure maternelle exerce sur celle de la fille autorise certainement une reprise réfutative qui risquerait, dans d'autres circonstances, d'être perçue comme une réplique. La dernière intervention de Félicie, quant à elle, offre l'intérêt d'une sorte de diaphonie réfutative enchaînant sur un présupposé demeuré implicite : « J'ai toujours pensé que la beauté de l'homme c'était l'intelligence » impliquant « Maxence n'est pas intelligent ».

Or, plus la contradiction s'éloigne des affirmations purement factuelles pour se porter sur les sentiments des interlocuteurs, plus le renforcement de la négation est susceptible de s'avérer blessant. Sans vouloir nécessairement retomber dans la visée polémique conflictuelle, certains désaccords semblent matérialiser l'idée contenue dans le proverbe : « qui aime bien, châtie bien ». Telle est par exemple, l'attitude de Félicie, qui assume une position dominante à travers une réplique visant à contrecarrer l'assurance de Maxence, qui compte bien qu'elle quitte tout pour le rejoindre :

- (164) FÉLICIE : Et si je ne venais pas ? Tu te retrouverais tout seul.
MAXENCE : Pourquoi tu dis ça ? Tu viendras.
FÉLICIE : J'ai pas encore dit oui.

MAXENCE : Enfin, écoute, c'est toi qui voulais quitter Paris. **C'est en partie à cause de toi si je m'en vais.**

FÉLICIE : **En partie. Très petite partie, hein ! Raconte pas d'histoires** (CH, 3b).

Avec Loïc, la réfutation nie la véracité et la pertinence de son discours, son refus étant renforcé par la conviction et la détermination exprimées dans ses négations absolues (« sûrement pas »). Consciente qu'elle a blessé les sentiments de son partenaire, Félicie lui offre au moins une compensation réparatrice (« je t'aime assez [...] pour ne pas continuer à gâcher ta vie »).

(165) LOÏC : Ben, viens t'installer chez moi. On peut aménager la chambre du haut.

FÉLICIE : Si j'ai quitté Maxence, c'est **sûrement pas** pour me remettre avec toi.

LOÏC : Non, mais là, je te propose de vivre simplement chez moi en amie.

FÉLICIE : C'est très gentil mais **tu sais bien que tu ne penses pas ce que tu dis.**

LOÏC : Si, je le pense. Mais je pensais que tu dirais non.

FÉLICIE : Alors, pourquoi me l'as-tu demandé ?

LOÏC : Ben parce que, peut-être, je pourrais te convaincre.

FÉLICIE : **Non, je ne vais pas recommencer. Et puis si je vis un jour chez un homme, ça ne sera sûrement pas chez toi** (*il baisse la tête, Félicie pose la main sur son épaule*) Écoute, fais pas cette tête ! Tu sais pourquoi ?... Parce que je t'aime. Pas assez pour vivre avec toi, mais assez pour ne pas continuer à gâcher ta vie (17c).

Rosine glisse aussi subtilement de la réfutation à la polémique dans la dernière reprise qu'elle fait des propos d'Étienne et qui consisterait à rendre coup pour coup. Le désaccord demeure néanmoins dans les limites de la discussion étant donné que, d'une part Rosine est censée agir dans l'intérêt d'Étienne et que, d'autre part, celui-ci accepte finalement de se plier à ses désirs.

(166) ÉTIENNE : Je ne me vois pas **l'amant de ton amie.**

ROSINE : **Je préfère que tu le sois d'une amie que d'une ennemie.**

ÉTIENNE : Mais j'**aurais envie de la tromper avec toi.**

ROSINE : **C'est justement cette envie que je voudrais te faire passer.**

ÉTIENNE : Évidemment, toi ça t'est égal, **tu ne m'aimes pas.**

ROSINE : **Je t'aime d'amitié.**

ÉTIENNE : Des mots !

ROSINE : Eh bien, dans ce cas, je continue à faire ce que j'ai dit. Je ne te revois plus avant que tu ne te sois trouvé une femme. Je t'en propose une. Tu n'en veux pas. Tant pis.

ÉTIENNE : **Je ne comprends pas que toi, qui es intelligente,** tu ne t'aperçois pas que cette situation est chimérique et profondément ridicule.

ROSINE : **Et je ne comprends pas, moi, que toi, qui es encore plus intelligent,** tu sois aussi sensible au ridicule. Tu ne veux vraiment pas la voir ?

ÉTIENNE : La voir comment ?

ROSINE : Ben Avec moi. J'ai le droit de présenter mes amis entre eux !

ÉTIENNE : Bon. À condition que son fils ne soit pas là. Comme ça il ne se passera rien ! (CA, 8).

Loïc se montre, pour sa part, plus brutal dans son désir de ramener Félicie à la réalité qu'elle refuse d'accepter.

(167) FÉLICIE : Oui, mais je ne suis ni veuve ni divorcée, Charles peut réapparaître d'un moment à l'autre.

LOÏC : **D'un moment à l'autre ! Mais personne n'y croit. Toi-même tu m'as dit que tu n'y croyais plus tellement. Même la femme la plus sérieuse court plus de risques d'être séduite par un inconnu que toi de rencontrer le père de ta fille, en supposant qu'il t'aime encore. C'est le raisonnement que tout le monde fait.**

FÉLICIE : Oui. Et bien, les gens se trompent. Ils ne voient les choses que de l'extérieur. Et puis que Charles réapparaisse ou non, c'est pas là l'essentiel. Il reste dans mon cœur, et c'est pourquoi je ne peux donner mon cœur à personne d'autre (CH, 22).

Débutant par une diaphonie de type négatif « réfutatif » en termes de Perrin *et al.*, et donc vouée à la clôture, ironique et blessante, la réplique de Loïc ne semble pas admettre de contestation, d'autant moins qu'elle invoque, à l'appui, une diaphonie différée (« toi-même tu m'as dit ») et une double généralisation investie de l'autorité de ce « tout le monde » contre lequel aucun être sensé ne saurait se révolter —notons, en outre, que cette

généralisation encadrant le discours au début (« personne n’y croit ») et à la fin (« c’est le raisonnement que tout le monde fait »), lui permet en même temps de mettre à distance ses propos et d’en éviter la responsabilité. Félicie réagit par une sorte de diaphonie implicite apparemment porteuse d’un accord partiel (« oui »), mais qui ne relèverait en somme que de la prise en compte, la suite de son énoncé venant explicitement remettre en question la capacité de discernement des « gens », qui ne voient que « de l’extérieur » et lui permettant de regagner la place de celle qui peut seule savoir ce qui se passe dans son cœur, et peut seule en décider.

Corrections

L’expression d’un désaccord entraîne souvent l’ouverture d’un échange enchâssé que nous pouvons considérer de « correction », puisque chacun cherche à faire changer l’autre d’avis et/ou l’amener à reformuler son discours. Toute incorrection signalée à l’autre constitue une offense potentielle, dont il faudra juger selon la relation que les interlocuteurs entendent entretenir entre eux. En tout état de cause, celui qui se permet de signaler à l’autre qu’il juge que son énoncé a été mal construit (soit d’un point de vue purement phonétique, grammatical, lexical ou syntaxique, soit d’un point de vue relationnel) se place provisoirement en situation de supériorité. Deux types de correction sont à distinguer. Le premier est celui de la correction hétéro-initiée et auto-accomplie : la correction est signalée par le locuteur B au sein d’une reprise qui, tout en exprimant un désaccord, peut être considérée coopérative dans la mesure où elle fait une place à

l'allocutaire et respecte le principe selon lequel la correction doit être de préférence accomplie par le locuteur lui-même (Schegloff, Jefferson et Sacks, 1977).

(168) JEANNE : En fait, reste une personne en fonction de qui, ou plus exactement **contre qui** j'ai déterminé mon choix. Vous savez qui c'est.

IGOR : Ce n'est ni vous, ni moi, ni votre fiancé, avez vous dit... Ève ?

JEANNE : Mais non, c'est Natacha. On venait de parler d'elle et j'ai eu une petite dent contre elle aujourd'hui. J'espère qu'elle me le pardonnera.

IGOR : **Mais ce n'était pas contre elle.** Elle voulait plutôt vous jeter dans mes bras ? [...]

JEANNE : Et bien, justement, je voulais, en allant dans son sens, en démontrer l'absurdité. Et saborder votre complot à tous les deux (CP, 15a).

La correction-réparation dépend évidemment de ce que le locuteur A interprète la reprise diaphonique comme une demande de correction. Considérons l'exemple suivant. Margot signale à Gaspard qu'il ne semble pas croire à l'amitié entre garçons et filles. Celui-ci répond qu'il cherche plutôt une amoureuse qu'une amie :

(169) MARGOT : Et, à défaut d'amoureuse ?

GASPARD : Non, justement, quand je n'ai pas d'amoureuse, **je supporte moins les amies.**

MARGOT : En somme, **tu me supportes uniquement à cause de ta... comment tu dis ? Léna ?**

GASPARD : Oui, Léna (CE, 7a).

La reprise diaphonique de Margot renferme un acte menaçant sa propre face. La réaction préférée, celle conseillée par la politesse, aurait été une correction de la valeur négative du verbe « supporter », ou une mise en valeur des sentiments de Gaspard envers Margot. Or il n'en est rien, puisque Gaspard se borne à répondre à la demande de confirmation qui clôt l'intervention de Margot. Remarquons toutefois que Margot ne semble pas

très vexée, car elle attribue en fait, du moins à ce stade de leur relation, les réactions de Gaspard à sa situation « d'amoureux transi ».

Dans le second cas, celui de la correction hétéro-initiée et hétéro-accomplie, c'est le locuteur B qui entreprend de corriger la formulation de l'énoncé du locuteur A. Ce genre de correction demeure toujours aux limites entre la coopération et le conflit. En effet, celui qui se permet de corriger la formulation du discours de son partenaire se place ce faisant dans une position dominante, la maîtrise du discours étant la preuve de son pouvoir. Autrement dit, ce genre de corrections reste fréquemment relié à la polémique, le locuteur B prétendant donner le sens définitif à l'intervention de son partenaire et s'arrogeant le droit d'avoir le dernier mot sur la question. Or puisque tout comportement interactionnel est par nature rétroactif, seule la réaction du locuteur corrigé dans ses propos permet de classer la correction sous l'une ou l'autre rubrique. Ainsi par exemple, Félicie accepte de bon gré les corrections métalinguistiques accomplies par sa mère et par Maxence et n'est nullement gênée par ses difficultés langagières, qu'elle assume tout naturellement.

(170) FÉLICIE : Mais qu'est-ce que t'imagines ? Il n'est pas si idiot que tu crois. Côté intelligence, il n'est même pas tellement différent de Charles, mais en plus **frustre**.

LA MÈRE : **Frus...te**

FÉLICIE : **Frus...te. Tu vois, je ne suis pas sûre d'être plus fine que lui !** (CH, 4d).

(171) FÉLICIE : J'ai été conne, conne. **Conne à lier**.

MAXENCE : « **Folle à lier** ». **On dit pas « conne à lier »**. **On dit « folle à lier »**.

FÉLICIE : **Tu vois, je ne sais même pas parler français** (CH, 6b).

Pareillement, Loïc et Gaspard font preuve de soumission face aux corrections (et aux injonctions) respectives de Félicie et de Solène :

(172) FÉLICIE : Je pars avec Maxence.

LOÏC : Où ? **dans son bled ?**

FÉLICIE : Ça y est. Il a son salon de coiffure. **C'est pas un bled, c'est même assez grand. Nevers, tu connais ?**

LOÏC : **Oui.** Oui, je sais, tu me l'avais dit. Il est originaire de là (CH, 9).

(173) FÉLICIE : [...] mais cette fois-ci tu prieras vraiment pour moi, je veux dire, à ma place.

LOÏC : Et qu'est-ce que je demanderai ?

FÉLICIE : Ce que je demanderais moi, même si t'es pas d'accord. Tu vois, je suis très exigeante.

LOÏC : Finalement, c'est ce que je fais. Je prie pour ton bonheur, même si ce n'est pas forcément le mien.

FÉLICIE : Oui, mais là je veux que ce soit vraiment du fond du cœur.

LOÏC : **J'essaierai de le faire du fond du cœur.**

FÉLICIE : **Comment ça ? Tu « essaieras » de le faire du fond du cœur ?**

LOÏC : **Effectivement tu m'en demandes beaucoup** (CH, 20e).

(174) SOLÈNE : [...] à toi de choisir. Et tout de suite ! Je ne veux pas être la remplaçante. C'est oui ou non maintenant... Alors ?

GASPARD : Attends !

SOLÈNE : Non... 1, 2, 3.

GASPARD : Bon, **disons oui.**

SOLÈNE : **Pas « disons oui ». Oui, tout court.**

GASPARD : **Oui. Tout court.**

Or, tout comme pour les activités de co-énonciation, la correction peut être refusée par le locuteur A, ce qui revient à une affirmation, implicite ou explicite, de son propre discours, de ses idées, voire de ses droits et simultanément à une mise en question de l'apport conversationnel du locuteur B :

(175) GASPARD : En attendant, je ne vais pas vivre une existence d'ectoplasme

MARGOT : **Tu veux dire de chrysalide ?**

GASPARD : **Ce n'est pas mieux** (CE, 7d).

(176) LÉO : TU m'avais dit que c'était fini avec lui [Étienne]

ROSINE : Oui, mais on peut bien se revoir en **copains.**

LÉO : **Drôle de copain ! Tu pourrais bien trouver un autre mot.**

ROSINE : **Ami, si tu préfères. J'ai le droit de voir tous les amis que je veux. Des jeunes, des vieux, des beaux, des moches, tu n'as rien à dire** (CA, 9).

Également placées aux limites entre la concession coopérative et la réplique conflictuelle, certaines reprises à vocation « corrective » semblent légitimées en tant que réaction à une infraction commise par l'allocutaire. La diaphonie aurait ici pour fonction de lui offrir la possibilité de reformuler autrement son discours, tout en lui laissant entendre que la formulation actuelle ne se conforme pas aux conditions de sincérité, de non-contradiction ou d'acceptabilité du discours :

(177) JEANNE : Ça s'est passé comment ton stage ?

GAËLLE : Très bien, je te remercie... Enfin, **comme je pensais**.

GILDAS : **Et comme tu pensais que ça foirerait...**

GAËLLE : **En fait, un peu mieux que je ne pensais**. Donc, pour moi, c'est bon (CP, 2b).

(178) NATACHA : Et vous rentrez quand ?

JEANNE : **Le plus tard possible**. Mais vous voulez peut-être rentrer ? [...] Moi, je peux vous conduire tout de suite si vous voulez.

NATACHA : **Mais vous dites que vous voulez rester le plus tard possible !**

JEANNE : Oui, mais rien ne m'empêche de vous reconduire et puis de... de revenir après (CP, 3b).

(179) GASPARD : Tu me vois avec qui ? Avec personne ?

MARGOT : Non, au contraire. Je te verrais même assez avec la fille de l'autre soir.

GASPARD : Quelle fille ?

MARGOT : **Tu sais bien**.

GASPARD : Ah, tu veux dire la brune avec la robe beige... (CE, 7a).

(180) SOLÈNE : C'est ta copine ?

GASPARD : **Si l'on peut dire**, oui.

SOLÈNE : **Si l'on peut dire ?** Pfft. Alors laisse-la tomber.

GASPARD : C'est bien ce que je vais faire, si...

SOLENE : Si quoi ?

GASPARD : Si elle ne rentre pas (CE, 8d)

(181) GAËLLE : Dis donc, **quand est-ce que je peux passer te voir ?**

JEANNE : **Me voir ? Mais tu me vois**.

GAËLLE : Pour te remercier¹⁵⁶. T'es pas chez toi demain ou dimanche ?

Polémiques

La polémique vise prioritairement, selon la définition de Moeschler ci-dessus, à disqualifier la personne de l'énonciateur. Nous retrouvons ici des procédés « agressifs » relevant de l'impolitesse, éventuellement assortis d'intensifieurs — interruptions inopinées du discours de A, reprises diaphoniques faites sur un ton ironique de supériorité, insultes—, ainsi que les procédés de déclaration de non-pertinence et de défi de Muntigl et Turnbull, que nous grouperons sous la dénomination de « répliques » et qui reprennent également les *rebounding moves* d'Eggin et Slade (1997 : 212) : « these moves send the interaction back to the first speaker, by questioning the relevance, legitimacy or veracity of another speaker's move ».

En niant la pertinence, la véracité ou la justesse de l'énoncé du locuteur A, B parvient à lui ôter toute compétence discursive et toute crédibilité. Ce genre d'interventions s'accompagne souvent d'évaluations négatives et de questions rhétoriques (« *ne me fais pas rire !* », « *mais qu'est-ce que tu racontes ?* »). Ajoutons que cette négation est susceptible, par la même occasion, de mettre en question le statut illocutoire de l'allocutaire : « *de quoi tu te mêles, ça ne te regarde pas* », « *tais-toi plutôt, tu n'en sais rien* ». La déclaration de non-pertinence peut emprunter des formes d'expression plus subtiles, mais également offensantes, lorsqu'elle se présente comme un

¹⁵⁶ Notons, en passant, que l'intervention de Gaëlle semble peu naturelle : un remerciement, comme un compliment, n'est pas en principe un acte à annoncer préalablement.

comportement mimo-gestuel posé à l'intention d'un tiers dans le sens de « ne l'écoute pas, il ne sait pas ce qu'il dit ». Dans la mesure où B agit dans le dos du locuteur A, ces gestes reviennent non seulement à mettre en question l'apport conversationnel de A et ses aptitudes discursives, mais aussi à le constituer en quelque sorte comme un délocuté exclu —ou à exclure— de la relation interlocutive.

Considérons l'exemple suivant :

(182) FÉLICIE : Moi, je ne suis pas d'accord. Au contraire, je crois que si l'esprit vit à travers plusieurs corps, et ben, comme ça, il peut petit à petit se perfectionner et ça supprime pas la responsabilité.
LOÏC : C'est très joli ce que tu dis, mais pour moi, c'est des mots
FÉLICIE : Je sais, je suis inculte.
EDWIGE : Mais ça va pas ? **C'est lui l'inculte. Il ne voit pas plus loin que le bout de son catéchisme.** Tous les grands esprits ont cru à la métempsycose. **(à Félicie) C'est l'ancien mot pour « réincarnation »** (CH, 8d).

Rappelons que depuis son arrivée et pendant toute la scène du dîner chez Loïc, Félicie apparaît exclue du petit cercle d'« intellos » amis de Loïc. Cette intervention constitue en fait la seule occasion où elle prend la parole au cours de la discussion entre Loïc et ses invités et elle le fait pour exprimer un point de vue personnel sur le thème traité. Bien que faisant appel à l'atténuation *via* un compliment (« c'est très joli ») et minimisé par l'insertion d'un commentaire personnel (« pour moi »), le désaccord de Loïc est susceptible d'être interprété comme une agression. Félicie néanmoins ne lui accorde pas une telle valeur, et réagit par un acte d'auto-impolitesse (« Je sais, je suis inculte »), assumant qu'elle n'est peut-être pas à la hauteur des circonstances. La réplique d'Edwige constitue par contre une attaque contre Loïc, renforcée par l'iloïement (« c'est lui », « il ne voit pas ») qui vise à réparer l'auto-agression de Félicie. Or malgré le soutien apparent d'Edwige, la suite de son intervention montre que l'écart n'est point réduit, mais

renforcé : l'aparté par lequel elle entame une explication métalinguistique replace Félicie dans la situation d'ignorante à qui elle a la condescendance d'expliquer un terme afin de lui permettre de suivre la conversation.

Il convient néanmoins de nuancer l'agressivité et le degré de conflit attribuable à la polémique : en effet, tout en s'attaquant à la personne de l'énonciateur, certaines répliques font cependant figure de jeu dialectique, comme un exercice de rhétorique que les « polémiqueurs » offrent en spectacle aux auditeurs — en l'occurrence, Loïc, qui regarde Félicie et sourit quand il dit « les charlatans » :

(183) EDWIGE: Mais, en tout cas, Loïc, pour un catho, je te trouve complètement fermé au surnaturel.

LOÏC : Je n'appelle pas ça du surnaturel, pour moi, c'est de la pure et simple superstition.

EDWIGE : C'est pas de la superstition ! Il n'y a pas de différence entre ton surnaturel et le mien.

LOÏC : Mais tu en fais une, mais en sens inverse. Tu refuses le surnaturel chrétien, mais **tu fonces à tombeau ouvert dans les trucs les plus farfelus, et on t'a à tous les coups.**

EDWIGE : Qui ça « on » ?

LOÏC : Les charlatans.

EDWIGE : Je ne suis sous l'emprise d'aucun charlatan. Je ne fais partie d'aucune secte, je n'ai pas de gourou. Je ne donne de l'argent à personne, j'achète quelques bouquins et encore en solde.

C'est plutôt toi qui te fais piéger par le charlatanisme de l'Eglise.

Ben oui, tu acceptes les miracles de Lourdes et tu refuses mon histoire (CH, 8d).

La diaphonie à fonction de réponse négative de type polémique se caractérise par l'absence de négociation. La reprise signale le manque de pertinence du contenu précédent, que celui-ci découle d'une erreur d'appréciation, ou d'un manque de sincérité. Elle s'institue dès lors en réplique terminale mettant en question le jugement du locuteur précédent — jugement au double sens d'évaluation et de capacité de discernement, et signalant qu'il n'y a pas de contestation possible.

- (184) ÈVE : [...] Mais ne sois pas vexée. Je voulais simplement montrer à Jeanne que ce n'est pas tout à fait ça qu'on apprend en classe de philo, généralement.
NATACHA : **Je ne suis pas vexée, je vais chercher le plat** (CP, 11a).

Les polémiques se caractérisent également par un échange d'accusations ou de reproches très souvent sous-entendus, les interventions réactives enchaînant sur le non-dit. Ainsi par exemple, face à l'assertion émise par Igor, Ève réagit par une infirmation d'un contenu demeuré implicite —si tant est qu'il soit présent dans les propos d'Igor—, tout en créant par la même occasion un présupposé —décelable au fond de la structure clivée qu'elle emprunte pour ses propos— auquel Natacha réagit promptement :

- (185) IGOR : Moi j'irai. J'irai seul, ce n'est pas la première fois.
ÈVE : Ce n'est pas moi qui t'en empêcherai.
NATACHA : Moi encore moins ! (CP, 11b).

En effet, la phrase clivée, en tant que procédé d'emphase relevant de l'« extraction » ou « focalisation », revient à mettre l'accent sur le posé (rhème), tout en opérant une spécification du présupposé (thème). L'affirmation d'Ève contient ainsi comme présupposé « quelqu'un t'en empêchera », d'où la réaction de Natacha, qui se défend elle-même de l'accusation virtuellement contenue dans les propos précédents.

Or l'exemple le plus clair de polémique reste celui où au lieu de défendre chacun son point de vue, les interlocuteurs s'adonnent à l'attaque réciproque et à la disqualification personnelle en rendant coup pour coup, réplique pour réplique, provocation pour provocation. Muntigl et Turnbull (1998 : 248) évoquent cette possibilité sous le nom de « tit for tat strategy ». La négociation des contenus est dès lors suspendue : un échange d'offenses capable d'étouffer la conversation se substitue à l'échange de points de vue (Edstrom, 2004 : 1500).

(186) NATACHA : Je peux te remplacer.

ÈVE : Non, ça va très bien. J'adore éplucher les patates.

NATACHA : Mais **si tu veux fumer**, tu serais certainement mieux dans le jardin.

ÈVE : **Je ne tiens pas spécialement à fumer**, mais j'adore fumer en faisant des travaux manuels.

NATACHA : Pas la cuisine !

ÈVE : Eh bien si. Mais si la fumée te dérange, dis-le. Je m'arrêterai.

NATACHA : **Tu sais très bien qu'elle me gêne**, mais je ne reste pas...
[...]

Cela dit, excuse-moi, mais c'est la première fois que je vois quelqu'un fumer en faisant la cuisine.

ÈVE : Je sais que ça ne se fait pas, mais je suis très soigneuse. Sois tranquille, je ne ferai pas tomber de cendres dans les casseroles ! (*À peine a-t-elle dit cela qu'un peu de cendre se détache, par accident, semble-t-il, de la cigarette qu'elle tenait à la main, et tombe sur une rondelle de pomme de terre*) Ça y est ! Chaque fois que je me vante de quelque chose, vlan ! (*Elle pose sa cigarette sur le coin de la table, prend la rondelle et la jette sur les épluchures*). Excuse-moi. J'espère que **tu n'en es pas à une rondelle de pomme de terre près**.

NATACHA : (*s'avance, lui enlève la cigarette*) Et toi, que **tu n'es pas à une cigarette près** ! (*Elle prend la cigarette et la jette sur les épluchures*).

ÈVE : Eh ! Tu as tout à fait raison, j'ai un paquet à peine entamé ici (*Elle sort le paquet de sa poche, prend une autre cigarette. Natacha veut bondir, Jeanne la retient*).

JEANNE : Arrête Natacha !

ÈVE : (*se levant*) : Rassure-toi, je vais la fumer tranquillement à côté. J'en ai marre d'éplucher.

Natacha occupe sa place. Ève allume sa cigarette, prend un livre et une assiette en guise de cendrier.

NATACHA (*bondissant et s'emparant de l'assiette*) : Pas cette assiette !

Ève lui prend le poignet.

NATACHA : (*criant*) : Lâche-moi ! **Tu vas la casser**... Je te dis de me lâcher ! Lâche ! (*Ève lâche prise et Natacha va poser l'assiette avec précaution sur le buffet*). Tu ne te rends pas compte que c'est une assiette ancienne. C'est peut-être la chose la plus ancienne qu'on ait dans la famille !

ÈVE : Bon, et alors ? **Si elle s'était cassée, ça aurait été de ta faute**. Qu'est-ce que c'est que ces façons de se précipiter ? Tu aurais pu me le demander poliment.

NATACHA : **Tu la tenais à peine**. Elle pouvait tomber d'un instant à l'autre.

ÈVE : Tu parles ! J'ai certainement moins cassé que toi, dans ma vie.

NATACHA : De toute façon, une assiette n'est pas un cendrier.

ÈVE : Ce n'est pas ma de faute, s'il n'y a pas de cendrier ici.

NATACHA : Quand il n'y a pas de cendriers, on ne fume pas.

ÈVE 10 : Oh, là, là ! (Elle se dirige vers la porte du jardin) Mais qu'est-ce que c'est que cette dictature ? Je me demande ce que font les gens que vous recevez ici. **En fait, vous ne recevez personne. Vous feriez mieux de la vendre, votre baraque.** Igor est beaucoup trop bon de s'en occuper et **de s'emmerder à repeindre un bout de ferraille uniquement pour te faire plaisir.** Puisque vous êtes venues, il n'a plus besoin d'être là. Nous, on rentre à Paris. (CP, 13c).

Cette scène fait suite à la discussion du dîner, pendant laquelle, comme nous avons eu l'occasion de le constater à plusieurs reprises, Ève avait essayé de se placer au-dessus de Natacha en l'attaquant sur le plan des connaissances. La revanche de Natacha, appuyée sur des assertions d'ordre général (« on ne fume pas en faisant la cuisine, une assiette n'est pas un cendrier, quand il n'y a pas de cendrier on ne fume pas... »), met en évidence plutôt le manque de compétences sociales d'Ève et son insincérité (« Tu sais très bien qu'elle [la fumée] me gêne »), tout en jouant néanmoins sur la feinte de la politesse (« excuse-moi, mais... »). Ève joue aussi la carte de la politesse, mettant en question la compétence de Natacha à cet égard (« Tu aurais pu me le demander *poliment* »). Or leur prétendue civilité n'exclut pas cependant un échange d'accusations après lequel Ève se laisse finalement entraîner vers des disqualifications personnelles et un changement de registre (« vous ne recevez personne ici » = vous n'avez pas d'amis ; « votre baraque », « s'emmerder à repeindre un bout de ferraille »), jusqu'à la sortie finale, revêtue d'indignation et de théâtralité, la dernière intervention (« Nous, on rentre à Paris ») se voulant peut-être une menace et une preuve de sa prétendue supériorité, puisqu'elle est certainement sûre de pouvoir entraîner Igor, ce qui n'est pas exactement le cas.

En tant que stratégie mise au service d'une visée compétitive et agonale, le désaccord puise dans ce côté narcissique de l'être humain qui l'entraîne à vouloir s'imposer, à chercher les moyens de se faire valoriser au

détriment de l'Autre. Ce phénomène est notamment repérable lorsque plus de deux interlocuteurs se trouvent engagés dans l'interaction et qu'il importe de faire valoir ses opinions et ses qualités devant une tierce personne que l'on prend à témoin. Le fait qu'un locuteur s'exerce à blesser délibérément la face de son partenaire n'a pas pour conséquence immédiate de rétablir la sienne, mais il peut trouver un certain plaisir à rendre coup pour coup. Chaque blessure infligée à l'Autre symbolise pour chacun des attaquants une petite victoire, une montée dans l'échelle du pouvoir. Cependant, vue de l'extérieur, chacune de ces actions mine sensiblement l'image respective des interactants et les place tous deux très bas, dans la mesure où ils se montrent incapables de résoudre leurs différences de façon civilisée. Le spectacle de la dispute est sans doute offert à Jeanne, comme le souligne d'ailleurs le cadrage, et son expression de malaise montre bien à quel point elle se sent gênée d'avoir à assister à cette scène.

En tout cas, du point de vue de la domination, il est certain que la résolution, même positive, d'une divergence comporte des conséquences selon l'importance attachée au mot de la fin. En principe, celui qui après un échange d'arguments se rallie finalement à la position de l'autre,

« tombe » d'accord avec lui, et se met alors en position basse, cependant que l'autre, ayant « emporté le morceau » occupe une position d'autant plus haute que les divergences de départ étaient sensibles.

Donc : le ralliement est toujours une marque de faiblesse, mais singulièrement lorsqu'il succède à un dissentiment premier [...]. Au contraire, l'attitude oppositionnelle passe pour un signe de force de caractère et assure donc la position haute, du moins au temps T où elle s'énonce (la suite des événements pouvant bien sûr venir modifier le rapport des places institué en T) (Kerbrat-Orecchioni, 1987 : 334).

Cependant, nous ne saurions ignorer que celui qui cède, peut en sortir renforcé si ce ralliement a pour but de le poser aux yeux d'un tiers comme digne d'admiration : il se trouverait faire preuve de sa générosité en

accordant à l'autre une victoire qu'il ne mérite pas en réalité. Dans ce sens, si tel était en fait le dessein du locuteur, il se trouve implicitement récompensé à un autre niveau, d'autant plus qu'il aura rendu l'adversaire dupe de sa victoire. Devant une situation difficile à résoudre (« inextricable », selon Ève) et dans laquelle tout le monde se laisse un peu aller, Natacha allant même à désautoriser Jeanne (« ce n'est pas à toi de décider pour moi»), Igor apparaît ainsi comme le seul qui garde son calme, qui cède malgré lui pour se poser en médiateur (quoique son retour peu après laisse entendre que cette solution n'était depuis le début que provisoire...).

(187) IGOR : Ève !

ÈVE : Encore lui qui arrive !

IGOR : Tu es complètement folle. Il n'y a même pas de train à cette heure !

ÈVE : Si. Je sais qu'il y en a un à 13 heures 30. Mais, si vous me retenez tous, je vais le rater.

IGOR : Laisse-moi finir les travaux, et nous rentrerons ensemble.

ÈVE : Tu en as au moins pour deux heures.

IGOR : Non, une petite demi-heure à peine.

JEANNE : Mais non. C'est nous, Natacha et moi, qui rentrons.

IGOR : Pas question !

JEANNE : Mais si, nous sommes arrivées à l'improviste, vous étiez là les premiers.

IGOR : Vous plaisantez !

NATACHA : Non, Jeanne. Nous ne partons pas. Ce n'est pas à toi de décider pour moi.

JEANNE : Bon, en tout cas je décide pour moi. Je prends mon sac et je m'en vais.

NATACHA : Jeanne ! Ne te fâche pas ! Si toi aussi tu te mets dans la dispute ! Qu'il y ait au moins quelqu'un qui garde son calme !

ÈVE : Bon, la situation me paraît pour le moins inextricable. Au revoir (*elle commence à marcher, Igor la retient*).

IGOR : Non ! **Puisqu'il faut trancher, je tranche. D'accord, on rentre à Paris tout de suite.** Tu viens ? (*à Jeanne et à Natacha*) Je vous laisse le soin d'achever les travaux. Merci ! (CP, 13g, h).

3.5. Le discours attributif

Le discours attributif constitue un type de diaphonie *potentielle* dans lequel la « reprise » reste plutôt anticipation d'un discours virtuel. Autrement dit, le locuteur B attribue au locuteur A des paroles non prononcées ou des pensées non exprimées. Très souvent, ces paroles et ces pensées contiennent une critique ou une évaluation que le locuteur A aurait pu adresser au locuteur B. Celui-ci, le devançant, le libère en même temps d'accomplir un acte potentiellement menaçant qu'il remplace par une autocritique à laquelle en principe la politesse contraint de répondre négativement.

(188) MARGOT : Une photo, ça ne prouve rien. Elle [Léna] existe peut-être, mais vous vous connaissez à peine et ce n'est pas uniquement pour elle que tu es venu.

GASPARD : Car **tu penses que, dans ce cas, je serais le dernier des idiots** ? Eh bien je le suis... Maintenant, je ne sais pas si tu me comprends bien. D'une façon générale, dans la vie, je ne suis pas quelqu'un qui cherche à conquérir à tout prix, à provoquer le hasard. Par contre, j'aime que ce soit le hasard qui me provoque. Tu comprends ?

MARGOT : Par exemple ?

GASPARD : Par exemple, le jour même où elle m'a dit qu'elle serait vers le 20 à Dinard, j'ai rencontré, par hasard si je puis dire, un ami qui est d'ici et qui m'a offert sa chambre pour les vacances. Ce genre de situation ça m'excite. Ça peut susciter l'événement comme ça peut ne rien susciter... **Tu trouves ça fou ?**

MARGOT : **Pas du tout.** Au fond, moi aussi, j'ai ce genre de comportement (CE, 7b)

Le discours attributif est souvent assorti d'un commentaire évaluatif métadiscursif, sorte de préface à fonction de prévention par laquelle le locuteur, qui « reprend » en l'anticipant, ce que l'interlocuteur pourrait lui-même commenter sur l'énoncé, se prémunit contre des objections éventuelles pouvant découler du caractère transgressif de ses propos :

speakers, in their use of evaluative metadiscursive comments, accept responsibility for the content (often unpleasing or unexpected) of their utterances, all the while signaling that they themselves should not be prejudiced by a negative judgement (for example, pretension, infamy, racism, cliché, etc.) that may stem from what they say. In addition, these comments have a proleptic dimension since they function as countering devices to potential negative reactions of the interlocutor. The use of these comments therefore constitutes an interactional strategy by which speakers may keep the speaking floor in spite of the shocking or unusual nature of their talk, all the while giving the impression of relinquishing some (virtual) ground to the interlocutor (Heisler *et al.* 2003: 1614).

Bien qu'une telle stratégie demeure dangereuse pour la face du locuteur, elle peut s'avérer bénéfique pour l'image qu'il essaie de se construire : d'une part, en anticipant sur la réaction de l'interlocuteur, il montre qu'il est conscient de l'existence des normes qu'il est en train de transgresser et réduit ainsi la portée de son acte ; d'autre part, il épargne à l'interlocuteur la réalisation, souvent pénible, d'un reproche.

Les répercussions du commentaire sur la face varient selon que l'évaluation métadiscursive se porte prioritairement sur le contenu propositionnel du discours ou sur le locuteur lui-même. Dans le premier cas, la qualification évoque le caractère peu usité de ce qui est exprimé, qui peut défier la logique, aller à l'encontre des normes sociales implicites, voire contredire les habitudes du locuteur. Les propos du locuteur relèvent néanmoins du domaine de ce qui est dicible et sa face se trouve moins exposée :

(189) ISABELLE : Oui, oui, je connais beaucoup de gens mais enfin, ceux que je connais sont tous pris. Mais il faut réfléchir à ça. Regarde à la librairie par exemple, il y a plein de... Il y a plein d'hommes tout seuls qui passent, des touristes... **C'est un peu idiot ce que je te dis**, parce que c'est difficile effectivement... Je vais pas leur dire : je cherche... J'ai une copine qui est toute seule... Mais il faut réfléchir. Je vais réfléchir à ça et on va trouver une solution. D'accord ? (CA, 4c).

(190) NATACHA : **Tu trouveras que je suis illogique**, mais il y a des moments où je pense à ma mère avec nostalgie (CP, 6c).

(191) FÉLICIE : [...] Je suis beaucoup plus religieuse que toi.

LOÏC : À certains points de vue, peut-être oui.

FÉLICIE : Et même du tien. **Je vais te dire une chose qui va te faire bondir** : hier, je suis entrée dans une église, et j'ai prié (CH, 19b).

La menace contre la face du locuteur s'accroît si le commentaire évaluatif met l'accent sur son manque d'aptitudes. En principe, la réaction préférée à un acte d'autocritique relève de la réparation —négation de la critique—, éventuellement accompagnée d'un compliment. La première réaction de Margot contient, sous forme d'évaluation implicite (« quand même »), un compliment que Gaspard interprète à tort comme une confirmation de sa propre autocritique. La réparation intervient ensuite à travers un compliment explicite renforcé par le superlatif absolu (« très beau »).

(192) MARGOT : On sait peut-être quand elle rentre [Léna] ? Tu es allé voir chez ses cousins ?

GASPARD : **Je vais te paraître idiot, mais je ne sais même pas où ils habitent** : du côté de Saint-Lunaire, c'est tout ce qu'elle m'a dit. Je n'ai ni leur nom, ni leur numéro de téléphone. Elle ne l'avait pas sur elle quand on s'est quittés. Elle devait m'envoyer ses coordonnées mais elle ne m'a pas écrit du tout.

MARGOT : Et tu es venu quand même ?

GASPARD : **Tu me prends pour un fou total** ?

MARGOT : Non, **au contraire, je trouve ça très beau** (CE, 5).

Or le discours attributif peut également présenter une orientation défensive : le locuteur serait en train de rétablir sa propre image en réponse à une attaque réelle ou potentielle entamée contre lui par l'allocutaire. Tel est par exemple le cas lorsque Margot, comme il a été signalé lors de l'étude des places institutionnelles, cherche à se faire reconnaître la parité par Gaspard. La diaphonie de celui-ci, qu'elle interprète comme une sorte de mise en question, trouve une réponse en termes attributifs qui vise à rétablir son image (« je ne suis pas une simple bonniche »). Gaspard néanmoins ne semble pas accorder au malentendu une importance particulière, sa réponse étant faiblement réparatrice (« pas spécialement ») et l'explication qui s'ensuit continuant à le placer au-dessus de ceux qui font de « petits boulots » (cf. Chapitre II.1.3. « Chacun à sa place. La conquête de la parité »).

L'auto-défense que Natacha entreprend s'appuie elle aussi sur un « dire » plus ou moins implicite, dont Jeanne ne semble pas vouloir assumer la responsabilité. En effet, et même de façon indirecte, Jeanne accuse Natacha d'avoir cherché à la laisser en tête à tête avec Igor. L'attribution d'un vouloir dire à Jeanne est d'abord entamée sur le mode de l'« insinuation », pour rejoindre après celui de l'« accusation », que Jeanne ne corrige point d'ailleurs au début et qu'elle confirme à la fin. La liaison que les propos de Jeanne laissent entendre entre une « machination » et l'autre (la disparition du collier), aura sensiblement blessé Natacha qui reprend encore deux fois le procédé du discours attributif :

(193) NATACHA : **Qu'est-ce que tu insinues encore ?** J'aimerais bien savoir où tu veux en venir. Je sais, **tu t'imagines que j'ai tout organisé pour que tu restes seule avec mon père.** C'est me supposer beaucoup de talent : je suis tout à fait naïve.

JEANNE : Et moi donc !

NATACHA : Ah non ! **Le seul fait de m'accuser d'une telle chose** montre que tu ne l'es pas.

JEANNE : Tu accuses bien Ève pour le collier !

NATACHA : Je ne vois pas le rapport. **À moins que tu m'accuses de... d'avoir machiné je ne sais quoi, de l'avoir caché moi-même.**

JEANNE : Mais tu es folle, Natacha !

[...]

NATACHA : Papa ne me croit pas. Tu ne me crois pas, j'en suis sûre, sûre qu'**au fond de toi tu crois que c'est moi qui ai caché le collier.**

JEANNE : Natacha, je t'en prie, ne parlons plus de cette histoire du collier. Et même si tu as cherché à me rapprocher de ton père, je ne t'en veux pas du tout. Je trouve ça charmant. [...]

(le collier apparaît)

NATACHA : Mais alors, qui est-ce qui a pu le mettre dans la boîte ? En tout cas, **pas moi, même si tu le crois.**

JEANNE : Mais Natacha, je ne crois rien du tout ! [...]

JEANNE : Tu veux dire qu'il a remis les chaussures dans la boîte entre le moment où il a suspendu son pantalon et celui où il s'est aperçu de la disparition du collier ?

NATACHA : Oui. Ce sont de vieilles chaussures qu'il ne met pratiquement jamais. C'est sûrement ça. Eh bien, tant mieux. **Je n'aime pas accuser les gens, contrairement à ce que tu crois** et je suis heureuse d'avoir récupéré mon collier. *(Devant la glace, elle met le collier, se regarde)*. Il est beau ! Tu ne trouves pas ? *(se retournant vers Jeanne)*. Jeanne ! Qu'est-ce que tu as. Tu pleures ?

JEANNE : Ce n'est rien. Ce n'est rien du tout. Excuse-moi pour tout à l'heure. J'ai été idiote, mais tu sais, quelquefois mon imagination me joue des tours et je pars dans une direction complètement fausse.

NATACHA : Et moi donc ! (CP, 17b).

Il se peut également que le discours attributif n'ait aucune source dans le contenu propositionnel des propos échangés. Il voudrait, tout en cherchant à rétablir la face du locuteur, contredire l'image que son propre comportement précédent a pu créer. Gaspard essaie ainsi, après tous ses prétextes et hésitations à aller à Ouessant avec Solène, de la convaincre de son caractère résolu. Solène, pour sa part, tenterait de démentir l'image de désinvolture qu'elle transmettait depuis le début de ses relations avec Gaspard. En somme, le discours attributif à orientation défensive auto-centrée serait susceptible de créer, comme l'autophonie, soit un renforcement, soit un dédoublement contradictoire de l'image du locuteur :

(194) GASPARD : **Contrairement à ce que tu penses**, je ne suis pas quelqu'un d'indécis. Je t'ai dit que j'avais un problème. Il est résolu. C'est définitif. Dans ce cas, partons. (CE, 17).

(195) SOLÈNE : Mais j'ai un principe. Oui, **contrairement à ce que tu crois peut-être**, je suis une fille à principes, et je ne couche jamais avec un garçon la première fois que je le rencontre (CE, 9d).

IV. Ne pas dire

[...] si l'on admet que, dans une interaction, tout comportement a la valeur d'un message, c'est-à-dire qu'il est une communication, il suit qu'on ne peut pas *ne pas* communiquer, qu'on le veuille ou non. Activité ou inactivité, parole ou silence, tout a valeur de message. De tels comportements influencent les autres, et les autres, en retour, ne peuvent pas *ne pas* réagir à ces communications, et de ce fait eux-mêmes communiquer (Watzlawick *et al.*, 1972 : 46)

Le chapitre précédent nous a permis d'envisager la redondance, seulement apparente, des reprises et redites, autrement dit, de la violation par excès de la loi d'informativité.

Sous la rubrique « Ne pas dire » nous nous proposons, dans les pages qui suivent, d'analyser l'effet inverse, celui de l'infraction, par défaut, de la loi d'exhaustivité à travers des procédés qui mènent, progressivement, du silence involontaire au refus de parler, de l'omission d'information au mensonge.

Troubles psychologiques, connaissances partagées, complicité, tabous conversationnels, mais aussi instinct de préservation ou pur et simple refus de coopérer dessinent les contours du domaine du non-dit, souvent plus informatif que la parole proférée.

1. La parole est d'argent,
le silence est d'or

L'interaction quotidienne supporte mal le silence, le manque. Comme le souligne la citation mise en exergue, le silence ne constitue pas une simple absence de parole. Du moment qu'il est perçu comme le *non-accomplissement* d'un acte communicatif plus ou moins attendu, il s'institue en activité signifiante, génératrice d'implications :

Le silence est donc, dans sa signification fondamentale, un acte énonciatif *in absentia*, inscrit dans le discours par une causalité contextuelle. [...] Dans le discours quotidien, sa valeur est inestimable. Ses possibilités d'expression sont immenses. Il contient ce qu'on ne sait, ne veut ou n'ose dire. Il dit aussi ce que la parole détruirait. En cachant, il montre. Toujours total, il dit ce que la parole fragmentaire tait, ce qu'elle entoure, car le langage s'organise à partir du vide autour d'un silence qui est le commencement et la fin de tout discours (Van den Heuvel, 1985 : 67-68).

Dès qu'un silence survient, les interactants s'efforcent aussitôt de remplir le vide, ne serait-ce que par des toussotements, des rires, des soupirs, ou des commentaires convenus sur le temps qu'il fait. « On peut aussi se replier sur une activité non verbale (allumer une cigarette, s'intéresser au feu qui danse dans l'âtre...) —à moins que l'environnement ne se charge providentiellement de meubler le silence et d'en alléger la gêne » (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 163). Les essais de relance de la conversation prennent alors généralement la forme d'auto-sélections, susceptibles de provoquer de brefs chevauchements non conflictuels vite résolus au profit d'un des

interactants. La contrainte exercée par la « maxime phatique¹⁵⁷ » (Leech, 1983 : 140) encourage une prompte reprise, même au prix d'une transgression de la pertinence :

Il est nécessaire de la « relancer » [la conversation], ce qui se fait ordinairement de la façon la plus maladroite. On passe alors sans vergogne d'un thème à l'autre, soulignant gauchement ce passage de formules comme : « je saute du coq à l'âne, mais... », ou encore « je change de conversation, mais... », à moins que ne soit utilisé le trop commode *À propos...* qui souligne, par antiphrase, l'absence de rapport entre les sujets abordés (Larthomas, 1980 : 257).

« Inestimable », au dire de Van den Heuvel, dans l'interaction quotidienne, la valeur du silence s'accroît exponentiellement sans doute dans le dialogue de fiction, où tout est voulu, calculé en vue d'une fonctionnalité narrative ou dramatique. Un personnage qui se tait ostensiblement révèle en effet davantage que ne le feraient ses propos :

les silences contribuent à tenir, parallèlement, de façon à la fois plus souterraine et pourtant plus directement perceptible par le spectateur, un autre discours qui passe par le tremblement d'un visage, l'hésitation d'un regard, et en avoue plus que les mots. Ainsi le cinéma nous a familiarisés avec ce « dialogue en dehors de tout langage », avec ce « balancement du silence à la parole » (Clerc, 1993 : 199).

Nous retrouvons là aussi une constante rohmérienne, celle qui consiste à montrer non seulement des personnages agissant en silence —*cf.* les prologues de *Conte de printemps* et *Conte d'été*, les déplacements de Félicie, ou son « illumination » à la cathédrale (CH, 13e)—, mais aussi des

¹⁵⁷ La maxime phatique justifie certaines conversations tout à fait banales —commentaires convenus sur le temps, sur la famille— ou les remarques du genre « *Ah ! mais tu t'es fait couper les cheveux !* ». En effet, si de telles interventions violent la loi d'informativité —dans l'exemple, l'allocutaire est évidemment censé savoir qu'il s'est fait couper les cheveux—, elles contribuent néanmoins à éviter un silence susceptible d'être ressenti comme gênant et à créer en même temps un espace pour l'expérience partagée des interlocuteurs.

personnages qui, en dépit d'une apparente verbosité, se trouvent parfois incapables de dire, parfois refusant de dire.

Le narrateur de *Maud*, la jeune Pauline de *Pauline à la plage*, Jeanne dans *Conte de printemps* ont par exemple une façon de se taire dans quelques circonstances, qui ne traduit pas seulement l'habileté de celui qui sait que « *qui trop parle il se mesfait* ». Le *Signe du Lion* inaugure ainsi ce qui constitue l'une des obsessions de Rohmer : parvenir à rendre par les moyens tout d'extériorité du cinéma le mystère [...] de la vie intérieure. Ce que dissimule le visage d'un homme ou d'une femme, lorsque, se taisant, ils font un geste équivoque ou apparemment dénué de sens ou ne font rien du tout. [...] Certes, Rohmer est un grand dialoguiste, non parce que son dialogue est « brillant » — c'est tout le contraire, il est « mat » — mais parce qu'il est à la fois polyphonique et mystérieux, parce qu'il nous introduit d'un seul mouvement dans la duplicité des stratégies discursives et dans l'équivoque de la réserve intérieure. Parce qu'il fait la part du silence. L'art de Rohmer consiste en une certaine façon de se taire, autant que de faire jouer la parole (Bonitzer, 1991 : 85-86).

Nous devons néanmoins poser une distinction, qui recouvre à peu près celle proposée par Kurzon (1995), entre le silence involontaire et le silence délibéré, ou en termes de Van den Heuvel (1985 : 73), entre l'*incapacité* et le *refus*. Le premier, qui peut être ramené à des causes psychologiques — aphasie, timidité, surprise, choc émotionnel... — relève en général d'inhibitions personnelles en raison desquelles le locuteur ne *peut* pas parler ; il traduit un « *manque* qui, dans le texte, réfère à l'indicible et à l'innommable » (Van den Heuvel, 1985 : 73). Ce genre de silence se matérialise sous forme de pauses et d'auto-interruptions, plus ou moins conscientes, à l'intérieur d'un même tour ou entre deux tours consécutifs. Le silence délibéré témoigne par contre en général d'un refus, constitue une transgression consciente des lois conversationnelles et affiche une volonté non coopérative. Comme le fait remarquer Kurzon (1995 : 55), il est normalement interprété au détriment du locuteur qui refuse de parler : en tant qu'offense conversationnelle, il comporte souvent des sanctions (« *Alors, tu ne dis rien, toi ? Tu as avalé ta langue ?* »). Or si les relations de pouvoir à

l'œuvre dans l'interaction sont favorables à celui qui refuse de répondre, le silence peut se tourner contre la personne du locuteur en place, renvoyé soudain au statut d'interactant non ratifié ou de délocuté —celui à qui il ne faut pas parler, qui n'est pas des nôtres— cette attitude recevant même parfois une expression verbalisée à travers l'iloïement : « *Qu'est-ce qu'il raconte celui-là ?* ».

Entre ces deux pôles d'intentionnalité, toute sorte de modulations restent possibles : le silence relié à des causes cognitives —plutôt que d'avouer son ignorance sur un sujet, le locuteur préférera normalement se taire— ; celui qu'impose le tact, le silence faisant ici figure de politesse abstentionniste ; le non-dit qui traduit un univers de présupposés partagés ; celui qui est à mettre en rapport avec des procédés de censure ou d'auto-censure... Nous envisagerons, dans les pages qui suivent, ces degrés, plus ou moins volontaires, qui mènent de la pause au refus.

1.1. Une pause, quatre soupirs

Du point de vue de l'articulation logico-syntaxique du discours, la co-construction du texte conversationnel au fur et à mesure empêche évidemment une planification rigoureuse comme celle qui préside au développement d'un texte écrit. Des ruptures thématiques apparaissent inévitablement, mais elles sont généralement assorties d'un certain nombre de marqueurs dont le rôle s'apparente à celui des connecteurs d'enchaînement textuel : préfaces (« je change de thème mais... »), formules de transition (« à propos », « au fait ») mais aussi *pauses démarcatives* :

- (1) ISABELLE : Et vous n'avez jamais pensé à mettre une annonce ?
GÉRALD : Si, mais elles étaient banales, et je n'ai eu que des réponses banales de personnes banales... **(4/5 secondes)** Vous voulez déjeuner ici ?
ISABELLE : Oui (CA, 10b).
- (2) MAGALI : Ce que je peux te dire, c'est que j'ai pour Rosine un sentiment tout à fait différent. Elle ne la remplacera pas. Il y a un an, quand Valentine est partie vivre avec son copain, j'ai pensé naïvement que Léo pourrait la remplacer. En fait, la glace n'a pas fondu entre lui et moi, au contraire. **(10 secondes)** Et puis j'ai rencontré Rosine. Bon, elle ne comble pas mon vide, elle m'apporte quelque chose d'autre, de calme, d'apaisant. **(5 secondes)** Avec Valentine, c'était toujours l'orage, c'était passionné. (CA, 4b).

La pause se trouve donc parfois accomplir un rôle de démarcation thématique permettant de réduire ou de minimiser l'effet d'impertinence locale qu'un changement trop brusque de sujet amène nécessairement¹⁵⁸.

Mis à part ce rôle de structuration, les interventions des interactants comportent généralement des *pauses internes* dont la source peut être purement physiologique. À cet égard, Larthomas (1980 : 71) propose de distinguer l'*arrêt*, physiquement nécessaire, et la *pause*, interruption du discours ayant pour but, « en rompant la continuité du dialogue, de mettre en relief une étape importante de la progression dramatique et de l'évolution psychologique des personnages ». Autrement dit, au-delà de l'effet de mimésis ou des aléas liés à la diction propre de chaque locuteur, nous avons trait ici à des discontinuités toujours signifiantes, donc fonctionnelles, qui traduisent —parfois trahissent— soit l'activité psycho-cognitive du sujet et ses états affectifs, soit des enjeux interpersonnels liés à l'interaction.

La pause reliée à l'activité psycho-cognitive du sujet est généralement révélatrice d'une hésitation du locuteur qui cherche le mot exact, la formulation la plus appropriée pour ses idées¹⁵⁹ :

(3) ROSINE : Non, curieuse n'est pas le mot. Je dirai plutôt... (4 secondes) affabulatrice (CA, 17c).

Il se peut également que le locuteur désire mettre un peu d'intrigue dans ses propos :

¹⁵⁸ Comme celui que nous pouvons remarquer dans l'exemple suivant, où Natacha introduit, sans solution de continuité, un thème inattendu : « NATACHA : Oui, mais j'ai oublié de te dire que j'étais là. [...] Au salon, quand papa est rentré. J'étais au piano : ça a pu couvrir le bruit. J'ai décroché le téléphone juste au moment où il ouvrait la porte. C'était Ève, qui a dû vouloir lui rappeler quelque chose. Il a répondu très brièvement, et je me suis remise à jouer. **Tu veux vraiment partir demain ?** » (CP, 7c).

¹⁵⁹ Ces difficultés d'élocution semblent parfois implicitement inciter l'interlocuteur à venir en aide du locuteur et donnent lieu à des interruptions dites « coopératives » (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 177) et à des activités de « soufflage » (cf. ci-dessus Chapitre III.3.3. « Duos bien accordés »).

- (4) GÉRALD : Alors là, je ne comprends pas. Pourquoi cette comédie ?
ISABELLE : **(3 secondes)** Vous voulez savoir pourquoi je suis là ? Ben, comme ambassadrice d'une charmante brune aux yeux noirs, pas trop grande et vraiment viticultrice. Moi, je suis libraire (CA, 12c).
- (5) GÉRALD : Vous savez, j'ai l'esprit plutôt romanesque. J'ai mené jusqu'ici une vie qu'on peut dire d'aventures, d'aventures beaucoup plus périlleuses et incertaines. Alors, **(4/5 secondes)** celle-ci ne m'effraie pas (CA, 12c).

Cependant, le plus souvent, les pauses internes sont tributaires d'un trouble émotionnel ou affectif : la crainte, la déception ou la surprise provoquent des discontinuités dans le débit.

- (6) MAGALI : Mais voilà... **(5 secondes)** j'ai peut-être tout gâché (CA, 21c).
- (7) GÉRALD : Mais avec vous, on ne se pose pas la question ! C'est vous qui avez tenu absolument à la soulever. **(4 secondes)** Vous m'avez bien eu, hein. Je m'attendais à tout, mais vraiment pas à ça. Vous voyez ? D'un côté, je me sens soulagé, parce que je sentais qu'il y avait quelque chose qui clochait, je n'arrivais pas à situer. Mais... **(2/3 secondes)** d'autre part, je suis un peu déçu, et oui même, pour l'instant, très déçu. Je faisais plus que commencer de m'intéresser à vous. **(5 secondes)** Pardon si je vous choque mais, j'avais envie de vous aimer et je suis frustré (CA, 12c).
- (8) GÉRALD : [...] Pourquoi me regardez-vous comme ça ? On dirait que vous me jugez.
ISABELLE : Jauger ou juger ?
GÉRALD : Les deux. Alors, le résultat ?
ISABELLE : Et le vôtre ? [...]
GÉRALD : Trop tôt, je vous dis. **(5 secondes)** Vous êtes déconcertante. Je n'arrive pas très bien à vous situer (CA, 12c).

Parfois aussi, nous assistons à des intervalles de silence *entre deux tours*, ce que le langage populaire illustre par l'aphorisme « un ange passe ». Ces « blancs » conversationnels ne sont pas en principe conflictuels, ils révèlent tout simplement que l'interlocuteur a peut-être mal interprété les signaux de fin de tour ou qu'il n'a rien à ajouter momentanément. Ces

silences peuvent être aussi signe d'une certaine gêne, comme celle qui préside aux situations où des interlocuteurs sont contraints de se parler —ou désirent le faire—, alors qu'ils ne se connaissent pas bien et qu'ils n'ont donc pas *a priori* un univers de discours partagé qui leur permettrait d'entamer une conversation. Tel est le cas, déjà envisagé, de la scène de présentation entre Jeanne et Natacha, dans laquelle une pause intervient en absence de la première affinité qui aurait pu permettre d'entamer la conversation, en l'occurrence le lien unissant chacune à Corinne. De même, la première conversation entre Magali et Gérald, malgré leur comportement gestuel, qui indique une disposition mutuelle positive —sourires, rires, regards—, est scandée de pauses qui semblent traduire une certaine timidité, la peur peut-être de dire une inconvenance pouvant gâcher le plaisir de cette rencontre.

(9) GÉRALD : Il est aussi bon qu'un Gigondas que j'ai bu avant-hier (**5 secondes**).

MAGALI : Excusez-moi de faire ma publicité, si je puis dire, mais c'est mon vin. Je suis viticultrice.

GÉRALD : Non !

MAGALI : Oui. (*Elle rit*) (**5 secondes**).

GÉRALD : Mais, je... je suis fils de vigneron. Mais pas d'ici. Mes parents sont rapatriés d'Algérie.

MAGALI : Et les miens de Tunisie. (*Elle rit*) (**5 secondes**) Ils m'ont acheté ce vignoble qu'ils m'ont légué.

GÉRALD : Les miens ont abandonné la vigne pour les affaires. Et moi, actuellement, je travaille dans une boîte de Montélimar. Mais, la, la... la campagne me manque (**6/7 secondes**).

MAGALI : Vous savez, (**4 secondes**) il n'y a pas beaucoup de gens qui sont capables de me dire ça. Vous me faites un très grand plaisir.

GÉRALD : Il ne suffit pas d'être connaisseur pour l'apprécier !

MAGALI : Oui, Mais l'opinion d'un connaisseur me flatte forcément. (*Il sourit*) (**6 secondes**) Vous me trouvez enfantine ?

GÉRALD : Pas du tout, non, non. Moi J'aime les gens qui ont la fierté de ce qu'ils font. (*Ils sourient*) (**9/10 secondes**).

Magali regarde hors champ, à gauche et remarque Rosine.

MAGALI : Ah ! Vous permettez ? (CA, 14b).

Les pauses entre deux tours peuvent en outre marquer une progression dans les relations, comme une sorte de négociation préalable à un rapprochement physique qui risquerait d'être mal interprété et de donner suite à des réactions non désirées. Igor ponctue ainsi ses demandes d'intervalles de silence qui s'accroissent proportionnellement au degré de proximité recherché. Jeanne, pour sa part, paraît attendre, entre amusée et choquée par la maladresse du soi-disant séducteur qui ne semble pas faire honneur à la réputation qui le précédait :

(10)IGOR : Quelle obstination ? Elle vous a dit quoi ?

JEANNE : Rien, j'ai peut-être mal compris.

*Environ **10 secondes** s'écoulent. Jeanne semble réfléchir, puis elle regarde Igor, sourit. Igor, les bras croisés sur la poitrine regarde vers le sol, puis regarde Jeanne.*

IGOR : Je peux m'asseoir près de vous ?

JEANNE : Oui.

*Elle lui fait une place, mais ne le regarde pas. **12 secondes après**, Igor lance une nouvelle attaque.*

IGOR : Je peux vous prendre la main ?

JEANNE : Oui.

*Il lui prend la main. Ils restent en silence. Elle le regarde brièvement et sourit fugacement. Il la regarde ensuite, mais elle ne le regarde plus. **15 secondes.***

IGOR : Je peux vous embrasser ?

JEANNE : Oui.

Elle le regarde après la réponse. Il lui prend la main, dépose un baiser et s'attarde à lui caresser la main. Elle semble alors prendre l'initiative pour l'embrasser sur les lèvres et lui caresser le cou, mais soudain elle se lève et va s'asseoir en face (CP, 15a).

La gestion des pauses autorise enfin une double lecture selon qu'elles sont mises au service de la coopération ou du conflit. Dans le premier cas, elles se rattachent aux procédés d'atténuation de la politesse réparatrice ; dans le second, elles s'instituent en arme de domination interactionnelle.

Ainsi par exemple, les silences de Félicie, lors de sa rupture avec Loïc (CH, 9), cherchent sans doute à mitiger la portée de la blessure qu'elle est en

train d'infliger à son ami. Parsemé de pauses de plus en plus longues, son discours rend évident le mal qu'elle a à le quitter. Elle cherche d'emblée à annoncer cette information convenablement : elle demande à Loïc d'attendre, de lui laisser prendre son temps, de prouver en somme que la décision, difficile, a été le fruit d'une réflexion et qu'elle n'agit point sous une impulsion soudaine.

- (11) FÉLICIE [...] J'avais quelque chose d'important à te dire. Très important.
LOÏC : Me dire quoi ?
FÉLICIE : Quelque chose qui ne pouvait pas attendre.
LOÏC : Ben, si ça ne pouvait pas attendre, dis-le.
FÉLICIE : Ben, voilà, j'ai pris une décision.
LOÏC : Et alors ? Quelle décision ?
FÉLICIE : Attends. Quand on prend une décision, c'est pas toujours facile. Il y a le pour, il y a le contre. Alors, on tranche, parce qu'il faut trancher.
LOÏC : Mais alors, dis... **(4/5 secondes)**
FÉLICIE : Je pars avec Maxence (CH, 9).

Le regard baissé, se tordant les mains, elle prendra entre 4 et 5 secondes avant de lâcher le mot, brutal, mais d'un ton très doux (« Je pars avec Maxence »). Comme Loïc lui reproche de le mettre « devant les faits accomplis », elle s'excuse (« Je pensais que j'aurais le temps de te préparer un peu [...], je suis désolée, je ne pouvais pas m'y prendre plus mal »). Afin de détendre la tension, elle se lève et va se servir un verre d'eau. Alors que Loïc demeure en silence, elle reprend 17 secondes après pour lui demander de garder leur amitié ; 7 secondes avant d'insister sur la nécessité de cette rupture (« Moi aussi j'ai beaucoup de peine à te quitter, mais il le faut »). En fait, il s'agit moins pour elle de rejoindre Maxence que de fuir l'absence obsédante de Charles, la hantise de son éventuel retour. C'est ensuite le tour de Loïc, qui réfléchit quelques secondes avant de lui proposer de se déplacer lui-même où elle voudra. Mais Félicie refuse. Loïc se déclare enfin vaincu. Une longue pause traduit toute la tendresse que Félicie voudrait lui témoigner,

toute la douleur que Loïc essaie de contenir. Enfin, la blessure infligée, derniers moments de tendresse partagée en silence, un de ces instants comblés d'infinitude que l'on voudrait prolonger avant la séparation définitive.

- (12) LOÏC : (*brusquement*) Bon. Va avec ton Maxence. Il t'aime et tu l'aimes. Je souhaite sincèrement ton bonheur.
FÉLICIE : Loïc... (*elle se lève, rejoint Loïc, avance la main sur sa poitrine*) **(10 secondes)** Loïc...
LOÏC (*se dégageant*) : Laisse... Laisse, j'aime pas qu'on me console.
[...]
Eh bien, tu seras pour moi ce que Charles est pour toi.
FÉLICIE : Ne plaisante pas avec Charles. Ce n'est pas du tout pareil. Tu ne m'aimes pas le centième de ce que j'aimais Charles, et moi, en tout cas, je ne t'aime pas le millième de ce que Charles m'aimait.
Elle pose sa tête sur ses genoux. (12 secondes)
J'ai pas envie de rentrer. Je peux pas dormir là-haut ? [...]
LOÏC : Bon, comme tu voudras.
FÉLICIE : Tu ne m'embrasses pas ?
Il la prend tendrement par le cou, l'embrasse. Elle se blottit dans ses bras (15 secondes).

La même fonction d'adoucissement préside à l'emploi de pauses — éventuellement accompagnées de commentaires métacommunicatifs (« je ne sais pas si je dois te le dire »)— précédant une révélation. Variante de la déclaration, la révélation est un acte élocutif —selon la terminologie de Charaudeau (1992 : 616)—, par lequel un locuteur, ayant connaissance d'un fait qui ne le concerne pas directement et que d'autres tiennent volontairement caché, décide de le mettre « *au grand jour* en se donnant une position de *dénonciateur* ». Investi du pouvoir que lui procure son savoir et de la légitimité du « dénonciateur », le locuteur qui partage une information confidentielle avec son allocataire serait en train d'accomplir une sorte d'action bénéfique. Or dès lors que le contenu de la révélation concerne directement son partenaire, la politesse conseille d'adopter quelques stratégies d'atténuation.

Notons toutefois que la pause assume dans ces cas un statut paradoxal : en faisant précéder la révélation d'un silence, le locuteur se trouve implicitement —peut-être inconsciemment— insister en même temps sur l'importance et la portée du contenu informationnel à venir ; tout en cherchant à adoucir l'impact de la révélation, il fait croître les attentes —voire les craintes— de l'allocutaire.

- (13) ROSINE : Il se retourne encore ! Je suis sûre qu'il veut te parler.
MAGALI : Tu as fini ! Mais mêle-toi de ce qui te regarde. Moi, je ne tiens pas à marcher sur les plates-bandes des autres.
ROSINE : Des autres ? Quels autres ? (5 secondes) C'est un ami d'Isabelle ?
MAGALI : (4 secondes) Je n'en sais rien, et puis je ne veux pas le savoir.
ROSINE : Pourquoi ? Tu supposes ?...
MAGALI : (4 secondes) Je ne suppose rien. Je pense que, si elle avait voulu me le présenter, elle l'aurait déjà fait. Elle n'a d'idée que de me marier : pire que toi ! (7 secondes). Tu as l'air songeur, à quoi penses-tu ?
ROSINE : **Je me demande si je dois te le dire**, mais enfin, au fond, pourquoi pas ? Ce type, je l'ai déjà vu avec elle.
MAGALI : Où ça ?
ROSINE : La semaine dernière, comme j'étais à Montélimar avec Etienne, on les a croisés, mais ils ne nous ont pas vus.
MAGALI : Et qu'est-ce qu'ils faisaient ?
ROSINE : Ils parlaient, il la raccompagnait à sa voiture.
MAGALI : (4 secondes) Il n'y a rien de mal à ça (CA, 17c).

La première pause de Rosine témoigne sans doute du travail inférentiel qu'elle est en train d'accomplir afin de trouver un référent à l'indéfini « autres », qu'elle a d'abord interprété au masculin¹⁶⁰. Celles de Magali ensuite témoignent de la contradiction de ses sentiments : elle s'était intéressée à Gérald, elle vient de le découvrir entre les bras d'Isabelle, elle essaie sans doute de rationaliser ses impressions. Mais l'intervalle de 7 secondes qui s'ensuit est ressenti comme un vrai silence de Rosine : Magali

¹⁶⁰ L'homophonie de la question de Rosine étant susceptible, elle aussi, de recevoir une double interprétation, nous retenons la version écrite du scénario de Rohmer (1998 : 171), qui présente l'interrogation au masculin.

vient de lui adresser un commentaire évaluatif (« pire que toi ») auquel elle ne réagit pas. Rosine hésite, comme elle l'avoue elle-même, à faire part à Magali de ses idées (« je me demande si je dois te le dire »). L'importance qu'elle accorde à la révélation contraste sans doute avec son contenu réel, comme le prouve la remarque finale de Magali.

Proche de la révélation (en fait, Charaudeau les classe ensemble comme sous-catégories de la modalité élocutive de la *déclaration*), dans la mesure où les deux visent à la transmission d'une information, l'aveu constitue néanmoins un acte plus délicat en termes d'enjeux interactionnels. Si celui qui *révèle* est investi d'un certain pouvoir et légitimité et, en agissant pour le bien de celui qui ignore, se place en position haute vis-à-vis de lui, celui qui *avoue* met en jeu la sauvegarde de sa propre face, étant donné que, d'une part, l'information qui a été ici cachée le concerne directement et le met en cause et, d'autre part, qu'il la transmet « tout en reconnaissant qu'il est en faute » (Charaudeau, 1992 : 616). L'image du locuteur qui se rend coupable de tenir une information cachée, donc de mentir en quelque sorte, en pâtit certainement, d'où la difficulté que l'on éprouve généralement à réaliser un aveu, traduite, en termes de structuration, par des préfaces, des détours, des pauses, voire des stratégies d'évitement.

Ainsi Gaspard, placé devant l'obligation d'avouer à Margot la vérité, fait au début preuve de prudence —pause et préfaces (« tu sais, en fait »), auto-interruptions—, mais finalement de lâcheté, puisqu'il esquive l'aveu et laisse à Margot le soin de deviner le contenu de sa phrase inachevée. Comme celle-ci enchaîne une sorte d'interrogatoire, il adopte, conformément à son caractère, une attitude peu informative (« si tu veux », « en principe ») :

- (14)MARGOT : Pas mal cette fille !
GASPARD : Laquelle ?
MARGOT : Celle que tu as regardée là-bas.

GASPARD : Mais je ne regarde pas les filles !
MARGOT : Tu devrais, puisque tu es seul
GASPARD : J'ai peut-être regardé celle-là, mais c'est pas pour la raison que tu crois (**3/4 secondes**)... **Tu sais, en fait**, je suis venu ici pour rencontrer quelqu'un.
MARGOT : Oui, tu me l'as dit.
GASPARD : Oui mais je t'ai dit « des amis ». **En fait...**
MARGOT : C'est une fille ?
GASPARD : On ne peut rien te cacher.
MARGOT : Ta petite copine ?
GASPARD : Si tu veux, mais pas exactement.
MARGOT : Et elle doit arriver quand ?
GASPARD : Vers le 20.
MARGOT : Nous y sommes !
GASPARD : En principe oui.
MARGOT : Elle vient te rejoindre si je comprends bien ?
GASPARD : Non, c'est plutôt moi qui... En fait, c'est plus compliqué que ça. Il faudrait que je te raconte ma vie.
MARGOT : Et bien, raconte.
GASPARD : C'est pas très intéressant.
MARGOT : Mais si !
GASPARD : Bon, si tu veux, mais je simplifie... On s'est rencontré il y a quelques mois. C'est une fille très intelligente, une sorte de surdouée. Elle voulait préparer l'ENA, mais maintenant elle n'a plus envie. Elle n'aime pas ce milieu. On a beaucoup d'affinités (CE, 5).

Si les préfaces précédant l'aveu du mensonge de Gaspard obéissent certainement à un travail de préservation et de sauvegarde de sa propre face, son refus subséquent, la qualification négative de l'information à venir (« c'est pas très intéressant »), et la dernière préface (« bon, si tu veux, mais je simplifie »), se placent à mi chemin entre l'« auto-politesse » et l'application de la « maxime de non-chalance » posée par Berrendonner (1990) (*cf.* ci-après 2.1. « Aux frontières de la sincérité : ambiguïté et nonchalance »), qui convient très particulièrement à certains personnages montrant en général une faible disposition aux confidences.

Isabelle éprouve également des difficultés lorsqu'elle se voit obligée d'avouer la vérité à Magali, d'autant plus qu'elle ne s'attendait pas certainement à devoir lui dévoiler son intervention. Bien que le résultat de

ses actes ne puisse être considéré somme toute que bénéfique pour son amie, ses préventions restent sans doute justifiées en raison de la réaction que Magali avait eue à la simple suggestion de l'annonce¹⁶¹.

Questionnée sur la vraie identité de Gérald, Isabelle se dérobe, s'éloigne et va s'asseoir de l'autre côté de la chambre ; elle évite de répondre et essaie de détourner le sujet en posant elle-même une question (« vous ne vous êtes pas disputés quand même ? »). Or Magali ne se laisse pas prendre au piège : le manque d'exhaustivité d'Isabelle (« comme ça ») et son insistance à faire valoir Gérald —« un type bien »— ne font qu'accroître ses soupçons. Isabelle ment deux fois, l'aveu n'étant rendu possible que par la concession de Magali (« tu peux me le dire »), qui invalide l'interdiction que ses propos précédents avaient fait peser sur la question de l'annonce. Une préface cataphorique signale explicitement l'acte à venir (« bon, ben oui, je te l'avoue »), dont le contenu est aussitôt adouci par une expansion spécifique renforcée par la structure clivée (« c'est moi qui ai passé l'annonce, c'est pas lui »), visant à rétablir l'image de Gérald.

- (15) ISABELLE : Mais... Tu n'étais pas partie ?
MAGALI : Si. Mais je reviens... Isabelle, dis-moi. Je veux en avoir le cœur net. Qui est ce type ?
ISABELLE : **Gérald ? Mais c'est un type très bien.** Attends, vous ne vous êtes pas disputés, quand même ?
MAGALI : Je veux savoir qui c'est. Comment le connais-tu ?
ISABELLE : **Euh, comme ça.** Mais je t'assure que c'est vraiment un type bien.
MAGALI : Par annonce.
ISABELLE : **Oh là là, mais qu'est-ce que tu vas chercher, ma pauvre !** Moi, je connais un tas de gens.

¹⁶¹ « MAGALI : Jamais de la vie je ferais ça, jamais ! [...] Tu sais bien que **c'est de l'arnaque** purement et simplement. [...] Et puis, je ne me vois pas passer mon temps à donner des rendez-vous à des types plus affreux les uns que les autres, avec une chance sur mille, que dis-je, sur dix-mille de tomber sur la perle rare ! Et puis **c'est le principe même qui me déplaît.** Moi, **j'aurais l'impression de me vendre.** Je ne pourrais jamais aimer quelqu'un que j'aie connu comme ça. Oui, ça n'a rien de déshonorant, mais... Non, **franchement, ne continue pas sinon je vais me mettre en colère** » (CA, 4c).

MAGALI : Ce n'est pas ce que tu me disais. Je suis sûre que c'est par annonce.

ISABELLE : **Non, je te dis. Non, pas du tout.**

MAGALI : Si c'est par annonce, tu peux me le dire, au fond, il n'y a rien de mal à ça.

ISABELLE : **Bon, ben oui, je te l'avoue, c'est par annonce. Bon, et t'inquiète pas, c'est moi qui ai passé l'annonce, c'est pas lui.**

MAGALI : Eh bien, bravo ! Tu as eu la main heureuse. L'ennui, c'est que je crains d'avoir tout compromis (CA, 21c).

Elle agit différemment par contre lors de son aveu à Gérald, aveu rendu inévitable pour mener à bien ses projets. Elle cherche apparemment à préparer le terrain à travers un certain nombre de questions qui suffiraient à prouver qu'elle n'est pas le type de femme qui convient à Gérald. Si elle croit le guider dans la découverte de ses intentions (« Laissez-moi faire, vous verrez »), il n'en est que plus confus. Les pauses internes correspondent ici à l'activité psycho-cognitive des interlocuteurs (chercher la bonne question pour Isabelle, déchiffrer le sens de ces questions pour Gérald). Or la vérité, qu'elle juge bénéfique pour Gérald comme pour Magali, est enfin lâchée d'un trait et sans ménagements (« je vous ai menti »). Contrairement au comportement gestuel qu'elle affichera avec Magali, Isabelle fait ici preuve d'assurance et regarde son allocutaire droit dans les yeux :

(16) ISABELLE : [...] je vais vous aider. Est-ce que je corresponds à votre type de femme ?

GÉRALD : Je n'ai pas de type.

ISABELLE : On en a tous plus ou moins un.

GÉRALD : Quand on est jeune. [...]

ISABELLE : En général... (**4 secondes**), euh, vous aimez les femmes plus petites ?

GÉRALD : Mais je vous dis, je n'ai pas d'idées générales.

ISABELLE : Bon alors, les femmes que vous avez eues, étaient-elles aussi grandes que moi ?

GÉRALD : (**4 secondes**) Non, aucune. [...]

Je ne vois pas très bien à quoi sert cet interrogatoire.

ISABELLE : Laissez-moi faire, vous verrez. Préférez-vous les brunes ?

GÉRALD : Je les préfère et je les épouse. Ma femme était brune.

ISABELLE : Et les yeux bleus, est-ce que vous préférez les yeux bleus ?

GÉRALD : Vous allez finir !

ISABELLE : Non, mais c'est important !

GÉRALD : Si vous voulez savoir, je n'ai connu jusqu'ici que des brunes aux yeux noirs. Je pourrais avoir envie de changer. Mais, pour être tout à fait franc, je me sens peut-être moins à l'aise avec les yeux bleus. Je n'aime pas les Nordiques, mais vous n'avez rien d'une Nordique. Puis tout ça, je vous dis, n'a absolument aucune espèce d'importance.

ISABELLE : Mais pour moi si. Moi, j'aime qu'on m'aime d'emblée. Mon mari m'a aimée d'emblée, avec ma taille, mes cheveux, mes yeux bleus. Et sachez-le, et bien, il continue à m'aimer comme au premier jour, après vingt-quatre ans de mariage.

GÉRALD : Quoi ? Qu'est-ce que vous racontez ? Votre mari... il est mort vous m'avez dit.

ISABELLE : **Je vous ai menti.** Il est bien vivant. Et puis, j'ai pas l'intention de le quitter, ni de le tromper (CA, 12c).

Considérons enfin le cas de Rosine. Son comportement pourrait porter à croire qu'elle essaie de cacher à Léo la vérité : une première question reçoit une réponse à tous égards non satisfaisante (« à divers endroits »), une deuxième est esquivée par une autre question en retour ; la troisième enfin n'amène la réponse qu'après une pause significative :

(17)LÉO : [...] hier j'ai essayé de te joindre. Où étais-tu ?

ROSINE : À divers endroits.

LÉO : Pas chez ma mère ?

ROSINE : Tu l'as appelée ?

LÉO : Ça ne répondait pas. Elle devait être dans les vignes. Tu y étais ?

ROSINE : **(9 secondes)** J'avais rendez-vous avec Étienne à Montélimar. Je ne m'en cache pas.

LÉO : Tu m'avais dit que c'était fini avec lui.

ROSINE : Oui, mais on peut bien se revoir en... copains.

LÉO : Drôle de copain ! Tu pourrais trouver un autre mot.

ROSINE : Ami, si tu préfères. J'ai le droit de voir tous les amis que je veux, des jeunes, des vieux, des beaux, des moches : tu n'as rien à dire (CA, 9).

Or la valeur de l'aveu est immédiatement niée, l'une des conditions (que le locuteur tienne volontairement cachée l'information) n'étant pas

remplie (« je ne m'en cache pas »). Depuis lors, la pause qui précède l'information saurait difficilement relever de l'atténuation, comme semble le confirmer la dernière réplique de Rosine, qui ôte à Léo tout droit de regard sur sa conduite. Utilisé comme arme de domination interactionnelle, le silence s'apparente depuis lors à une sorte de défi.

Tel est également le cas de Félicie : presque toujours en proie à des problèmes d'élocution et des lapsus, elle s'avère par contre maîtriser les silences lorsqu'elle les utilise pour semer le doute chez Maxence et contrecarrer son assurance.

(18) MAXENCE : Moi, je préfère ça. J'ai mis toutes mes affaires dans ma voiture et j'ai filé à l'hôtel.

(18 secondes)

FÉLICIE : Et si je ne venais pas ? Tu te retrouverais tout seul.

MAXENCE : Pourquoi tu dis ça ? Tu viendras.

FÉLICIE : J'ai pas encore dit oui.

MAXENCE : Enfin, écoute, c'est toi qui voulais quitter Paris. C'est en partie à cause de toi si je m'en vais.

FÉLICIE : En partie. Très petite partie, hein ! Raconte pas d'histoires.

[...]

MAXENCE : Enfin, ça fait trois mois qu'on en parle !

FÉLICIE : Oui, mais ça restait dans le vague.

MAXENCE : Moi, pas vague du tout, hein !

FÉLICIE : Pour toi peut-être, mais pas pour moi... **(8 secondes)** T'as peur ? **(10 secondes)** Bon. J'ai pas dit oui, mais j'ai pas dit non. **(5 secondes)** Alors, puisqu'il faut trancher... Je dis... Oui !

MAXENCE : Excuse-moi. Moi aussi, je pensais pas que ça allait se passer si vite (CH, 3b).

1.2. Entre dit et non-dit

Les auto-interruptions se placent à mi-chemin entre le dit et le non-dit, l'accent étant surtout mis sur le contenu omis. Les raisons pour lesquelles un personnage se tait, laisse une phrase en suspens et/ou change brusquement de sujet sont diverses. L'auto-interruption peut ainsi apparaître au service de la coopération, en tant moyen de réparer une défaillance dans le flux de la communication, ce qui permet de la considérer au nombre des procédés phatiques. En effet, l'attitude coopérative sur laquelle se fonde un échange communicatif n'exige pas seulement une attitude réceptive de la part de l'allocutaire, elle implique en même temps des obligations pour le locuteur, tenu de produire divers signes d'implication relevant de la fonction de « validation interlocutoire » :

L'émetteur doit non seulement parler, mais parler à quelqu'un, et le signaler par l'orientation de son corps, la direction dominante de son regard, et la production de marqueurs verbaux d'allocution ; il doit en outre s'assurer, par des coups d'œil intermittents, que l'autre écoute et qu'il est bien « branché » sur le circuit communicatif ; il doit enfin maintenir son attention par des « captateurs » tels que « hein », « tu sais », « tu vois », « dis », « je te dis pas », « je vais te dire » [...], etc., et éventuellement « réparer » les défaillances d'écoute ou problèmes de compréhension par une augmentation de l'intensité vocale, des reprises ou des reformulations : appelons phatiques l'ensemble des procédés dont use le parleur pour s'assurer l'écoute de son destinataire (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 18).

Envisagée comme phatème, l'auto-interruption aurait à charge de réparer une baisse momentanée d'attention de l'interlocuteur : si celui-ci détourne le regard ou s'occupe à autre chose, il est aisé d'inférer soit qu'il s'ennuie, soit qu'il se sent gêné. Le locuteur prendra soin depuis lors d'interrompre le fil de son discours, quitte à le poursuivre une fois qu'il aura reconquis l'attention de son allocataire. Ainsi par exemple, tandis que Natacha se laisse aller dans sa diatribe contre Ève, Jeanne semble apercevoir soudain les partitions qui sont sur la table et elle se met à les feuilleter. Natacha, qui ne peut manquer de remarquer ce comportement, change alors de sujet à travers une question visant à récupérer l'attention de Jeanne. La rupture thématique que présenteraient ses propos dans d'autres circonstances se trouve réduite, car subordonnée en fait à la poursuite d'un échange provisoirement interrompu : compromise au niveau informationnel, la pertinence se trouve rétablie au niveau situationnel.

(19) JEANNE : Et elle ? Tu crois qu'elle l'aime ?

NATACHA : Non. Enfin, moi je dis que non. Il lui plait. Il a quarante ans, c'est le bel âge. Mais il lui a mille fois plus apporté qu'elle ne lui apporte, elle. Elle ne lui a rien apporté du tout ou, ce qui est plus grave, des choses négatives.

C'est une fille qui a un caractère épouvantable. Dieu sait si j'ai fait des efforts, mais je n'ai jamais réussi à m'entendre avec elle sur la moindre chose. On dirait qu'elle est jalouse, jalouse de moi, jalouse relativement à mon père : ça n'a pas de sens ! **(pause) Tu joues du piano ? (CP, 3d)**

Ne pas écouter son interlocuteur revient certainement à commettre une offense conversationnelle qui consiste

non seulement à déprécier la parole et la personne de son interlocuteur, mais aussi et surtout à tricher avec le système communicatif, en admettant que le refus d'assumer pleinement ses responsabilités énonciatives constitue une agressivité pour ainsi dire en sourdine, dissimulée, qui fait basculer les rapports de place et de force vers les régions limitrophes du paraître. C'est laisser son partenaire dialogal dissenter dans le vide, sans qu'il le sache (Lane-Mercier, 1989 : 191).

Or l'impolitesse de Jeanne, aggravée sans doute par le fait que le discours de Natacha répondait à une question qu'elle avait posée elle-même, peut être attribuée à son caractère habituellement abstentionniste, comme un moyen d'éviter de s'impliquer, d'autant plus que les propos de Natacha, assortis d'un auto-éloge (« Dieu sait si j'ai fait des efforts »), se concentrent sur la critique d'un tiers absent, procédé considéré malséant. Le comportement de Jeanne relèverait dans ce cas d'une « délicatesse (liée ou non au code de la politesse) de la part de l'auditeur à l'égard d'une parole dont il ne veut pas assumer la responsabilité d'en avoir été le destinataire manifeste » (Lane-Mercier, 1989 : 194).

Dans d'autres circonstances, une phrase inachevée rend simplement l'idée que le locuteur n'a aucun commentaire à ajouter, comme Gaspard, qui peut être déconcerté par le manque de pertinence de Solène, mais refuse en même temps de pénétrer ses arrière-pensées :

- (20) SOLÈNE : Tu n'aurais pas vu Ronan par hasard ?
GASPARD : Qui ?
SOLÈNE : Ronan, un des mecs qui étaient avec nous en boîte l'autre soir. Un grand brun qui fait du canoë-kayak.
GASPARD : Non. Non. De toute façon je n'ai vu aucun de tes copains. Ils descendent jamais aussi tôt.
SOLÈNE : **Je sais bien**, en fait, je ne le cherche pas, je le fuis plutôt.
GASPARD : **Dans ce cas...** (CE, 8a).

L'une des conditions de pertinence d'une demande d'information est en effet celle de ne pas connaître la réponse à l'avance. Solène enfreint ici ce pré-requis (« Je sais bien »), ce qui montre que sa question n'aurait pour but que de lui permettre d'entamer la conversation avec Gaspard, le fait de fuir Ronan devant par ailleurs fonctionner au niveau des implicites comme preuve de sa disponibilité : « La estrategia de Solène para iniciar la conversación es preguntar lo que ya sabe y así introducir indirectamente la información de que no está interesada por Roman ni por nadie más del grupo. Espera que de

sus palabras se infiera su disponibilidad » (Serra et Villanueva, 2000 : 143). En même temps, étant donné qu'un manque de pertinence a généralement pour effet d'éveiller la curiosité chez l'interlocuteur, elle s'attend peut-être à ce que Gaspard lui pose des questions (il n'est pas très logique en fait de fuir un de ses amis). Or celui-ci, comme à l'accoutumée, ne semble afficher aucun intérêt particulier, sa réponse s'instituant plutôt en intervention évaluative qui clôt l'échange.

En fait, si à première vue c'est surtout le personnage de Félicie qui apparaît toujours aux prises avec ses problèmes de communication, il n'en demeure pas moins que Gaspard se constitue en antithèse de ce caractère trop bavard que l'on prête en général aux personnages rohmériens. Ceci est particulièrement mis en évidence lors de ses conversations au téléphone. D'après Serceau (2000 : 85), chez les personnages rohmériens, les problèmes d'élocution au téléphone témoignent d'une « incapacité de parler hors de la présence physique, hors de la vue d'autrui ». Ajoutons que les appels successifs qu'il reçoit de Léna et de Solène viennent sans doute jeter le trouble sur un personnage indécis par nature. Les voix des deux jeunes femmes envahissent l'espace sonore, alors que Gaspard reste incapable de dire, partagé peut-être entre la honte et la surprise :

(21) GASPARD : Allô !

VOIX DE LÉNA : Ah, tu es là ?

GASPARD : Oui, bien sûr... C'est Léna ?

VOIX DE LÉNA : Tu croyais que c'était quelqu'un d'autre ?

GASPARD : Non, non. Mais tu n'es pas à Jersey ?

VOIX DE LÉNA : En ce moment, oui. Mais je prends le bateau dans une heure. Tu as raison, si on veut aller à Ouessant, il vaut mieux partir demain (**pause**).

GASPARD : Mais je pensais que tu ne voulais plus y aller.

VOIX DE LÉNA : Qu'est-ce que tu racontes ? J'ai plus envie que jamais... Tu m'entends ?

GASPARD : Oui, oui, je t'entends. Alors ?

VOIX DE LÉNA : J'espère que tu ne m'en veux pas pour l'autre jour. J'étais de mauvaise humeur, mais maintenant, je te promets d'être d'un caractère d'ange. Tu ne me crois pas ?

GASPARD : Si, si, si...

VOIX DE LÉNA : J'ai envie de te voir ce soir. Dînons ensemble... Zut ! Je n'ai plus de pièces... Tu m'entends ?

GASPARD : **Oui, mais... Euh...**

VOIX DE LÉNA : Bon, alors à la Potinière, à huit heures et demie (CE, 18a).

(22)GASPARD : Allô !

VOIX DE SOLÈNE : Gaspard ?

GASPARD : Oui, c'est moi.

VOIX DE SOLÈNE : Et moi, c'est moi. (*Elle rit*). Je t'ai appelé à l'instant, mais c'était occupé.

GASPARD : Tes visites se sont bien passées ?

VOIX DE SOLÈNE : Oui, mais ce n'est pas fini. Et ce soir, il faut absolument que j'aille à une fête. Viens avec moi.

GASPARD : À Dinard ?

VOIX DE SOLÈNE : Non, à Saint-Malo. On pourra dormir chez mon oncle. Tu prends tes affaires. Rendez-vous à huit heures, chez lui (*à la cantonade*) Oui, oui ! J'arrive !... On m'appelle... Je t'embrasse (CE, 18b).

Il y aurait lieu de penser que la passivité de Gaspard ne tient ici qu'au fait qu'il « subit » les appels, qu'il est sous l'effet de la surprise et accablé par les circonstances. Mais même lorsque c'est lui qui prend l'initiative de téléphoner, sa voix reste noyée par le discours de son interlocuteur :

(23)GASPARD : Bonjour, pourrais-je parler à Léna, s'il vous plaît ?

VOIX DE LÉNA : Gaspard... Excuse-moi. Je n'ai pas pu te joindre. On avait changé de programme. Je suis dépendante des autres. Je n'ai pas de voiture. Mais demain je viendrai. Sûr ! (CE, 14c).

Il n'est qu'une seule occasion où il se montre vraiment maître de son discours au téléphone et qui coïncide avec le moment où il prend pour la première fois une décision, où au lieu de se laisser faire et de se laisser mener par les trois jeunes femmes, il choisit de partir :

(24)VOIX DE MARGOT : Allô, Gaspard, c'est Margot. Qu'est-ce qu'il y a ?

GASPARD : Maintenant, ou tout à l'heure ? Parce que ce n'est pas du tout pareil, maintenant je suis gai, tout à l'heure, j'étais triste. En deux minutes ma vie a changé. Je t'expliquerai. Je pars au bateau de 17 heures. Tu me retrouves à l'embarcadère ? (CE, 18c).

Au-delà d'un trait typiquement rohmérien, les problèmes d'élocution de Gaspard soulignent un caractère propre au personnage, que nous serions prêts de considérer pathologique, s'il n'était pas démenti par la dernière occasion.

Des difficultés d'élocution, donc des auto-interruptions, sont également fréquentes en cas de trouble émotionnel. Tout comme les pauses, les phrases inachevées traduisent souvent un état affectif, la surprise, la gêne, les émotions incontrôlées. Dans ces circonstances, le personnage se retrouvant dans l'incapacité psychologique de dire, son interlocuteur essaie généralement de l'aider à surmonter cette impasse langagière, soit en complétant lui-même l'énoncé, soit en l'excusant, soit enfin en témoignant de son empathie :

(25) CHARLES : Bonsoir Madame.

LA MÈRE : Monsieur... **Mais c'est...**

CHARLES : C'est Charles, oui (CH, 25a).

(26) ISABELLE : Tu veux vraiment rentrer ?

MAGALI : Excuse-moi. **Ce n'est pas parce que...**

ISABELLE : Je ne te reproche rien. Il y a là quelqu'un qui justement s'en va (CA, 18).

(27) ONCLE : Mais c'est pas une chanson de marin cette chanson ?

SOLÈNE : Mais non, c'est pas une chanson de marin, C'est une chanson d'amour. Il l'a écrite pour une fille en fait.

ONCLE : Il l'a écrite pour toi ?

TANTE (*simultanément*) : Bien sûr pour toi.

SOLÈNE : Non, même pas. Pour une autre... C'est pas grave, il me l'a donnée quand même, c'est gentil.

GASPARD : **Enfin, je l'ai écrite...**

SOLÈNE : C'est bon, cherche pas... ne te justifie pas !

GASPARD : Non, mais je l'avais écrite pour une fille, c'est sûr.

SOLÈNE : Oui, mais c'est pas la peine d'en parler non plus (CE, 9b).

(28)MAGALI : Moi, j'aurais l'impression de me vendre. Je ne pourrais jamais aimer quelqu'un que j'aie connu comme ça. Oui, ça n'a rien de déshonorant, mais... Non, franchement, ne continue pas sinon je vais me mettre en colère.

ISABELLE : Oh, mais arrête. Moi je disais ça pour t'aider.

MAGALI : **Merci, mais...** (*elle sanglote*)

ISABELLE : Mais arrête !

MAGALI : **T'es gentille, mais...** Tu vois juste, tu as touché mon point sensible. J'ai besoin de rencontrer un homme et, puis, je veux rien faire pour ça.

ISABELLE : Moi je peux t'aider (CA, 4c).

Le déploiement de cette empathie dépend néanmoins de l'état d'âme de l'interlocuteur. S'il est lui aussi sous l'emprise d'une émotion quelconque, la réaction peut très bien se porter contre son partenaire. Isabelle, surprise entre les bras de Gérald et regrettant peut-être plus qu'elle ne veut se l'avouer elle-même cette aventure faillite et impossible, réagit ainsi brusquement face au déconcertement —très légitime— de ce dernier et ses auto-interruptions :

(29)ISABELLE (*lâchant Gérald*) : Mais qui est là ? Mais entrez ! (*elle regarde dehors, ferme la porte*) Vous allez me compromettre !

GÉRALD : Quoi ? **Ah, mais c'est..., mais c'est vous...**

ISABELLE (*le coupant sèchement et le repoussant*) : **Mais c'est vous aussi ! Allez, allez, filez vite...** (CA, 16b).

Un certain degré de trouble est également associé à des situations où le locuteur se voit contraint de mentir. L'inconsistance des propos trahit celui qui ment malgré lui. La réaction dépend dans ce cas de l'attention que l'interlocuteur porte au discours de son partenaire. Si Gérald reste incrédule et déconcerté face aux bégaiements et difficultés qu'éprouve Isabelle et tente —vainement— de l'aider à clarifier ses idées, Léna, par contre, toujours trop occupée d'elle-même, ne semble même pas remarquer l'embarras de Gaspard :

(30) ISABELLE : Bon... le soir, c'est assez difficile pour moi.

GÉRALD : Ah ! Pourquoi ?

ISABELLE : Non, ben, disons que je n'aime pas conduire la nuit.

Parce que...euh... Sur la route, on peut croiser des biches **et... et c'est...**

GÉRALD : Des biches ?

ISABELLE : Oui, j'ai... J'ai une copine qui s'est pris une biche, une fois. Moi aussi j'ai failli m'en prendre une. C'est assez dangereux.

C'est vrai. Je préférerais pas (CA, 10c).

(31) LÉNA : Tu ne devais pas écrire une chanson de marin ?

GASPARD : Si. Mais ce n'est pas encore **au point, je...**

LÉNA : Fais vite ! Avant que je parte (CE, 12d).

1.3. Ce qu'il n'est pas besoin de dire

Au-delà de l'incapacité psychologique de parler, le non-dit véhicule souvent un contenu implicite, une information qui va de soi et qu'il n'est pas besoin de poser dans un discours bâti sur la base d'un certain nombre de présupposés et de sous-entendus :

peut être considéré comme sous-entendu tout ce qui n'est énoncé que de façon indirecte ; tout ce qu'en général locuteurs et allocutaires entendent allusivement, sans que les témoins, par exemple, en prennent nécessairement conscience (s'ils ne sont pas impliqués dans tout le contexte de l'échange). Un exemple quotidien : « Mon frère ne fume plus » ; un tel énoncé suppose deux présupposés : 1) j'ai un frère ; 2) il a fumé. Le posé est : actuellement, il ne fume pas. Un tel énoncé suppose toute une batterie de sous-entendus possibles, par exemple :

- son médecin le lui a interdit ;
- il a fait une crise d'asthme ;
- il a peur du cancer... (Ubersfeld, 1996 : 75).

Ces connaissances sont censées être partagées, la preuve en est que les allocutaires réagissent généralement à l'implicite sans demander d'explications supplémentaires :

(32) FÉLICIE : Et Juliette ? Elle sait ?

MAXENCE : Oui. Je le lui ai dit hier.

FÉLICIE : **Elle a pas trop... ?**

MAXENCE : **Non.** Je pensais qu'elle allait poser des hurlements, ben, c'est plutôt le contraire. C'est elle qui m'a fichu dehors (CH, 3b).

(33) MAGALI : [...] L'ennui, c'est que je crains d'avoir tout compromis.

ISABELLE : Oh écoute, Qu'est-ce qui s'est passé ? **Vous vous êtes...**
MAGALI : **Même pas.** Je l'ai quitté sous un prétexte quelconque (CA, 21c).

(34) FÉLICIE : [...] Je vais chez ma mère. Et toi où vas-tu ?
CHARLES : Nulle part. Je t'accompagne. **À moins que...**
FÉLICIE : **Tu rigoles !** Maintenant que je te tiens, je ne vais pas te lâcher (CH, 24b).

(35) ÉTIENNE : Tu ne crois toujours pas que l'on soit capable de se revoir en amis ? Moi je le suis.
ROSINE : Et bien moi pas tellement.
ÉTIENNE : **Tu veux dire que... ? Toi aussi...**
ROSINE : **Non, ne te fais pas d'illusions.** Pas d'amitié possible, si tu n'as pas trouvé (CA, 8).

(36) MAGALI : Et il court comme ça après ses petites élèves ?
ROSINE : C'est moi qui ai couru après lui. C'est quelqu'un de très bien.
MAGALI : N'empêche... il pourrait être ton père...
ROSINE : Mais pas le tien.
MAGALI : Et alors ?
ROSINE : **Alors...**
MAGALI : **Mais qu'est-ce que vous avez toutes ? Tout le monde veut me marier** (CA, 7b).

Or les implications peuvent se fonder sur des déductions qui, tout en étant évidentes pour le locuteur, ne seraient pas automatiquement disponibles pour l'allocutaire. Ce décalage donne généralement lieu à un échange enchâssé de clarification visant à bien établir le contenu présupposé en le rendant posé. Si pour Natacha il va de soi qu'elle soupçonne du vol du collier, Jeanne, qui accorde une valeur particulière au « dire », cherche néanmoins à le lui faire expliciter à travers une demande de confirmation :

(37) JEANNE : Le vol d'un collier ? Qui était à qui ?
NATACHA : À moi.
JEANNE : Et tu soupçonnes qui ?
NATACHA : **Ben...**
JEANNE : **Ève ?**
NATACHA : Oui (CP, 7c).

Le contenu allusif peut en outre être différemment interprété par chacun des interactants et donner lieu à des malentendus. Trois types de décalages interprétatifs peuvent être distingués, au dire de Kerbrat-Orecchioni (2005b : 49-50), qui font l'essentiel du *malentendu*, défini comme étant toujours, « 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 ».

Le premier type renvoie à la *sous-interprétation* : « le récepteur fait la sourde oreille à un sens dérivé pourtant évident, et s'en tient pour telle ou telle raison stratégique au sens littéral de l'énoncé ». En tant que stratégie, la sous-interprétation —appliquée non seulement à des énoncés allusifs, mais aussi à des énoncés aux valeurs explicites— s'avère un moyen efficace d'atténuation d'un compliment, par exemple.

- (38) GÉRALD : Mais je n'étais pas sûr que c'était vous. L'idée ne m'était pas même venue que c'était vous.
ISABELLE : Je vous déçois ?
GÉRALD : Non, au contraire. **Je ne m'imaginai pas qu'une femme de la campagne pouvait être aussi élégante.**
ISABELLE : **Je n'y ai pas toujours vécu, vous savez ?** (CA, 10b).

C'est que le compliment constitue toujours une opération délicate, aussi bien pour celui qui le produit que pour celui qui en est récepteur. Pour le complimenteur, le problème essentiel relève de la « dose » convenable, adaptée aux circonstances et à l'état de la relation interpersonnelle. Si l'excès demeure toujours suspect, le compliment prenant même des allures insincères, l'atténuation risque de ne pas satisfaire les attentes du complimenté et fait figure, sinon d'impolitesse, du moins de maladresse. Le degré d'intimité, la nature de la relation entre les interactants et le caractère de chacun justifient le choix entre des formulations directes, sans détours, et des formulations indirectes. En ce qui concerne le destinataire, le compliment

constitue, au dire de Kerbrat-Orecchioni (2005a : 227), un « “cadeau verbal” [...] quelque peu empoisonné » :

d’abord parce qu’en tant que jugement c’est un acte d’ingérence dans les affaires d’autrui, ensuite parce que comme tous les cadeaux, le compliment place son bénéficiaire en position de débiteur : s’il accepte le compliment, le complimenté peut se sentir « obligé », c’est-à-dire tenu de fournir en compensation une contrepartie (ne serait-ce que sous la forme de bonnes grâces, ou de la production d’un contre-compliment), ce qu’il n’a pas forcément envie de faire.

Ce « cadeau » instaure en outre, pour le complimenté, une contrainte réactive : il exige de lui une réponse, verbale ou comportementale — l’absence de réaction devenant elle aussi un type de « réponse ». Or, comme nous l’avons déjà signalé pour le désaccord rituel associé à l’offre (*cf.* Chapitre III.3.3. « Discordances. Désaccords rituels »), l’acceptation pure et simple pourrait être considérée marque d’impolitesse par infraction de la loi de modestie. Le refus sans ambages serait quant à lui constitutif d’une impolitesse, puisque, comme tout autre « cadeau », le compliment semble naturellement fait pour être accepté. Entre les deux extrêmes de l’acceptation et du refus, la politesse conseille ainsi d’adopter des solutions intermédiaires, parmi lesquelles, les plus communes sont les stratégies de compromis et celles de dérobage (Kerbrat-Orecchioni, 2005a : 227-228). Les premières consistent à accepter l’éloge tout en en minimisant la portée, à faire suivre le compliment d’une contradiction partielle du contenu propositionnel posé ou à appliquer des procédés de dépersonnalisation qui font porter le mérite du compliment sur des agents extérieurs. Les stratégies de « dérobage » enfin recouvrent toutes les manifestations de l’évitement. Le complimenté peut ainsi jouer la sous-interprétation, voire afficher une absence totale de prise en compte du compliment (*cf.* également les stratégies proposées par Yu, 2003 : 1688).

Ce genre de « malentendu » reste néanmoins rituel et n'entraîne donc pas de négociations interprétatives :

le compliment est bel et bien advenu, même s'il n'est pas traité comme tel, et si le destinataire préfère adopter une stratégie d'« évitement » ; personne au demeurant n'est dupe de cette stratégie : le complimenteur sait que son compliment a été bien perçu (il n'éprouve donc pas le besoin de produire une réparation du genre « Mais je t'ai fait un compliment, je ne t'ai pas posé une question ! »), et le complimenté sait que le complimenteur sait que son compliment a d'une certaine manière fait mouche. Il s'agit là d'une sorte de malentendu routinisé, d'une convention admise par les deux partenaires de l'échange (Kerbrat-Orecchioni, 2005a : 79-80).

Au-delà de ce fonctionnement stratégique, la sous-interprétation peut se révéler comme un trait de caractère : Natacha montre une tendance, plutôt enfantine, à se borner au sens littéral des expressions.

(39)JEANNE : [...] Disons que je ne m'ennuie jamais. Même si je ne fais rien, ma pensée suffit amplement à m'occuper. Or, ce soir, je suis retombée dans une espèce d'**impatience** enfantine qui fait qu'elle n'a le goût de se porter sur rien.

NATACHA : **Alors, vous attendez quelque chose ?**

JEANNE : Non, je n'attends rien, ni personne. Pas même Corinne, je vous ai dit. J'attends que le temps passe. **J'attends que la nuit cesse et que le soleil se lève.**

NATACHA : Vous êtes insomniaque ?

JEANNE : Pas le moins du monde, et même, avant de vous parler, **je réprimais une assez forte envie de dormir.**

NATACHA : **Alors, dormez** (CP, 3b).

Cet attachement à la lettre de l'énoncé la mène souvent à produire des *interprétations erronées*, deuxième type de malentendu. Lorsque Jeanne signale que *Les Chants de l'aube* sont pour elle la plus belle composition de Schumann et que Natacha propose de les jouer pour elle, Jeanne laisse inachevée une phrase exprimant une précaution que le bon sens pourrait aisément compléter. La réaction de Natacha signale par contre une interprétation inattendue dont l'étrangeté est soulignée par la réaction

gestuelle de Jeanne. Après une pause, Natacha se corrige elle-même et apporte enfin la réponse attendue :

(40)NATACHA : Tu veux que je te les joue ?

JEANNE : Je sais pas, c'est peut-être **une heure un peu tardive pour...**

NATACHA : Non, **moi je trouve ça très nocturne**, malgré le titre, (**pause**) et **si tu veux parler des voisins**, ici, vraiment rien à craindre. Au-dessus, il y a un pianiste, il comprendra, et en-dessous c'est des bureaux (CP, 3d).

Le troisième type de malentendu dérive enfin d'une *surinterprétation*. Lorsque Natacha affirme que son père n'ira pas à Fontainebleau, Jeanne invoque les propos d'Igor comme preuve à l'appui de la thèse contraire (« Je me tiens à ce que j'ai entendu »). Natacha, qui se caractérise précisément par ses difficultés à se démarquer du contenu littéral, prétend alors « lire entre les lignes », alors que, comme Jeanne le rappelle à juste titre, la « réponse était brève et catégorique, il n'y a qu'une ligne » (CP, 12). En effet, le spectateur ne peut être que d'accord avec Jeanne, puisqu'il a lui-même entendu Igor dire : « Moi, j'irai. J'irai seul, ce n'est pas la première fois » (CP, 11b). Les prétentions de Natacha à vouloir y déceler un contenu implicite s'accordent sans doute avec son esprit romanesque, mais contribuent également à renforcer la théorie du complot.

Le plus souvent, lorsque l'interprétation de l'allocutaire s'éloigne de celle visée par le locuteur, celui-ci ouvre immédiatement des négociations qui prennent la forme d'échanges de correction, mais la correction peut elle-même demeurer plus ou moins explicite.

(41)IGOR : Mais enfin, vous êtes bien bonne de prêter votre appartement, alors que vous-même... Vous étiez en voyage ?

JEANNE : Non, Pas précisément. En fait **j'habite plutôt chez un ami, mais...**

IGOR : Moi, j'habite, **j'habite surtout chez une amie mais, pour l'instant, je n'ai aucune raison de ne pas rester chez elle.**

JEANNE : **Moi non plus, si ce n'est qu'en ce moment il est en voyage.** C'est difficile à expliquer. **C'est de la pure maniaquerie de ma part.**

IGOR : Maniaquerie, comment ça ?

JEANNE : Oh, que je suis maladroite !

Le téléphone sonne (CP, 10c).

L'auto-interruption de Jeanne laisse Igor supposer qu'elle s'est peut-être disputée avec son ami. Jeanne corrige aussitôt cette inférence, mais l'information reste incomplète, d'autant plus que la demande de précisions d'Igor (« maniaquerie, comment ça ? ») demeure sans réponse.

De même Gaspard, qui se montre, comme toujours, peu informatif, oblige Solène à inférer de ses propos incomplets la raison de ses réserves. La déduction avancée par Solène est corrigée par Gaspard (« Non, mais c'est pas une question d'argent »), or la demande de précision ne trouve pas de réponse satisfaisante, Solène étant à nouveau contrainte d'effectuer des calculs interprétatifs.

(42)GASPARD : Je parie que tu n'es jamais allée à Ouessant.

SOLÈNE : Non, j'aimerais bien... On y va ?

GASPARD : **Euh ...**

SOLÈNE : Je t'emmène. J'ai des copains à Brest qui pourront nous loger. **Même si t'es fauché.**

GASPARD : **Non, mais c'est pas une question d'argent.**

SOLÈNE : Alors ?

GASPARD : **Laisse-moi réfléchir.**

SOLÈNE : Mais réfléchir à quoi ? **Tu as peur de ta copine ?** Elle n'est pas là.

GASPARD : Oui, mais elle peut rentrer (CE, 10c).

Dans l'exemple suivant, l'essai de Rosine de se retourner quand elle aperçoit Isabelle avec Gérald et l'incomplétude de son énoncé sont interprétés par Étienne comme une tentative de se cacher, d'éviter de se montrer avec lui. L'auto-interruption d'Étienne soulignerait un contenu qui va

de soi (« à quoi bon se cacher ? »). La correction de Rosine, qui continue toutefois à maintenir une certaine réserve, lui permet d'inférer —tout en restant au niveau du non-dit et de l'auto-interruption (« tu crois que... ? »)— les suppositions qu'elle est en train de faire, et qu'il trouve, somme toute, peu logiques (« Tu as trop d'imagination »).

- (43) ROSINE : Le couple là-bas, la femme c'est la mère d'Emilia.
ÉTIENNE : Tu crois qu'elle nous a vus ?
ROSINE : Possible... **De toute façon...**
ÉTIENNE : Tu sais, **toi et moi, c'est le secret de Polichinelle. Alors...**
ROSINE : Mais non, ce n'est pas ça que je veux dire.
ÉTIENNE : C'est quoi ?
ROSINE : Rien. Je, je ne veux pas la gêner, c'est tout.
ÉTIENNE : Pourquoi ? **Tu crois que... ?**
ROSINE : Je ne crois rien. Je ne sais rien. Mettons que je n'ai rien dit.
ÉTIENNE : Tu as trop d'imagination, ma petite (CA, 13).

Félicie enfin, sous la pression du moment, quand elle retrouve enfin Charles, éprouve sans doute le besoin d'expliquer en deux mots son lapsus. C'est ce qu'elle entreprend de faire, sans tenir compte de la question de Charles (« c'est ta fille ? »), envers laquelle son propos semble néanmoins se poser en réponse : cette association syntagmatique, encouragée par l'habitude des paires adjacentes question-réponse, ainsi que l'incomplétude de son énoncé et l'acte de parole accompli —autocritique— acheminent Charles vers une conclusion erronée : Félicie lui aurait caché l'existence de sa fille, et par là d'un autre homme. Le contenu, demeuré implicite, est cependant rapidement corrigé par Félicie. Or cette correction, informationnellement complète pour le spectateur, demeure encore obscure pour Charles.

- (44) CHARLES : Félicie !
FÉLICIE : Tu es en France ?
CHARLES : Ben oui, pas depuis longtemps. C'est ta fille ?
FÉLICIE : **Si tu savais comme je suis conne...**

CHARLES : Tu sais, **t'aurais pu me le dire. J'aurais très bien compris.**

FÉLICIE : Mais non, **mais c'est pas ça. Qu'est-ce que tu vas croire ? Je me suis trompée de ville.**

CHARLES : **Quoi ?**

FÉLICIE : Je me suis trompée de ville, j'ai dit Courbevoie au lieu de Levallois.

CHARLES : Pourquoi ?

FÉLICIE : Pour rien, comme ça, par connerie. C'est un lapsus (CH, 24a).

L'explicitation d'un présupposé peut en effet être elle-même génératrice d'autres contenus que le locuteur choisit de rendre encore de façon plus ou moins implicite. Margot demande à Gaspard si Léna est seulement partie avec sa sœur, Gaspard invoque à l'appui de son affirmation un présupposé (« dans une voiture... »), laissant entendre qu'il n'y aurait pas assez de places pour quelqu'un d'autre, mais Margot rappelle que « dans une voiture il y a au moins quatre places ». Le contenu sous-entendu est rapidement inféré par Gaspard (« ça m'étonnerait qu'elles aient emmené un autre mec »).

(45) MARGOT : Elle est allée où exactement ?

GASPARD : Faire un tour en Espagne, pas à un endroit précis.

MARGOT : En bagnole ?

GASPARD : Oui.

MARGOT : Avec sa sœur, tu dis ?

GASPARD : Oui, et le copain de la sœur.

MARGOT : C'est tout ?

GASPARD : **Dans une voiture...**

MARGOT : Dans une voiture, il y a au moins quatre places.

GASPARD : Écoute, je sais, j'y ai pensé. Ça m'étonnerait qu'elles aient emmené un autre mec... Et puis de toute façon, toutes les suppositions je les ai faites, même les pires, alors pourquoi en parler ? (CE, 7b).

Enfin, les locuteurs partagent non seulement des connaissances factuelles mais tout un ensemble de connaissances culturellement déterminées. Les premières permettent d'économiser dans le discours « ce

Ne pas dire

qu'il n'est pas besoin de dire », les secondes renvoient au domaine de l'indicible et du tabou.

1.4. Ce qu'il faut taire

Certaines pensées s'avèrent réfractaires à la verbalisation, non plus en raison d'un quelconque déterminisme psychologique individuel, mais sous la pression des codes socioculturels d'acceptation et de recevabilité des discours. Le non-dit relève dans ces circonstances d'une « impossibilité » de dire exercée par des facteurs externes, et non point d'une « incapacité » interne. La mort, la maladie, l'argent, la religion, la politique et la sexualité appartiennent à cet éventail de sujets qui, à des degrés divers, font l'objet d'atténuations langagières qui vont de l'humour au non-dit en passant par le sous-entendu et l'euphémisme.

L'auto-interruption de Gaëlle, qui dirige en même temps son regard vers Gildas, disparu du cadre mais reflété dans la glace, est ainsi suffisamment explicite pour Jeanne, qui change aussitôt de thème :

(46)GAËLLE : Dis donc, j'ai essayé de te joindre toute la journée. Je voulais te demander si je pouvais rester encore deux jours : jusqu'à dimanche soir ou plutôt lundi matin, **parce que... euh...**

JEANNE : Oui, ça ne me dérange pas du tout. Ça s'est passé comment ton stage ? (CP, 2b).

L'infidélité constitue une conduite socialement censurée dont le traitement en termes conversationnels relève également pour une large part

du tabou : aussi bien pour celui qui la subit, que pour celui qui est soupçonné de l'exercer, elle représente une menace mettant en danger son image sociale. Or certaines différences individuelles se manifestent quant à cette évaluation. Gaspard, par exemple, refuse d'en parler, lorsqu'il en est la victime supposée —cf. ci-dessus l'exemple 45 : « [...] de toute façon, toutes les suppositions je les ai faites, même les pires, alors pourquoi en parler ? » (CE, 7b). Il traite par contre le sujet humoristiquement lorsqu'il pourrait en être le « bénéficiaire » :

(47)MARGOT : À quoi tu penses ?

GASPARD : À rien... Si, je peux bien te le dire. Comme tu l'as deviné, **Léna n'est qu'un prétexte. Je cherche simplement une fille pour l'été... Je suis prêt à prendre la première venue**, mais comme il n'y en a aucune qui vient, je me console en rêvant à la plus belle.

MARGOT : Ne sois pas cynique, ça ne te va pas.

GASPARD : **Mais je plaisante !**

MARGOT : Au fond, pas tant que ça (CE, 7c).

Magali, par contre, n'ose pas avouer à Isabelle les conclusions qu'elle a tirées lorsqu'elle a surpris son amie entre les bras de Gérard. La réaction d'Isabelle laisse entendre qu'elle en est certainement gênée pour la part d'accusation que cela comporte pour elle ; Magali, quant à elle, semble moins choquée à l'idée d'une éventuelle infidélité de son amie qu'au fait que ce soit précisément Gérard l'objet de cette infidélité.

(48)MAGALI : [...] Je n'ose pas te le dire. **Je m'étais imaginée...** Je vous avais surpris tous les deux au salon.

ISABELLE : Oh ! En train de nous embrasser ? **Et toi, tu as supposé... ?**

MAGALI : Non. Je n'arrivais pas à imaginer ça de ta part. J'étais très choquée et absolument démoralisée à l'idée que le seul homme que j'avais remarqué depuis X temps, c'était toi, ma meilleure amie, qui lui avait mis le grappin dessus.

ISABELLE : Et bien moi, je suis un peu choquée que ma meilleure amie puisse supposer de telles choses de moi (CA, 21c).

Les normes de civilité interdisent également de critiquer les absents, tout particulièrement lorsque ceux-ci se trouvent entretenir des rapports de proximité avec l'interlocuteur. Jeanne, qui risque de dire du mal de Natacha en présence de son père, choisit en conséquence d'interrompre ses observations et de se corriger, tout en faisant porter sur elle-même la responsabilité du malentendu :

(49)JEANNE : [...] Je ne comprends pas cette obstination de Natacha.
IGOR : Quelle obstination ? Elle vous a dit quoi ?
JEANNE : **Rien, j'ai peut-être mal compris** (CP, 15a).

De même, nous ne saurons jamais ce qu'elle allait dire au sujet d'Igor lorsque Natacha parvient finalement à la convaincre d'aller à Fontainebleau, malgré la correction qu'elle fait de l'hypothèse avancée par Natacha :

(50)JEANNE : Éventuellement, je peux toujours me décommander. Si c'est une corvée pour moi, c'en est peut-être une aussi pour ma cousine mais, **ce qu'il y a c'est que ton père...**
NATACHA : Il te fait peur ?
JEANNE : Mais pas du tout. Seulement, j'aime pas m'immiscer dans vos affaires (CP, 12).

Enfin, il est pareillement considéré malséant de signaler à son interlocuteur ses maladresses et ses défauts. Quand Igor ment à Ève en présence de Jeanne, le comportement gestuel de celle-ci traduit suffisamment combien ce mensonge la met mal à l'aise. Elle s'apprête à partir aussitôt, mais ses prétextes ne semblent pas convaincre Igor. Jeanne s'interrompt alors, embarrassée d'avoir à lui expliquer la véritable raison de son départ. La réaction de ce dernier (« Mentir » ?) l'oblige enfin à avouer qu'elle a également commis elle-même une offense conversationnelle, celle qui consiste à écouter une conversation qui ne lui était pas adressée.

(51)IGOR : Vous ne partez pas ?

JEANNE : Il est tard.
IGOR : Ben, raison de plus. Prenez la chambre de Natacha. Vous rentrerez demain matin.
JEANNE : Mais j'ai des tas de choses à faire demain matin. Je dois quitter votre appartement, remettre de l'ordre dans mon studio, préparer mon cours...
IGOR : Bon, en partant tôt, vous aurez amplement le temps.
JEANNE : Et puis, **pardonnez-moi, mais...**
IGOR : Mais ?
JEANNE : Je ne veux pas être dans la situation de vous faire mentir.
IGOR : Mentir ?
JEANNE : **Excusez-moi d'avoir écouté.** C'était difficile de faire autrement. Vous avez dit que je n'étais pas là. Eh bien, je ne serai plus là, je pars (CP, 15c).

La colère de Margot lorsque Gaspard annonce qu'il ira à Ouessant avec Solène si Léna n'est pas rentrée avant la fin de la semaine (CE, 11) est facilement identifiable à la jalousie. Cette réaction, incompatible avec la place dominante de « conseillère » qu'elle s'était arrogée, est sans doute susceptible de venir renverser le rapport de places. C'est peut-être pour cette raison que Margot fait semblant de ne pas l'assumer. Gaspard, quant à lui, en corrigeant par un désaveu son énoncé précédent, applique sagement le principe qui veut que l'on ne signale jamais à autrui ses faiblesses.

(52)GASPARD : Peut-être que si je n'avais pas rencontré Solène, je ne saurais pas à quel point je tiens à Léna. Et puis, ça m'a donné de l'assurance.
MARGOT : Ah oui ! Tu es très brillant ! Bien, j'en suis très heureuse pour toi.
GASPARD : C'est pour ça que je t'en parle. **Je sais que tu ne le prendras pas mal comme l'autre jour.**
MARGOT : **J'ai pris mal quoi ?**
GASPARD : **Rien. Non... Admettons que je n'ai rien dit** (CE, 13).

Retenons toutefois que la perception de ces « interdictions », variable selon les cultures, dépend aussi de facteurs relationnels. Un couple d'amoureux peut traiter la sexualité sous forme de sous-entendus et de

contenus allusifs moins par souci de bienséance que comme preuve d'intimité partagée, effet souligné ici par l'absence d'auto-interruptions.

(53) FÉLICIE : J'aimerais bien dormir avec toi, mais je te préviens, **je m'endormirai tout de suite.**

LOÏC : D'accord, d'accord (CH, 19d).

(54) LOÏC : Il n'est pas tard. Tu ne vas pas dormir tout de suite ?

FÉLICIE : Je lirai, il y a plein de bouquins, là-haut.

LOÏC : Tu peux lire ici.

FÉLICIE : Non, je veux pas réveiller Élise en montant me coucher.

LOÏC : Mais **il y a un lit ici.**

FÉLICIE : **Oui, mais tu y es.**

LOÏC : **Avant-hier aussi.**

FÉLICIE : Avant-hier ce n'était pas la même chose. J'avais besoin d'être consolée. C'était pas un jour ordinaire.

LOÏC : Et les jours ordinaires ?

FÉLICIE : Les jours ordinaires, on **ne dormait pas comme frère et sœur** (CH, 22).

En fait, Félicie reste sans doute le personnage qui se fait le moins de soucis pour énoncer ce que d'autres considèrent des tabous conversationnels : elle n'a aucun mal —malgré les menaces que ces actes constituent contre sa face— à avouer son ignorance, (« Je sais, je suis inculte », CH, 8d), à reconnaître ses problèmes d'élocution (« Tu vois, je ne sais même pas parler français », CH, 6b), ou à exprimer ses sentiments les plus intimes :

(55) FÉLICIE : Oui, mais il y a amour et amour. Charles, je l'aimais. Je l'aime toujours, absolument. Maxence, je l'aime d'une autre façon. Toi aussi, je t'aime.

LOÏC : Mais pas d'amour.

FÉLICIE : Mais Maxence non plus, je ne l'aime pas d'amour. C'est pas parce que j'aime faire l'amour avec lui, que je l'aime vraiment d'amour. Je sais pas si tu me comprends. Je l'aime comme l'homme avec qui j'aime vivre, tout en pensant que j'aurais mieux aimé vivre avec un autre, mais qui n'est pas là (CH, 9).

Parfois, les auto-interruptions suivies d'une auto-correction dissimulent à peine un aveu inconscient : « la "parole imprudente", c'est-à-dire de la parole qui "en dit trop long" sur l'intimité du personnage, et qui s'interrompt brusquement est extrêmement fréquente, de même que sa variante, la "parole regrettée" » (Lane-Mercier, 1989 : 186). Jeanne, questionnée par Natacha au sujet de son père, trouve sans doute qu'elle a trop parlé et entreprend aussitôt une correction de ses propos :

(56)NATACHA : Et physiquement ? Je vois que tu n'as pas été très sensible à son charme.

JEANNE : **Peut-être plus que tu ne crois. Non, je veux dire...** Je comprends qu'il plaise aux très jeunes filles (CP, 7b).

La reformulation de son énoncé, tout en trahissant une part d'aveu involontaire, essaie en même temps de le contredire : le fait de signaler qu'Igor plaît certainement aux « très jeunes filles » semblerait mettre Jeanne à l'abri et l'exclure définitivement comme proie possible du séducteur. Elle frôle encore la parole regrettée une deuxième fois. Soupçonnant peut-être que la première fois elle n'avait pas suffisamment tranché le sujet, elle ira jusqu'à le clôturer (« cessons de parler avec des "si" »).

(57)NATACHA : Peut-être que je me trompe mais, pour continuer à parler dans l'abstrait, tu admettras que tu n'es pas totalement à l'abri d'un coup de foudre ?

JEANNE : **Pas plus qu'une autre !** Je sais pas, enfin... de toute façon, dans ce cas, le coup de foudre aurait déjà eu lieu. Et puis cessons de parler avec des « si ». Je ne vois pas du tout où tu veux en venir.

NATACHA : À rien du tout. J'aime bien rêver (CP, 12).

En fait, cela constitue chez Jeanne un trait définissant son caractère : jalouse de son intimité, de sa vie privée, comme de son espace personnel, elle soumet ses propos à un procédé constant de censure qui semble faire écho à l'aphorisme wittgensteinien : « *Wovon man nicht sprechen kann, darüber*

muß man schweigen » (Ce dont on ne peut parler, il faut le taire) et évite de correspondre au jeu de confidences instauré par Natacha.

La relation de confidences, amenée par l'établissement de liens interpersonnels, ou génératrice de ces liens¹⁶², constitue une opération délicate qui doit être gérée avec précaution. Si le locuteur qui entreprend de s'épancher sans réserve peut trouver que le partage de son intimité constitue l'expression la plus accomplie de son amitié, il n'en demeure pas moins que : (a) le discours exclusivement auto-centré est susceptible de dériver en impolitesse, (b) le locuteur s'expose désormais à avoir à répondre à des questions qu'il pourrait juger indiscrettes —ce n'est pas parce qu'on a raconté une petite partie de sa vie que l'autre aurait le droit de tout savoir— et (c) trop de confidences risquent de s'avérer gênantes pour un interlocuteur qui ne désire peut-être pas cette intimité, d'autant moins que le locuteur peut s'attendre à ce qu'elle soit réciproque et que l'autre se livre aussi, confiance pour confiance.

A peut céder, et nouer conversation. [...] il comprendra vite la sagesse de la règle militaire qui dit « Si vous êtes fait prisonnier, ne donnez que le nom, le grade et le numéro matricule », car B peut très bien ne pas vouloir s'arrêter à mi-chemin, et être résolu à tout savoir de A, ses pensées, ses sentiments, ses croyances. Une fois que A aura commencé à répondre, il s'apercevra qu'il lui est de plus en plus difficile de s'arrêter (Watzlawick *et al.*, 1974 : 74).

Natacha se livre à Jeanne dès leur première rencontre, parle sans gêne de ses parents, de ses sentiments, lui ouvre non seulement son cœur, mais aussi l'accès au domaine le plus privé —symbolisé par sa chambre—, lui fait don de ce qu'elle a de plus précieux, sa musique... Elle se croit sans doute

¹⁶² Cf. Kerbrat-Orecchioni (2005b : 69) : « généralement, cet acte se produit entre deux "proches" ; mais la confiance peut aussi surgir entre des personnes qui se connaissent peu : elle produira alors une sorte d'*effet de zoom (avant)*, par réduction soudaine de la distance interpersonnelle ».

dans le droit d'attendre de Jeanne un comportement symétrique. Or ses attentes seront déçues, aussi bien par rapport à l'échange d'informations (58) qu'au partage des espaces (59) :

(58)JEANNE : [...] D'ailleurs il [Igor] est pris et je suis prise.

NATACHA : Il n'est pas tellement pris, car avec elle, je suis sûre que ça va finir très vite. Et toi, à ce que je devine, tu n'es pas tellement prise non plus.

JEANNE : Natacha, qu'est-ce que tu racontes ? Tu devines quoi ? J'ai dit quoi ?

NATACHA : La façon dont tu me parles de ton copain n'est pas très enthousiasmante.

JEANNE : **Excuse-moi, mais dans ce domaine, je garde mes enthousiasmes pour moi** (CP, 12).

(59)JEANNE : [...] Lundi je t'invite au restaurant.

NATACHA : Oh ! J'aimerais mieux la dînette chez toi.

JEANNE : **Non, mais alors ce sera pour une autre fois**, quand j'aurai eu le temps de ranger (CP, 7d).

Si dans l'immédiat Natacha ne semble pas accorder une importance particulière à ces réserves, elle rendra néanmoins à Jeanne « le coup », en lui signalant plus tard :

(60)NATACHA : [...] Tu prétends être mon amie, et tu me vois comme une ennemie. Tu ne cherches pas à entrer dans mes vraies raisons, qui ne sont pas du tout celles-là. J'ai mes problèmes, moi aussi, si tu as les tiens. J'étais loin de penser à toi et à mon père ! **Tu es discrète sur ta vie : tu comprendras que je le sois sur la mienne. Je n'en parle pas, mais elle existe**¹⁶³ (CP, 16).

Les réserves du locuteur, signifiées par les procédés d'auto-censure, sont certes susceptibles de déclencher des réactions négatives chez l'interlocuteur —qui trouverait que son partenaire ne se livre pas assez—, mais plus offensant devient sans doute le comportement par lequel l'autre lui

¹⁶³ Notons, d'ailleurs, que c'est en ce moment que nous comprenons effectivement que Natacha n'a pas tellement parlé d'elle-même en réalité : elle a évoqué son passé, son attachement à son enfance, elle a notamment joué le rôle d'entremetteuse, comme faire-valoir d'Igor, mais elle n'a nullement parlé de sa vie actuelle ni de ses sentiments vis-à-vis de William.

impose le silence. Or des degrés sont à envisager ici aussi qui montrent que les comportements langagiers ne se ramènent jamais à des simples dichotomies.

La censure peut ainsi apparaître comme moyen d'évitement ou de réparation d'un acte menaçant la propre face et/ou la face de l'allocutaire : elle relève dès lors plutôt de la coopération que du conflit.

Félicie ressent, comme elle le dit à sa sœur (CH, 10b), grand besoin de retrouver son calme, qu'elle identifie à la nouvelle vie qu'elle est sur le point d'entreprendre avec Maxence. Le bonheur du passé étant perdu à jamais, elle choisit d'y renoncer définitivement, de ne plus revenir en arrière, de ne regarder qu'en avant. C'est pour cette raison qu'elle « impose » à Maxence une censure qui renferme pour lui moins une offense qu'un acte bénéfique (« je ne veux aimer que toi »), tout en lui permettant de s'éviter elle-même des blessures :

(61)FÉLICIE : Non ! Oh ! puis je ne veux plus y penser. Tout ça c'est du passé. Je ne veux pas revenir là-dessus. **On n'en parle plus, promis ?** Je ne veux plus penser qu'à toi, je ne veux aimer que toi (CH, 6b).

Telle est également l'attitude qu'elle adopte avec Loïc :

(62)FÉLICIE : [...] Quand je suis à Paris, je sais que j'ai une toute petite chance de le retrouver [Charles], et ça m'obsède. Mais là-bas à Nevers, il y aura zéro chance. Alors j'aurai l'esprit libre.

LOÏC : Mais, on ne sait jamais. Pourquoi n'irait-il pas là-bas par hasard, comme toi ?

FÉLICIE : **Arrête ! Tu ne vas pas me mettre ces idées-là dans la tête !** (CH, 9)

Et avec sa mère lorsqu'elle quittera Maxence, à cette différence près qu'elle choisit cette fois-ci de ne plus fuir le souvenir de Charles — bien que le

spectateur doit attendre pour le savoir la scène de la conversation avec Loïc (CH, 19b), où les raisons de son comportement seront rendues explicites à travers l'argument du pari. Si dans les exemples précédents Félicie tente de clore pour toujours le thème de son lapsus, de Charles, de cette perte qui demeure une blessure ouverte qu'elle voudrait faire cicatriser, dans le suivant, envisagé à la lumière des informations qui seront livrées par la suite, il y a lieu de se demander si ce n'est pas de Maxence qu'elle ne veut plus parler désormais afin de garder « l'esprit clair » :

- (63) MÈRE : Bon, enfin. Je ne vois pas pourquoi je le défendrais [Maxence]. J'ai toujours pensé que c'était le mauvais choix.
FÉLICIE : Écoute maman, il n'y a pas de bon ni de mauvais choix. Ce qu'il faut c'est que la question du choix ne se pose pas.
MÈRE : Il faudra bien choisir, un jour, Félicie.
FÉLICIE : Oui, bon. J'ai fait un choix. **C'est du passé. N'en parlons plus...** Pour l'instant je veux avoir l'esprit clair (CH, 15b).

De même, Rosine s'interrompt au moment où elle est sur le point de menacer Léo. L'auto-censure s'accompagne d'une demande de clôture de ce thème (« ne parlons plus de ça »). Allait-elle lui dire ce qu'elle annonce depuis le début —qu'elle va le quitter— et se serait-elle ravisée à temps ? Une pause ostensible lui permet de passer outre et de changer de sujet, changement que Léo accepte d'ailleurs sans discussion, comme s'il craignait la réponse de Rosine.

- (64) LÉO : [...] Tu aimes toujours ton prof ?
ROSINE : Non. Je ne l'ai pas oublié, je ne veux pas l'oublier d'ailleurs. Rassure-toi, nous avons décidé de ne plus dormir ensemble. Nous avons même décidé de ne plus nous revoir avant un certain temps.
LÉO : Pourquoi ?
ROSINE : Afin de nous revoir simplement en amis.
LÉO : En amis, je ne crois pas.
ROSINE : Moi j'y crois. Et je veux que tu y croies. **Sinon...**
LÉO : Sinon quoi ?

ROSINE : **Ne parlons plus de ça. (16 secondes)** Tu sais que je vais aller vendanger chez ta mère ?
LÉO : Pour ce que ça te rapportera ! (CA, 6).

Enfin, dans l'exemple suivant, la clôture du sujet, imposée par l'interruption de Magali, vise à épargner à Rosine d'avoir à plaider une cause indéfendable :

(65)ROSINE : [...] Étienne n'est pas comme ça. C'est moi qui courais après lui je t'ai dit. Je suis certaine qu'il cherche actuellement une femme, pas une gamine.
MAGALI : Et la fille en rouge qu'il regardait ?
ROSINE : Tu l'as remarqué.
MAGALI : Oui, c'est elle qu'il est allé joindre ?
ROSINE : Mais elle est plus vieille que moi !
MAGALI : Et infiniment plus jeune que moi !
ROSINE : Elle était là avec ses copains...
MAGALI : **N'en parlons plus** (CA, 17a).

L'imposition d'une censure aux propos de l'interlocuteur est également considérée légitime —qu'elle s'accompagne ou non d'interruption du discours de l'autre— lorsqu'elle vient sanctionner la violation d'un principe conversationnel quelconque, soit par exemple l'attitude illogique d'Isabelle lorsque Gérald admet que Magali lui plaît assez :

(66)ISABELLE : [...] L'essentiel, c'est qu'elle vous plaise. Alors, elle vous plaît ?
GÉRALD : Disons que c'est possible. Et même très possible.
ISABELLE : Bien, tandis que moi j'étais classée impossible.
GÉRALD : Évidemment, mariée.
ISABELLE : Oh non, grande, aux yeux bleus.
GÉRALD : **Taisez-vous. Vous n'allez pas vous vexer tout de même ?** (CA, 16b).

L'autodénigrement connaît lui aussi des limites socialement imposées. Ce type de comportement est plus courant dans les sociétés à ethos inégalitaire, «qui valorisent avant tout le respect des “places”, et disposent

d'une abondante panoplie de marqueurs dévolus à cette fin (formes de la salutation, honorifiques et humiliatifs divers, et autres "taxèmes", grammaticalisés ou non» (Kerbrat-Orecchioni, 2002: 12). Dans notre culture occidentale, un excès d'autocritique est susceptible de traduire une certaine complaisance envers soi-même qui « plonge autrui dans l'embarras, l'obligeant à choisir entre une sincérité impolie, et une politesse insincère » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 189). Le spectacle de l'auto-dégradation devient sans doute pénible et gênant pour l'interlocuteur, éventuellement contraint de nier les autocritiques successives et de les compenser par des compliments. Margot traverse ainsi diverses étapes, de la négation réparatrice par généralisation (« c'est vrai de tout le monde »), à l'ironie (« tu as de la chance ») puis à la critique de ce comportement inadéquat (« tu as fini de te débiter ? Si c'est pas de l'orgueil, ça ! »). Enfin, comme Gaspard poursuit encore ses plaintes et paraît se complaire dans son rôle de victime, Margot ne peut s'empêcher de l'interrompre et de lui imposer le silence :

(67) GASPARD: Tu vois, **mon seul problème**, surtout quand je suis en face d'un groupe, **ce n'est pas tellement de communiquer comme on dit, mais d'être**.

MARGOT: Être ou n'être pas...

GASPARD: ...Oui, c'est la question. C'est peut-être pédant de dire ça, mais c'est vrai.

MARGOT: **C'est vrai de tout le monde**. Un seul, en face d'un groupe, ne fait pas le poids.

GASPARD: Non, je connais des gens qui s'intègrent très bien et qui en existent davantage... Moi, j'ai l'impression que le monde existe autour de moi, mais pas moi. **Je n'existe pas, je suis transparent, invisible. Je vois les autres, mais ils ne me voient pas**.

MARGOT: **Tu as de la chance**. J'aimerais bien parfois.

GASPARD : Mais je ne suis pas comme toi. Je ne suis pas curieux de n'importe qui. Je n'ai pas envie d'observer. Je ne suis même pas observateur, **je ne suis rien**.

MARGOT : **Mais non !**

GASPARD : Tu vois, **même si je suis avec le type le plus moche, le plus insignifiant, c'est lui que les filles remarquent, pas moi**. Et ce n'est pas parce que je n'en fais pas assez, parce que **plus j'en fais, moins ça marche**.

MARGOT : **Tu as fini de te débiter ? Si c'est pas de l'orgueil, ça !**

GASPARD : Non mais comprends-moi, c'est pas qu'on me trouve affreux ou débile. C'est plutôt qu'on n'arrive pas à me classer dans une catégorie. Par exemple, je fais jeune : on aimerait me trouver tout doux, tout mignon, et on s'aperçoit que je ne le suis pas. Alors on dit, comme toi, que je suis cynique.

MARGOT : Mais non !

GASPARD : Mais si. Et pourtant, **au fond, tu es la seule fille à qui je ne sois pas antipathique. Parce que même Léna...**

MARGOT : **Oh assez ! Si tu continues, tu vas finir par le devenir !** (CE, 7d).

Celui qui joue la victime, risque fort en effet de recevoir des reproches et de se voir censurer son comportement. :

(68) SOLÈNE : Eh bien, mon petit vieux, tu ne perds pas de temps ! Me voilà en troisième position ! Moi qui te croyais naïf !

GASPARD : Vas-y. Dis que je suis cynique.

SOLÈNE : Cynique ? Toi ? Ah non ! Non, si quelqu'un n'est pas cynique, c'est bien toi. Non, tu as plutôt l'esprit tordu ! Si tu avais promis à Margot, je comprendrais. L'amitié, c'est sérieux, peut-être même plus que l'amour. Bon. **Assez parlé !** Réponds à ma question : on y va ou pas ? (CE, 17).

Plus la situation devient conflictuelle et plus la censure de l'autodénigrement est susceptible de devenir violente :

(69) MARGOT : [...] Tu vois ce qui te sauve quand même c'est ta bêtise. Je n'ai même pas envie de te prendre au sérieux. Que les garçons sont cons, mais qu'ils sont cons ! Une fille a beau être nulle, débile, demeurée, ça ne descend jamais à ce niveau-là.

GASPARD : Tu as raison. **Je suis con, je me suis mal exprimé**, ce n'est pas du tout ce que je voulais dire. Au contraire, je...

MARGOT : **Tais-toi ! Ça suffit, j'ai compris. N'aggrave pas ton cas !** (CE, 11).

Dans la mesure où cette censure s'institue le plus souvent en injonction, en démonstration de force exercée sur l'interlocuteur, elle est susceptible de provoquer diverses réactions qui dépendent des relations de pouvoir à l'œuvre dans l'interaction. Gaspard apparaît toujours en position de

dominé dans les exemples ci-dessus, tout comme Gérald pendant toute la scène de l'aveu d'Isabelle.

(70)GÉRALD : [...] Vous m'avez bien eu, hein [...]. Je faisais plus que commencer de m'intéresser à vous. (5 secondes) Pardon si je vous choque mais, j'avais envie de vous aimer et je suis frustré.

ISABELLE : Bon. Allez, arrêtez vos bêtises ! Moi je vous propose d'en aimer une autre, qui sera possible celle-là. Je comprends que vous soyez vexé, mais si ça marche, je vous aurai pas fait perdre votre temps.

GÉRALD : Et si ça ne marche pas ?

ISABELLE : Ben tant pis. Tant pis pour vous comme pour moi. Le temps, il y a mille façons de le perdre. Celle-là, ce n'est pas plus bête qu'une autre. C'est un petit jeu qui m'aura plutôt amusée. Bien que ce soit un jeu assez dangereux.

GÉRALD : Pour moi, ou pour vous ?

ISABELLE : Ben, pour moi, en tout cas. C'est tout de même assez risqué de donner des rendez-vous d'amour à un homme plutôt attirant. Moi j'aurais pu tomber amoureuse de vous.

GÉRALD : Je ne suis pas votre type.

ISABELLE : Je n'ai plus de type, depuis que j'ai trouvé le mien, il y a vingt-quatre ans. Et maintenant, je crains plus les hommes qui sont à l'opposé de mon mari que ceux qui lui ressemblent.

GÉRALD : Je suis si différent ?

ISABELLE : Non, pas assez pour être dangereux.

GÉRALD : (5 secondes) Vous savez ? Je ne suis pas du tout sûr que votre brunette me plaise plus que vous, hein ? Je crains que la comparaison ne joue pas en sa faveur.

ISABELLE : **Vous cessez de parler de moi et même de penser à moi.** Mon rôle est terminé. Je n'existe plus. Allez ! À vous de vous débrouiller avec Magali.

GÉRALD : Elle s'appelle Magali ? Magali... J'aime bien (CA, 12c).

L'infériorité de Gérald est renforcée par la place de « dupe » à laquelle le renvoient les machinations d'Isabelle (« Vous m'avez bien eu »). Il essaie un instant de regagner sa place à travers un commentaire ironique (« Grâce à un bon ange. C'est gentil de votre part »), mais Isabelle ne se laisse pas impressionner, elle lui impose ses projets (« j'ai préparé un petit plan pour vous faire rencontrer »). Sans lui permettre de se remettre de sa surprise, elle lui montre la photo de Magali, lui demande aussitôt d'exprimer sa première impression. Gérald tente encore de prendre en main la situation, mais il est

rapidement interrompu dans ses plaintes par Isabelle, qui sourit avec indulgence et lui impose le silence (« Allez, arrêtez vos bêtises »). Elle minimise l'importance de la situation (« C'est un petit jeu qui m'aura plutôt amusée »), bien qu'elle reconnaisse en quelque sorte qu'elle s'est sentie plus attirée que prévu. Une dernière réaction de coquetterie innocente semble lui dicter des compliments, bien que nuancés et discrets (« un homme plutôt attirant [...] j'aurais pu tomber amoureuse de vous »). Or, comme Gérald affiche une petite trace de narcissisme face à ces compliments, elle fait preuve encore de domination et déçoit ses attentes (« pas assez pour être dangereux »). Gérald semble vouloir alors défier l'autorité d'Isabelle, oser décevoir ses attentes, lui désobéir, tout en glissant un compliment (« Je ne suis pas du tout sûr que votre brunette me plaise plus que vous »). Mais encore une fois, Isabelle rétablit son autorité à travers une censure appliquée non seulement aux paroles, mais aussi aux pensées : « Vous cessez de parler de moi, et même de penser à moi ». La réaction de Gérald, acceptation implicite renforcée par la diaphonie évaluative, ratifie sa soumission et son obéissance.

Emilia par contre paraît vouloir défier l'autorité maternelle en poursuivant ses critiques contre Magali en dépit des sentiments exprimés par Isabelle (« ça me gêne », « ma meilleure amie ») et de la censure contenue dans son exclamation, à mi-chemin entre l'injonction et la requête (« ça suffit ! »). Ni la sanction de cette désobéissance, exprimée par la désapprobation de sa mère (« quelle langue de vipère »), ni la demande d'empathie (« tu pourrais comprendre ») ne produisent immédiatement l'effet recherché. Une dernière remarque, mettant en question l'aptitude d'Emilia à pénétrer les intentions de Magali, amène finalement l'acceptation *via* l'auto-censure :

(71) ISABELLE : Écoute, ben moi, ça me gêne un peu que ma meilleure amie ne vienne pas au mariage de ma fille.

ÉMILIA : Elle ne viendra que si on lui achète son vin.

ISABELLE : **Emilia, ça suffit !**

ÉMILIA : De toute façon, vin ou pas, elle ne voudra pas venir. Elle ne quitte jamais sa campagne. Je ne sais même pas si elle a une robe à se mettre.

ISABELLE : Mais quelle langue de vipère ! Écoute, c'est mon affaire, c'est pas la tienne. Si tu veux, tu ne seras pas obligée de lui parler : je ne lui demanderai même pas de te féliciter. Tu pourrais comprendre que pour elle c'est l'occasion de sortir un peu.

ÉMILIA : Mais elle n'y tient pas !

ISABELLE : **Mais qu'est-ce que tu en sais ?**

ÉMILIA : **Bon, ben, je dis plus rien** (CA, 1).

Or la censure n'est pas toujours acceptée. Léo aura beau interdire à Rosine de se mêler des affaires de Magali, son rejet viscéral étant illustré par l'expression toute faite « ne pas vouloir entendre parler de quelque chose » ; Rosine montre néanmoins le peu de crédit qu'elle accorde à l'autorité de Léo en détournant l'interprétation littérale de l'expression (« je ne t'en parlerai plus »), ce qui revient à l'annuler tout en renversant le rapport de domination que les injonctions et les interdictions de Léo semblaient poser en sa faveur¹⁶⁴ :

(72) LÉO : **Tu vas finir !** Je n'aime pas du tout ce genre de plaisanterie.

ROSINE : Je ne plaisante pas. Je veux le bien de Magali et d'Étienne, c'est tout.

LÉO : **Ne te mêle pas de leurs affaires.** Ils sont assez grands pour décider tous seuls.

ROSINE : Qu'ils décident : moi je propose.

LÉO : Non ! **Je te l'interdis !**

ROSINE : Mais qu'est-ce que ça peut te faire ?

LÉO : Justement : ça me fait, ça me fait énormément.

ROSINE : Et pourquoi ?

¹⁶⁴ Cf. Watzlawick *et al.* (1972 : 75) : « A peut se défendre au moyen d'une technique significative : l'annulation, c'est-à-dire que sa manière de communiquer frappe de nullité sa propre communication ou celle de l'autre. L'annulation recouvre toute une gamme de communications : contradictions, incohérences, ou bien changer brusquement de sujet, prendre la tangente, ou bien phrases inachevées, malentendus, obscurité du style ou maniérisme du discours, interprétations littérales de la métaphore et interprétation métaphorique de remarques littérales, etc. ».

LÉO : Parce que... Ça me gêne.

ROSINE : Et pourquoi ?

LÉO : Ben, tu devrais comprendre enfin ! Ce n'est pas aux enfants de s'occuper des affaires des parents.

ROSINE : Mais je ne suis pas sa fille.

LÉO : Je suis son fils et **je ne veux pas entendre parler de ça.**

ROSINE : Très bien. **Je ne t'en parlerai plus** (CA, 9).

1.5. Le refus

A peut faire comprendre à B, avec plus ou moins de ménagement, que la conversation ne l'intéresse pas. Mais cette attitude est contraire aux règles du savoir-vivre, elle demandera donc un certain courage, et créera un silence assez tendu et gêné.

Watzlawick *et al.* (1972 : 74).

Le refus de parler est généralement associé à une visée conflictuelle. Le conflit est en effet susceptible d'emprunter des manifestations très diverses, parmi lesquelles celle de se murer dans un silence hautain : « L'agôn peut se manifester par la *production* de certains marqueurs, mais aussi, de façon plus insultante encore, par leur *absence* (ce sont toutes les formes du "cause toujours") » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 145). Il s'avère notamment offensant lorsqu'il atteint la complétude d'une paire adjacente (question-réponse, interpellation-réponse, salutation-salutation, etc.), structure dans laquelle la première partie est censée contraindre à la production de la seconde. Considérons par exemple l'attitude de Félicie : Maxence peut croire qu'elle n'entend pas ses appels, le spectateur, par contre, est témoin, avec Élise de son refus obstiné :

(73) FÉLICIE : Tiens mange. Pourquoi elle était méchante ?

ÉLISE : Parce que... qu'elle voulait le petit garçon...

MAXENCE (*off*) : **Félicie !**

ÉLISE : Parce que...

MAXENCE (*off*) : **Félicie ! Félicie !**

ÉLISE : Parce que..., elle voulait le petit garçon.

MAXENCE (*off*) : **Félicie ! Félicie ! Tu m'entends ?**

FÉLICIE : (*haussant la voix*) Oui. Je suis dans la cuisine (CH, 14b).

Comme nous avons eu l'occasion de le constater lors de l'analyse des présentations (*cf.* Chapitre II.1.2. « Identités. Rituels de présentation »), le comportement de Magali envers Étienne lors de leur présentation témoigne pareillement d'un fort degré d'hostilité : son regard détourné et le fait de contredire sans ménagements son interlocuteur marquent les distances qu'elle entend prendre vis-à-vis de lui et ôtent en même temps à Étienne les moyens de trouver un domaine partagé pour faire démarrer la conversation. Elle s'abstient de répondre à la demande d'explication d'Étienne (« pourquoi pas ? »), qui semble depuis lors auto-adressée, et ne fait aucun effort pour relancer la conversation. Enfin, la dernière question d'Étienne lui fournit l'occasion d'une impolitesse à peine dissimulée :

(74)ÉTIENNE : C'est en Ardèche, je crois ?

MAGALI : (*sans le regarder*) Oui.

ÉTIENNE : C'est certainement plus sauvage

MAGALI (*sèchement*) : Sauvage ? Non. C'est cultivé. C'est la vraie campagne.

ÉTIENNE : Et... Vous cultivez la vigne ?

MAGALI : (*sans le regarder*) Oui. Je suis viticultrice. Si j'étais un homme, je dirais « vigneron ». Mais « vigneronne » c'est pas très joli.

ÉTIENNE : Non... Pourquoi pas ?

(10 secondes) *Magali regarde toujours le paysage, Étienne la regarde, il sort ses mains des poches, joue avec sa veste.*

ÉTIENNE : Et ça vous demande beaucoup de travail ?

MAGALI : Énormément. Surtout en cette saison. Je ne sais même pas si je vais pouvoir encore rester longtemps ce soir (CA, 15b).

Un refus de parler ostensible revient en somme à une récusation de l'allocutaire pouvant dériver en délocution par son exclusion du circuit communicatif. Ses interventions se trouveraient réduites, en termes de

Luscher, Roos et Rubattel (1995), à la catégorie de *pseudo-tours de parole*. En effet, pour qu'une prise de parole soit considérée un tour, elle doit —entre autres conditions— recevoir une interprétation « *on line* », autrement dit, il ne suffit pas que l'intervention soit émise, encore faut-il qu'elle soit reçue, qu'il y ait dans l'intervention subséquente des traces de la reconnaissance de cette prise de parole. En cas contraire, l'intervention sera considérée un pseudo-tour de parole (PTP). Le PTP peut découler d'un inachèvement dans la construction du tour, mais il recouvre aussi, comme dans le cas qui nous occupe, certaines interventions complètes et achevées qui sont cependant ignorées :

Le PTP peut être marqué par le chevauchement, une incomplétude pragmatique et/ou syntaxique. Les bribes d'énoncés, tentatives de prendre la parole vite avortées, sont dans ce cas et cela constitue une condition suffisante pour les considérer comme PTP. Mais cela n'est pas une condition nécessaire : une intervention formellement complète peut très bien n'être pas « entendue » (Luscher *et al.*, 1995 : 65).

Tel est sans doute l'effet que produisent les paroles de Natacha auxquelles Jeanne ne réagit pas (*cf.* ci-dessus 1.2. « Entre dit et non dit », exemple 19), les appels de Maxence auxquels Félicie ne répond pas immédiatement ou la question d'Étienne, ignorée par Magali, mais c'est aussi, involontairement, l'effet que le comportement d'Isabelle produit sur les propos de son mari et qu'elle tente de réparer aussitôt :

(75)JEAN-JACQUES : Je me demande si, en fin de compte, on ne ferait pas mieux de grouper tout le monde de l'autre côté. Mais je suis sûr que certaines personnes voudront rester seules et venir de ce côté-ci du jardin. Alors il faudrait peut-être mettre quelques tables. Qu'est-ce que tu en penses ?

ISABELLE : (5 secondes) Euh... des tables ? **Excuse-moi, je suis pas sûre d'avoir suivi ce que tu disais, je pensais à autre chose.** Tu parlais de quoi ? (CA, 5b).

Cette absence de prise en compte de ses propos peut être remarquée par le locuteur lui-même, qui signale à l'autre l'offense conversationnelle qu'il est en train d'accomplir. Le comportement de Jeanne, qui cesse de regarder Igor pendant qu'il parle et même quand elle lui répond, montre son désengagement de la conversation. Gênée peut-être autant par les propos d'Igor, par les confidences et le compliment implicite, que par ses propres actions précédentes, elle adopte un air d'indifférence trop évident pour manquer d'être remarqué (« Vous n'écoutez pas. Je sais à quoi vous pensez »). L'hypothèse avancée par Igor, moitié reproche, moitié autocritique, est apparemment admise (« oui »), mais la concession de cet accord partiel ne fait que ressortir davantage le désaccord subséquent : la prétendue supériorité de celui qui saurait pénétrer les pensées de son allocataire est rapidement contestée (« mais ce n'est pas à quoi je pense »). Le manque de pertinence amené par la rupture thématique de Jeanne (« je pense à mon cours de lundi après-midi ») provoquera encore un reproche de la part d'Igor :

(76)IGOR : [...] Je suis le père de votre copine, je suis tabou, plus d'arrière-fond de séduction, comme vous dites. Moi, je n'aime pas ça. Au lieu de me mettre à l'aise, ça me glace, je me sens raide et emprunté. J'aime désirer et être désiré, précisément, en arrière-fond, même si ça n'aboutit à rien. L'amour frénétique et exclusif que j'éprouvais pour Ève m'avait retiré ce goût, mais il m'est revenu quand je vous ai rencontrée, non pas la première fois, sortant de la salle de bains, mais à table... **Vous n'écoutez pas. Je sais à quoi vous pensez.**

JEANNE : Ah ! À quoi d'après vous ?

IGOR : Quelque chose comme : « **qu'il parle, je connais la musique** ».

JEANNE : **Oui, mais ce n'est pas à quoi je pense, en ce moment.**

IGOR : Vous pensez à quoi ?

JEANNE : (*sans le regarder*) **Je pense à mon cours de lundi après-midi.**

IGOR : **Vous êtes vraiment détachée de la situation présente ! (CP, 15a).**

Or le refus de parler ne saurait être considéré exclusivement sous un aspect agonal. Les silences d'Élise traduisent ainsi un état affectif de mécontentement ou de tristesse. Une première scène avec sa mère (CH, 4c) avait montré une petite fille loquace et gaie. Dès l'arrivée à Nevers, nous ne pouvons en revanche que constater son inaction et son silence obstiné :

(77)FÉLICIE : Tu vois, ça c'est la chambre de Maxence et maman... Viens, je vais te montrer ta chambre (*elle prend la main d'Élise et l'entraîne vers une porte à gauche*). Tu as vu ton grand lit ? (**Élise reste silencieuse renâcle à entrer**). Il te plaît ? (**silence, Élise fait geste que non**). Elle a le regard baissé. Félicie s'assied sur le lit) Qu'est-ce que t'as, hein ? (CH, 11d).

Le refus peut également apparaître au service de la politesse abstentionniste, comme moyen d'évitement d'un acte offensant. Inférable au premier abord de ses silences, explicitement posé ensuite (« je n'ai pas envie de parler », « je n'ai rien à vous dire »), voire accompagné d'un refus d'écouter qui relève des procédés de censure (« gardez-le pour vous »), le refus de parler de Magali ne renferme pas néanmoins une visée conflictuelle. Son attitude obéit à un trouble émotionnel et aux soupçons qui commencent à naître dans son esprit. Comme elle l'expliquera plus tard à Isabelle, elle cherche en réalité à éviter de mettre Gérald en situation de mentir (« J'en ai eu le pressentiment dans la voiture, mais je ne voulais pas le dire, parce qu'il aurait nié, et que ça m'embêtait qu'il mente », CA, 21c). Consciente de son impolitesse, elle se justifie tout de même à la fin, une autocritique essayant de compenser les offenses accomplies.

(78)GÉRALD : [...] En tout cas, soyez entièrement rassurée sur la nature de mes relations avec votre amie. (**Magali ne répond pas**. 8 secondes). Où dois-je vous conduire exactement ?
MAGALI : Je ne sais pas.
GÉRALD : Comment ! Vous ne savez pas où vous habitez ?
MAGALI : Mais je ne suis pas sûre d'avoir envie de rentrer chez moi tout de suite.

GÉRALD : Dans ce cas-là, nous pourrions prendre un verre quelque part, ou même, même dîner, si vous voulez ? (5 secondes)

MAGALI : Il est trop tôt. Je n'ai pas faim et je n'ai pas soif. (10 secondes). Passez par Pierrelatte.

GÉRALD : Alors vous acceptez ?

MAGALI : Non, au contraire.

GÉRALD : Allons au café, nous pourrions parler à notre aise.

MAGALI : **Je n'ai pas envie de parler.** Allons à la gare. [...]

GÉRALD : Vous êtes sûre que vous ne voulez pas parler un peu ?

MAGALI : **Je n'ai rien à vous dire.**

GÉRALD : Moi si.

MAGALI : **Gardez-le pour vous. Excusez-moi. J'ai passé une journée éprouvante, je suis d'une humeur de cochon et je crains de faire passer toute ma hargne sur vous...** (6 secondes) C'est là, la gare. [...]

GÉRALD : Moi, ça m'ennuie de vous laisser comme ça, en pleine conversation.

MAGALI : Non... Au contraire... tant mieux... (9 secondes)

Aujourd'hui je ne vous dirais que des bêtises (CA, 19b).

De nature abstentionniste également, mais auto-orienté, le refus de Natacha de parler au téléphone avec Ève, ce qui oblige Igor à un pieux mensonge partagé par le spectateur :

(79)IGOR : Mais Viens, c'est elle-même qui t'invite. Tu veux que je te la passe ? (*Natacha fait signe que non*)... **Elle est retournée à la cuisine...** Viens, ce sera une occasion de vous réconcilier (CP, 10d).

En effet, nous ne saurions ignorer que le comportement des interactants vise aussi bien à protéger la face de l'autre qu'à la sauvegarde de la propre face. L'interaction recouvre toujours cette recherche de l'équilibre entre *alter* et *ego* : « In trying to save the face of others, the person must choose a tack that will not lead to loss of his own ; in trying to save his own

face, he must consider the loss of face that this action may entail for others » (Goffman, 1967 : 14)¹⁶⁵.

Les réponses laconiques et ambiguës de Gaspard (« entre autres choses », « pour s'en tenir à ce point de vue »), mais surtout le changement brusque de thème (« bon qu'est-ce qu'on fait ? »), laissent suffisamment entendre qu'il ne veut pas parler de Solène avec Margot. Or celle-ci tient à le rassurer (« tu ne veux pas en parler ? Je comprends »). Comme elle le taquine, Gaspard frôle les limites de l'impolitesse en laissant une pause significative avant d'introduire encore un changement de thème :

(80)MARGOT : [...] Alors, mon coquin ?
GASPARD : Tu avais raison. Elle est très sympa.
MARGOT : Sympa seulement ?
GASPARD : Ben, entre autres choses.
MARGOT : Alors, te voilà rassuré ?
GASPARD : Rassuré sur quoi ?
MARGOT : Sur l'existence des filles sympa. Sur ta propre existence, comme tu disais.
GASPARD : Oui, pour s'en tenir à ce point de vue.
MARGOT : Ça te laisse tout rêveur.
GASPARD : **Bon, qu'est-ce qu'on fait ?**
MARGOT : Tu ne veux pas en parler ? Je comprends. Mais tu veux bien qu'on continue à se voir quand même ?
GASPARD : T'es folle ? De toute façon elle n'est pas là de la semaine.
MARGOT : Ah, ben c'est ça alors ! Je suis la remplaçante. Et même la remplaçante de la remplaçante. Tu es bien organisé toi !
(5 secondes)
GASPARD : **Bon, on y va ?** (CE, 11).

La sauvegarde de la propre face devient particulièrement importante lorsqu'elle se pose en réaction défensive après un acte « menaçant » accompli par l'allocutaire. Dans ces circonstances, le fait de se montrer vexé reviendrait en quelque sorte à se placer en infériorité vis-à-vis de l'autre —

¹⁶⁵ Cf. également Kerbrat-Orecchioni (1992 : 184) : « sauvegardez dans la mesure du possible votre territoire [...], mais aussi : ne vous laissez pas “traîner dans la boue”, ne tolérez pas que votre image soit injustement dégradée, répondez aux critiques, aux attaques et aux insultes ».

n'offense pas qui veut, mais qui peut. Il n'est donc pas rare que l'offensé assume au contraire une attitude de supériorité à mi-chemin entre le mépris et l'indifférence : un ton sec, des monosyllabes, voire un silence hautain dissimulant à peine son indignation, seraient pour lui les moyens de contraindre son partenaire à produire une réparation tout en lui évitant de se montrer trop vulnérable. Telle semble l'attitude de Félicie lors de son arrivée à Nevers :

(81) *Gare de Nevers. Félicie cherche inutilement Maxence du regard devant elle.*

FÉLICIE : Bon. Écoute il n'est pas là, on va prendre un taxi.

Lorsqu'elles arrivent au salon de coiffure, Maxence est en train de coiffer une cliente.

MAXENCE (à Félicie) : Attends... (à la cliente) J'en ai pour une minute.

LA CLIENTE : Oui, bien sûr.

Maxence rejoint Félicie et l'embrasse.

FÉLICIE : Bonjour.

MAXENCE : T'as fait un bon voyage ?

FÉLICIE : Oui.

MAXENCE : Ça va Élise ? Hein. Tu fais une bise à Maxence ? (*Élise reste sans réaction, Maxence déplace les bagages pour les mettre à droite sous une table*) Attends, on va mettre ça là.

FÉLICIE : On va monter. On va monter.

MAXENCE : Non. Écoute, je suis désolé, j'en ai encore pour un petite quart d'heure.

FÉLICIE : D'accord.

MAXENCE : J'aurais pu venir vous chercher, mais... Tu m'en veux pas ?

FÉLICIE : Non, non, c'est pas grave. Allez, monte, monte Élise (CH, 11c).

Enfin, le refus peut apparaître comme résultat légitime d'une action extérieure : contrairement à l'intentionnalité affichée dans le refus conflictuel, le locuteur ne saurait ici être rendu responsable de son silence, soit qu'il se trouve asservi à un engagement qui l'empêcherait de développer un certain sujet (82), soit que le contenu relève de l'indicible, du tabou (83) :

- (82)MAGALI : [...] La seule chose qui m'étonnait, c'est qu'Isabelle, qui ne me cache rien, en général, ne m'ait jamais parlé de vous. Enfin. Puisque vous dites que vous vous connaissez depuis peu.
GÉRALD : Trois semaines, exactement. Nous nous sommes rencontrés trois fois en tout et pour tout.
MAGALI : Pour affaires ?
GÉRALD : Enfin oui, si l'on veut. En tout cas pour une affaire qui ne concerne pas du tout nos sentiments respectifs vis-à-vis l'un de l'autre.
MAGALI (5 secondes, *lentement*) : Qui concernerait une tierce personne ?
GÉRALD (*vivement*) : Ah pas du tout. **Vous m'excuserez de ne pas en dire davantage, mais j'ai promis de garder le secret** (CA, 19b).
- (83)GASPARD : Je t'adore, parce que tu aimes me mettre en boîte sur les ponts où j'aime m'y mettre aussi.
MARGOT : Parce qu'il y en a sur lesquels tu n'aimes pas qu'on t'y mette ?
GASPARD : Oui, des tas.
MARGOT : Quoi, par exemple ?
GASPARD : **Je le dis pas, même à toi. Je ne le dis pas, même à moi. C'est inavouable** (CE, 7d).

Il nous reste enfin à envisager un autre type de non-dit, celui qui découle de certaines omissions d'information qui dépassent largement le maintien d'un équilibre entre le nécessaire et le vraisemblable.

2. Vers le mensonge

2.1. Aux frontières de la sincérité : ambiguïté et nonchalance

La loi de sincérité est supposée une condition *sine qua non* en vue d'un échange coopératif et informationnellement pertinent, mais aussi dans le but du développement et du maintien d'un climat d'harmonie interactionnelle. Dans une interaction réelle, chacun présuppose ainsi que son partenaire dit la vérité —cette supposition étant la condition même de réussite de tout mensonge¹⁶⁶—, et dans ce sens, la sincérité s'avère une condition régulatrice du discours. Flahault (1978 : 108) propose de la reformuler en ces termes : « Ne dites pas quelque chose qui *paraisse* faux (quelque chose qui appellerait un “ça ne tient pas debout”¹⁶⁷ ». De ce fait, le mensonge, lorsqu'il se produit, doit nécessairement passer inaperçu, le contraire donnant lieu à des sanctions.

¹⁶⁶ Cf. Reboul (1992: 132) : « non seulement les intentions qui correspondent au mensonge ne sont pas conventionnellement indiquées dans l'énoncé, mais il est indispensable au succès du mensonge qu'elles ne soient pas reconnues par l'interlocuteur ».

¹⁶⁷ Cf. également Kerbrat-Orecchioni (1986 : 204) : « il importe d'assortir immédiatement l'énoncé de cette “loi de sincérité” de la clause suivante : elle ne prétend nullement que l'on croit nécessairement à la vérité de ce que l'on affirme, ni que l'on a toujours l'intention de tenir ses promesses, ou de voir exaucer ses requêtes. Elle énonce simplement que parler, c'est se *prétendre* sincère dans son énoncé ; que tout énoncé présuppose, en dehors de contre-indications du type “c'est pour de rire”, “je plaisante”, etc., et s'il ne s'agit pas d'une citation explicite ou implicite, que L adhère aux contenus assertés ; et que corrélativement le récepteur accorde à L, en dehors de toute contre-indication toujours, un crédit de sincérité ».

Les sanctions, qui dépendent du degré de conflit instauré dans l'interaction, peuvent toutefois aller d'une simple remarque ironique, visant à mettre en évidence que l'interlocuteur a constaté le manque de sincérité de son partenaire, à l'accusation explicite. Comparons, en effet :

(84) ISABELLE : Alors tu boudes ? Qu'est-ce qui ne va pas ?

MAGALI : Rien. Ça va très bien. **Je regardais le coucher du soleil.**

ISABELLE : Oui, **ce sera derrière toi, là-bas** (CA, 18).

(85) GASPARD : Mais toi, l'autre jour, tu m'as dit que tu avais deux mecs ?

SOLÈNE : J'ai pas dit que j'en avais deux, mais que j'en laissais tomber deux : c'est pas pareil. L'un qui était vraiment mon mec et l'autre par qui j'essayais vaguement de le remplacer. Tu vois, je ne crains pas de les lâcher tous les deux à la fois. Maintenant je suis seule, mais toi...

GASPARD : **Je suis seul aussi.**

SOLÈNE : **Tu mens ! Elle est ici...** Elle est chez toi ? (CE, 17).

Dans la perspective du spectateur, par contre, l'ambiguïté, la duplicité et le mensonge sont donnés à voir ; leur efficacité dépend de ce qu'ils soient effectivement perçus comme tels par le public. Le personnage ment en présence d'un témoin qui, ne pouvant pas intervenir dans la situation, demeurera attentif aux suites de ces actes, ce qui fait la source de son plaisir —ou de son malaise—, à condition, toutefois, que le spectateur soit mis dans la confiance. Si tel est le cas, par exemple, dans *Conte d'Automne*, où nous savons qu'un complot pour trouver un homme pour Magali fait que divers personnages mentent de façon plus ou moins évidente, souvent, par contre, le mensonge n'est que soupçonné, comme dans *Conte de Printemps* (cf. ci-après, « Le soupçon »).

Considérons le cas d'Igor : est-ce pour séduire Jeanne qu'il lui raconte qu'Ève va bientôt le quitter (CP, 15a) ? Pense-t-il que le rôle de victime lui sera favorable ? S'il y a vraiment un autre homme dans la vie d'Ève, pourquoi se donnerait-elle la peine de téléphoner, pourquoi serait-elle jalouse ?

L'impression qu'il est en train de mentir se voit renforcée par le mensonge qu'il dit à Ève tout de suite après en présence de Jeanne, ce qui jette un certain discrédit sur lui. Quant à Margot, nous avons déjà signalé que son insistance à parler de ses amours —même en dépit de la pertinence— et de son ami, qui n'a même pas de nom, pourraient porter à croire que ce dernier n'existe pas en fait. Enfin, Gaspard ou Rosine, mentent-ils aux autres ou bien sont-ils dupes de leurs propres croyances ? Nous envisagerons les nuances que ces degrés de sincérité apportent à la caractérisation des personnages, à commencer par la notion même de « vérité ».

Deux personnages sont pris au piège de la notion de vérité. En effet, la vérité qu'ils énoncent, « leur » vérité à eux est loin de coïncider avec l'image que le spectateur a pu élaborer. Le contraste ajoute sans doute des traits à leur personnalité.

Lorsque Félicie annonce à Maxence qu'elle rentre à Paris, et qu'elle regrette que cette situation entraîne pour lui des conséquences fâcheuses, Maxence énonce *sa* vérité :

(86)FÉLICIE : [...] Tu sais, je suis tout à fait honteuse de te faire ça. Ça va te mettre dans une situation très embarrassante. On va te poser des tas de questions.

[...]

MAXENCE : T'occupe pas de moi. **Je dirai la vérité. Je dirai que tu as fait une dépression dont tu te sortiras bientôt.** Dans une semaine, peut-être même dans une heure (CH, 14b).

De même Gaspard, incapable de trancher entre Solène et Léna, providentiellement sauvé par l'appel de son ami, dit à Margot :

(87)MARGOT : Alors, tu pars sans rien dire ?

GASPARD : Je leur écrirai.

MARGOT : Et tu leur diras quoi ?

GASPARD : **La vérité. Que j'ai eu une occasion de magnéto huit pistes et que la musique passe avant tout.** Ce sont des filles bien : elles comprendront.

MARGOT : Et s'il n'y avait pas eu la musique, tu aurais fait quoi ?

GASPARD : Alors là, je ne sais vraiment pas ! C'est la première fois de ma vie que je me retrouve dans une situation de ce genre. Jusqu'alors les choses s'étaient tranchées d'elles-mêmes. Eh bien, une fois encore, ça se tranche de soi-même (CE, 19).

La vérité que Gaspard évoque ne saurait être que relative, puisqu'elle ne concernerait que la justification de son départ. L'idée ne lui serait sans doute jamais venue d'expliquer toute la vérité aux deux jeunes femmes — seule Margot partage le secret. Or, assez paradoxalement, Gaspard ne se considère point un menteur, il justifie ses « omissions » comme étant le seul moyen d'éviter de blesser Léna ou d'avoir à mentir :

(88) MARGOT : Tu lui as parlé de Solène ?

GASPARD : A Léna ? Non, tu es folle !

MARGOT : Tu n'es pas mal dissimulateur, toi aussi.

GASPARD : J'aimerais mieux être tout à fait franc avec elle, mais ce n'est pas possible. Elle ferait une montagne de rien. Et puis, le premier jour, c'était tout à fait idyllique, je n'allais pas apporter les nuages. Et le second ça tournait à l'orage, je n'allais pas le faire éclater. **Et puis, je n'aime pas mentir.**

MARGOT : Qu'est-ce que tu racontes ? Raison de plus pour parler.

GASPARD : **Non, parce que si je ne dis rien, elle ne me questionne pas et je n'ai pas à mentir. Alors que si je parle, comment veux-tu que je lui dise la vérité, alors que, moi-même je ne la connais pas ?** Est-ce que Solène me plaît ? Est-ce qu'elle ne me plaît pas ? Répondre, ça me forcerait d'exagérer dans un sens ou dans l'autre (CE, 16).

Curieusement, la jalousie que Gaspard prétend attribuer à Léna avait été précédemment invoquée par celle-ci comme trait le caractérisant lui-même et justifiant ses réserves (CE, 12d). Le même prétexte —éviter de blesser l'autre ou d'éveiller sa jalousie— est allégué par Igor quand il ment à Ève en présence de Jeanne, attitude qu'il a intériorisée à tel point qu'il

semble même surpris de se voir censurer son mensonge (cf. ci-dessus 1.4.

« Ce qu'il faut taire », exemple 51) :

(89)IGOR : **Mais c'était trop compliqué à expliquer !** Il aurait fallu faire un sort particulier à Natacha et à vous, raconter que William était venu... **Et puis, je ne sais pas si vous savez, elle est très jalouse de vous. Elle s'en serait fait tout un monde et n'aurait pas dormi de la nuit** (CP, 15b, c).

Pour en revenir à Gaspard, et cela constitue un trait définissant assez bien son caractère, comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, il fait toujours preuve d'une certaine ambiguïté et d'un manque d'exhaustivité : bien que ses intentions ne soient pas forcément mensongères, il semble hésiter à livrer à ses partenaires toute l'information. S'il ne ment pas, il ne dit pas non plus toute la vérité. Considérons les exemples suivants :

(90)MARGOT : [...] Vous attendez quelqu'un ?

GASPARD : Maintenant ? Non, **pas précisément. Non** (CE, 3b).

(91)MARGOT : Tu es seul ici ?

GASPARD : Oui, **pour l'instant, oui** (CE, 3c).

(92)GASPARD : J'ai peut-être regardé celle-là, mais c'est pas pour la raison que tu crois... Tu sais, en fait, je suis venu ici pour rencontrer **quelqu'un.**

MARGOT : Oui, tu me l'as dit

GASPARD : Oui, mais je t'ai dit « des amis ». **En fait...**

MARGOT : C'est une fille [...] Ta petite copine ?

GASPARD : **Si tu veux, mais pas exactement** (CE, 5).

(93)GASPARD : [...] je te la donne [la chanson], parce que la fille pour qui je l'avais écrite, je ne pense pas que ça lui plaise.

SOLÈNE : Margot ?

GASPARD : Non. **Une autre.**

SOLÈNE : C'est ta copine ?

GASPARD : **Si l'on peut dire, oui.**

SOLÈNE 23 : Si l'on peut dire ? Pfft ! Alors, laisse-la tomber.

GASPARD : C'est bien ce que je vais faire, **si...**

SOLÈNE : Si quoi ?

GASPARD : Si elle ne rentre pas (CE, 8c).

- (94) GASPARD : Tu avais raison, elle est très sympa.
MARGOT : Sympa seulement ?
GASPARD : **Entre autres choses.**
MARGOT : Alors, te voilà rassuré ? [...] Sur l'existence des filles sympa. Sur ta propre existence, comme tu disais.
GASPARD : Oui, **pour s'en tenir à ce point de vue** (CE, 11).
- (95) GASPARD : Malheureusement j'ai un petit problème avec Ouessant.
SOLÈNE : Avec Ouessant ?
GASPARD : Oui. J'avais déjà promis **à quelqu'un d'autre.**
SOLÈNE : À qui ? À ta copine ? Fallait me le dire (CE, 17).

Les propos de Gaspard laissent toujours implicite un contenu allusif que le spectateur peut généralement restituer *a posteriori* : par exemple, en (90), « j'attends bien quelqu'un mais pas maintenant » ; (91) : « je suis seul pour l'instant, je ne serai plus seul après » ; etc.. Il tire profit de ces sous-entendus lui permettant en quelque sorte de « dire sans dire », tout en effectuant une mise à distance et de ce qu'il dit et de ce qu'il tait, dont il ne saurait, le cas échéant, être rendu responsable. Comme le fait remarquer Herman (1995 : 243) :

The speaker cannot be made liable for the words which have not been spoken, and even when words are spoken, implicatures, especially unintended ones, can be counter-used to silence a speaker in turn. In general, inferences can create a rich sub-text in which the power of the utterance resides precisely in what can be inferred because it is not articulated. Implications left to be silently constructed can be as expressive as explicit modes of speech. The expressive power of the not-said, the indirect, the unfinished, the elliptical, the understated is integral to the pragmatic functioning of language. The unsaid can function as weapon and could be used for power, manipulation, deceit, as much as tact, consideration and kindness, or it can signify just plain emptiness.

Presque convaincu que Léna va le laisser tomber —« j'étais persuadé que Léna me filerait entre les doigts au dernier moment » (CE, 19)— Gaspard évite néanmoins de choisir, ce qui lui permet de ne rater aucune occasion. Notons, également, que si Margot ne semble accorder en général aucune importance aux sous-entendus de Gaspard —en fait elle devance les

« aveux »— et à son manque d'exhaustivité, Solène tient par contre à lui faire préciser ses propos. Le comportement de Gaspard ne sert pas seulement à le caractériser lui-même, mais renvoie en même temps, comme un reflet dans un miroir, l'image de ses partenaires.

La loi de modalité est, comme l'exhaustivité et l'informativité, soumise à la pertinence puisque l'expression claire et sans ambiguïtés des personnages doit permettre, aussi bien à leurs partenaires d'interaction qu'au spectateur, de comprendre, moyennant un effort cognitif minimal, le sens des répliques échangées. L'ambiguïté de Gaspard illustre par contre un trait qui, d'après Berrendonner (1990 : 150), caractériserait très souvent le comportement interactionnel : le locuteur est toujours soumis à « deux ordres antinomiques de conditions de réussite ». D'une part, les lois discursives le contraignent à respecter une certaine coopération et à faire le maximum en vue d'être compris. Mais d'autre part, il est conditionné par des contraintes relevant de ses capacités (« un autre ensemble de contraintes, purement homéostatiques, [...] lui prescrivent de ne pas outrepasser ses propres limites cognitives et opératives »), ou de ses intentions (« il peut être avantageux de ne "tracer" discursivement la pensée que par un minimum de repères cognitifs vagues, selon le bon vieux principe "Je me comprends, c'est l'essentiel" »). Sous le poids de ces contraintes, qui constituent ce que Berrendonner nomme le *principe de nonchalance*, le locuteur est amené à se conduire contre le principe de coopération, contre la pertinence, contre la modalité et contre la sincérité, à produire des discours condensés, confus, allusifs ; des discours en somme qui ne font qu'accroître les coûts interprétatifs pour l'auditeur :

il apparaît douteux que le seul intérêt d'un locuteur soit « de se faire comprendre, et donc de faire en sorte que le destinataire ait le moins de mal possible à le comprendre », et très idéaliste d'admettre qu'« ici », les intérêts du communicateur et ceux du destinataire coïncident (Sperber &

Wilson, 1989 : 236-237). Parmi les intérêts d'un sujet parlant figurent en effet aussi des nécessités égoïstes, comme « faire bref » si l'on est un journaliste, ou « s'expliquer en gros » si l'on est un esprit brouillon et avare de ses efforts. Il suffit alors d'un rapport de pouvoir favorable à l'énonciateur pour que ces besoins, diamétralement opposés à ceux du destinataire puissent être satisfaits aux dépens de ce dernier. Le principe de nonchalance l'emporte parfois sur le principe de pertinence (Berrendonner, 1990 : 152).

Or si Gaspard reste l'exemple le plus clair d'application de cette maxime de nonchalance il n'en est pas le seul. Aux limites de l'exhaustivité, de la sincérité et du respect de la maxime de modalité, nous trouvons des énoncés ambigus, des informations trop générales ou obscures. Jeanne, par exemple, demeure toujours trop réservée quant aux informations personnelles, comme nous l'avons remarqué auparavant, voire en ce qui concerne des informations aussi banales que celles qu'elle remplace ici par de coûteuses périphrases pseudo-euphémiques :

(96)JEANNE : [...] J'ai les clefs de deux appartements, mais **celui où je voudrais aller** [=le mien] est occupé par **une personne** [=ma cousine] à qui je l'ai prêté et qui reste plus longtemps que prévu. [...] Et l'autre est vide [...], **son occupant, chez qui j'habite en général** [=mon ami] est parti en voyage pour quelques jours (CP, 3b).

Alors que Natacha affirme depuis le début qu'elle reconnaît chez elle la « prof de philo » à sa façon de s'exprimer : « très simplement, mais avec aisance, surtout quand il s'agit des choses de la pensée » (CP, 3c), il n'est qu'une seule occasion, lors de cette première rencontre, où Jeanne s'exprime réellement avec aisance, son style demeurant très soutenu, voire pédant :

(97)JEANNE : Disons que je ne m'ennuie jamais. Même si je ne fais rien, ma pensée suffit amplement à m'occuper. Or, ce soir, je suis retombée dans une espèce d'impatience enfantine qui fait qu'elle n'a le goût de se porter sur rien (CP, 3b).

Le reste du temps ses reprises et ses auto-interruptions montrent par contre un personnage en proie avec de profondes contradictions internes que seul l'esprit trop romanesque de Natacha peut sans doute ignorer :

(98)NATACHA : Mais vous dites que vous voulez rester le plus tard possible !

JEANNE : Oui, mais rien ne m'empêche de vous reconduire et puis de... de revenir après

NATACHA : En attendant Corinne ?

JEANNE : Ou même sans l'attendre.[...] **Je sais pas très bien pourquoi je suis venue. Ou plutôt si, je sais très bien. Enfin, non, je sais pas. Vous comprenez ?**

NATACHA : **Oui, oui, tout à fait.** Et même...

JEANNE : Quoi ?

NATACHA : Vous pouviez avoir des tas de raisons de venir. Par exemple, avoir envie de rencontrer quelqu'un d'autre que Corinne, qui lui non plus n'est pas là, mais qui viendra peut-être, très tard.

JEANNE : C'est tout à fait possible, mais ce n'est pas ça du tout. La situation est beaucoup moins romanesque. En fait, elle l'est peut-être plus, parce qu'elle est complètement absurde (CP, 3b).

(99)JEANNE [...] tu as raison : je pense beaucoup à ma pensée. Peut-être trop, **mais ça n'a rien à voir avec le fait que j'enseigne la philo, enfin je ne sais pas...** (CP, 3c).

De même, la prétendue aisance de Jeanne se trouve nettement mise en question lors de sa première rencontre avec Igor (CP, 4) où, surprise par cette présence inattendue, elle n'est capable de réagir que par quelques monosyllabes (*cf.* Chapitre II.1.2. « Identités. Rituels de présentation. Initiatives », ex. 8).

Quant à Natacha, si elle ne semble avoir aucun problème à livrer des informations personnelles à une personne dont elle vient tout juste de faire connaissance, elle se montre cependant moins précise parfois : elle ne voit sa mère que rarement « pour des tas de raisons » (CP, 3e), la même justification vague qu'elle emploie pour expliquer pourquoi ils ne vont pas souvent à Fontainebleau : « Nous avons une maison, près de Fontainebleau, où nous

n'allons presque jamais, pour des raisons diverses, aussi idiotes les unes que les autres » (CP, 5). Elle reste plutôt ambiguë en disant à Jeanne : « Je serais très contente que tu restes. J'aurais l'impression d'être vraiment chez moi ici. Enfin tu ne peux pas tout à fait comprendre, mais je t'expliquerai » (CP, 5). Si elle l'explique ou non, le spectateur n'en saura rien.

Igor produit aussi des énoncés quelque peu mystérieux, comme lorsqu'il signale, à propos du « mystère du collier » (CP, 15a) : « Je l'avais mis dans ma poche, ou du moins je croyais l'avoir mis. Peut-être est-il tout bonnement tombé dans la rue. Quoique... Enfin bref, mettons ça au compte des énigmes de l'histoire..., de l'histoire de notre famille. Ce n'est pas la première ». Nous ne saurons jamais quelles sont les autres énigmes de l'histoire de la famille. De même, un peu plus tard, comme Jeanne essaie d'expliquer pourquoi elle s'est laissée embrasser, il restera assez peu informatif :

- (100) JEANNE [...] Je ne pensais ni à vous, ni à Mathieu, ni même à moi.
IGOR : Vous voulez dire que vous avez agi par automatisme ?
JEANNE : Pas exactement. J'ai agi par logique. La logique du nombre. Celle du nombre trois.
IGOR : Jamais deux sans trois.
JEANNE : Oui, c'est un jeu, mais il y a aussi toute cette tradition du nombre trois, le triangle, le syllogisme, la Trinité, la triade hégélienne, enfin... Je sais pas, toutes ces choses qui définissent un monde clos, qui instaurent le définitif et qui donnent peut-être la clef du mystère. Mais je ne me sentais pas entraînée par une force extérieure. C'était par libre choix. J'ai vraiment agi par honnêteté envers la logique. J'aurais pu dire non, mais j'avais l'impression que c'était tricher. « Ce n'était pas de jeu », comme je disais quand étais petite.
IGOR : Vous savez, c'était un peu la raison pour moi aussi
JEANNE : Un peu ?
IGOR : **Oui, ce n'était pas la seule** (CP, 15a).

2.2. Le soupçon

Les soupçons dans les pensées sont comme les chauves-souris
parmi les oiseaux.

Francis Bacon, *Essais*.

Dans toute fiction (romanesque, théâtrale ou filmique), un certain manque d'exhaustivité fait naturellement partie de l'intrigue, non seulement parce qu'une information livrée d'emblée ôte au lecteur-spectateur tout le plaisir de la découverte et de la recréation de l'univers fictionnel, mais aussi, évidemment, parce qu'il est impossible de tout raconter, de tout montrer, de tout mettre en scène. Ceci devient particulièrement évident si nous envisageons la dimension temporelle, plus concrètement, les ellipses.

En général, mis à part les déplacements de certains personnages, seuls les moments que les personnages partagent sont montrés, ce qu'ils font en dehors de ce temps manque d'intérêt et n'est même pas évoqué dans les dialogues. Cela traduit aussi un choix très rohmerien. Comme il le révèle à Jean Douchet, dans le documentaire réalisé par A.S. Labarthe (Lagier, 2005), contre la tendance à montrer les gens au travail pour des questions de vraisemblance, Rohmer trouve que l'effet produit est le contraire : « j'ai remarqué que dans beaucoup de films on montre les gens dans l'exercice de leur métier d'une façon très superficielle pour bien montrer qu'ils font ce

métier, pour qu'on y croie, et on n'y croit pas davantage ». Les personnages rohmériens sont ainsi de préférence montrés en « état de vacance », celui qui se prête le mieux sans doute au développement de relations interpersonnelles, comme aux intrigues.

On ignore ce que fait au juste le mari de la libraire de *Conte d'automne*. Le Gérald qui répond à son annonce se dit très pris par le sien. Mais de ce métier nulle représentation non plus. La représentation du travail, de son propre aveu, n'intéresse pas Rohmer. [...] Il n'apparaît pas comme le moyen d'une réalisation de soi. L'exception la plus notoire se trouve sans doute dans *Conte d'automne* chez Magali, la viticultrice, qui, se proclamant artisan et non productrice, tient en outre à ôter à son activité toute coloration commerciale. [...] Chez un cinéaste qui décrit volontiers le temps des vacances et n'hésite pas à montrer des personnages en état de « vacance », il ne s'agit pas plus de peindre des travailleurs ou travailleuses que de peindre des enseignants, des étudiants... Il s'agit d'explorer et mettre en regard des représentations de la vie plus que de peindre des conditions sociales ou décrire des projets de vie. Ce n'est pas par hasard que [...] les personnages principaux parlent de faire le vide ou d'engager leur vie sur un pari (Serceau, 2000 : 21-22).

Magali sera ainsi brièvement montrée aux vendanges ; Isabelle, dans sa librairie, mais sans exercer aucune activité. Si Félicie et Margot apparaissent un instant au travail, cela tient plutôt au fait que cet espace est partagé avec Maxence et avec Gaspard, respectivement. Enfin, Jeanne est présentée en train de corriger des copies, mais son activité, évoquée ensuite au cours d'une analepse interne répétitive, n'aura eu pour rôle que de mieux souligner son caractère abstentionniste : elle n'a pas osé envahir l'espace d'Igor.

(101) JEANNE : Peut-être, mais elle reste sa chambre. Elle n'a pas l'air abandonnée. Elle est rangée exactement comme s'il y vivait. Et moi, je suis très sensible à l'ordre des autres, étant terriblement maniaque sur le mien propre. Tu vois, par exemple, tout à l'heure, je me suis installée ici pour corriger mes copies, parce que je ne voulais pas déplacer même d'un centimètre les papiers et les bouquins qui étaient sur son bureau (CP, 5).

Nous avons déjà constaté (cf. Chapitre II.2.6. « Le temps évoqué. Rétrospections ») que ces lacunes sont normalement comblées soit *a posteriori*, moyennant des analepses internes complétives, soit *a priori* grâce à des prolepses internes. Elles sont parfois aussi dissimulées par des « raccords thématiques », comme dans l'exemple des promenades de Margot et Gaspard, où la suture effectuée par le dialogue couvre subtilement les intervalles de temps : un segment finit par un mot ou par une action repris ou commentés dans la scène suivante et cela sert à combler le vide. Or contrairement à ces ellipses, qui font l'économie narrative et restent largement conventionnelles, il en est d'autres qui recèlent une omission délibérée d'information —que cette omission soit perçue comme telle d'emblée ou reconstruite à rebours et qu'elle puisse être attribuée à l'instance d'énonciation extradiégétique ou aux personnages—, et qui jouent contre le savoir du spectateur ou contre ses attentes.

Le spectateur pourra effectivement sentir que ses attentes ont été déçues lorsqu'une ellipse l'empêchera d'assister à un moment plus ou moins attendu. Tel est sans doute l'effet produit par les coupures opérées sur les deux premières conversations entre Isabelle et Gérald (CA, 10b, 10d), notamment la seconde, qui nous prive du plaisir de voir la réaction de Gérald face à la maladresse d'Isabelle, contrainte de mentir (cf. ci.après 2.3. « Dupes et menteurs ») et comment celle-ci parvient à redresser la situation.

Cependant, le spectateur n'est pas toujours conscient de l'existence d'un manque. L'exemple le plus clair reste sans doute celui de *Conte de printemps*, où l'on peut difficilement s'empêcher de penser que tout le monde ment un peu. Les « oublis » de Natacha et les ellipses temporelles jouent ici contre le savoir du spectateur, qui se trouve partager avec Jeanne l'incertitude sur les motivations réelles du couple père-fille. Y a-t-il vraiment un complot ? S'agit-il vraiment d'un projet naïf de Natacha comme le suggère

Igor ? Diverses pistes sont glissées dans les propos des personnages dont la reconstruction offre une vision fragmentaire, mais qui semblent confirmer l'hypothèse du complot.

Lors de sa première rencontre avec Jeanne, au cours de laquelle elle l'invitera chez elle, Natacha insiste sur l'absence de son père :

(102) NATACHA : **Mon père n'est jamais là**, sa chambre est libre [...]
Quand mon père n'est pas en voyage, il va chez sa petite amie [...]
Alors tu vois, **tu n'as pas à t'en faire** (CP, 3c).

(103) JEANNE : Mais c'est la chambre de ton père, ça pourrait le gêner.
NATACHA : Mais non, **je te l'ai déjà dit, il n'est jamais là** (CP, 3d).

Ayant annoncé qu'elle a cours le lendemain, elle signale à Jeanne : « Tu peux dormir autant que tu voudras, je rentre à midi ». Le lendemain, cependant, Igor arrive à neuf heures. Devant la surprise de Jeanne, il dira : « Elle ne vous a pas dit que je passais ? [...] Elle aura oublié » (CP, 4b). L'importance de cet « oubli » de Natacha, remarquable si vraiment l'arrivée du père devait être un fait exceptionnel, est néanmoins minimisée, Natacha se montrant plutôt intéressée à savoir quelle est l'impression que la rencontre a provoquée chez Jeanne :

(104) JEANNE : [...] Ton père est passé.
NATACHA : Ah ! Pour chercher ses costumes ? **J'aurais dû te le dire, mais ça m'est complètement sorti de la tête.** Tu étais levée ?
JEANNE : À peine. J'étais sous la douche.
NATACHA : Alors tu ne l'as pas vu ?
JEANNE : Si, parce que je ne sais pas quelle idée m'est passée par la tête de me précipiter dans la chambre pour chercher mes affaires.
NATACHA : Toute nue ?
JEANNE : Presque. Enroulée dans ma serviette. Je ne sais pas ce qu'il a dû penser. Mais, à ce moment-là, je ne l'ai pas regardé, et je pense qu'il ne m'a pas regardée.
NATACHA : Alors, pratiquement, vous ne vous êtes pas vus ?
JEANNE : Si, quand il est reparti. J'étais déjà rhabillée. [...]
NATACHA : Je suppose qu'il a été très, très, très aimable ? (CP, 5).

Elle cherche encore à bien définir cette impression plus tard, à la campagne, comme si elle testait en fait la disposition de Jeanne envers Igor. Encouragée peut-être par la sorte d'aveu involontaire de Jeanne (*cf.* ci-dessus 1.4. « Ce qu'il faut taire », exemple 56), Natacha saisit la première occasion afin de laisser Jeanne et Igor en tête-à-tête (CP, 10c). Ses projets seront sans doute contrecarrés —et le plaisir du dîner gâché— par la présence inattendue d'Ève. Mais Natacha jouera sa dernière carte : Jeanne est toujours libre le week-end, puisque Mathieu ne sera pas encore rentré, et elles s'étaient promis de revenir à Fontainebleau (CP, 7a). Une intervention dont la pertinence —en termes d'à-propos— ne peut être mesurée, puisqu'une ellipse sépare la fin de la scène précédente du début de celle-ci, mais que nous pouvons soupçonner d'être, somme toute, assez faible (« Au fait, tu sais, on est allé à la campagne, l'autre jour, avec Jeanne » CP, 11b), lui fournit l'occasion de questionner son père, afin de savoir quand est-ce qu'il compte y aller. Seulement, le fait que son père invite tout de suite Ève à l'accompagner semble un instant la décourager de pouvoir mener à bien ses projets, comme en témoignent ses gestes. Après avoir laissé entendre qu'elle tenait à y aller, elle fait marche arrière et dit avoir des « projets pour samedi », tout en encourageant en même temps Jeanne (« que ça ne t'empêche pas d'y aller »). Igor affirme qu'il y ira, même seul, et Natacha l'entraîne aussitôt dans sa chambre, sous prétexte d'avoir quelque chose à lui montrer. Le lendemain, et sans raison apparente, Natacha aura changé d'avis : « Tu sais ? Finalement je suis libre demain. On va à la campagne ? On peut même partir le matin, car, ce samedi, je n'ai pas cours » (CP, 12). Pour convaincre Jeanne, elle soutient que son père ne sera pas là, et prétend même « lire entre les lignes » :

(105) NATACHA : Lui, il n'ira pas.

JEANNE : Il te l'a dit ?

NATACHA : Non, mais j'en mettrais ma main au feu. Je ne le vois pas quitter son adorée pour aller arracher les mauvaises herbes.

JEANNE : Pourtant hier, il a dit qu'il viendrait. J'ai même eu l'impression qu'il mettait son point d'honneur à y aller.

NATACHA : Si ce n'est qu'une question de point d'honneur, j'en doute. Il ne met pas son honneur là.

JEANNE : Moi, je me tiens à ce que j'ai entendu.

NATACHA : Et moi, je lis entre les lignes.

JEANNE : La réponse était brève et catégorique. Il n'y a qu'une ligne.

NATACHA : Oh ! Bon, on verra qui a raison (CP, 12).

Seul l'espoir de savoir que son père ira seul peut justifier ce changement d'avis, à moins que, comme Jeanne le soupçonne, il ne se soit passé quelque chose d'autre dans cette conversation. Pour reprendre les propos de Bonitzer (1991 : 39-40) :

Le film là-dessus nous place délibérément dans l'ignorance, grâce à une ellipse qui est littéralement l'ombilic de toutes les gloses internes (celles des personnages) et externes (celles du public, des commentateurs) au film : lorsqu'à la fin du dîner Natacha entraîne son père dans sa chambre en lui disant « viens, je veux te montrer quelque chose », et qui constitue la clôture du second acte.

On apprendra ultérieurement que Natacha voulait par cet aparté surtout connaître l'opinion de son père sur Jeanne [...]. Mais on ne saura jamais (et c'est de là que la paranoïa de Jeanne prend sa source) si l'entretien n'a pas été plus loin et si un complot et un pari ne se sont pas formulés à cette occasion entre le père et la fille, sur le fait que Jeanne aboutirait dans le lit d'Igor.

Cependant, lorsqu'elles arrivent à Fontainebleau, Igor n'est pas seul. Ève l'a finalement accompagné. Il faudra encore le départ précipité d'Ève, suivi du retour d'Igor pour que les conditions requises pour le plan de Natacha soient à nouveau réunies. Il ne lui reste plus qu'à disparaître elle-même. Natacha semble ainsi se rappeler soudain qu'elle avait un appel à faire (« Au fait, tu as l'heure ? Il faut absolument que je téléphone », CP, 14a). Un peu plus tard, son copain William arrive, apparemment à l'improviste, et Natacha lui propose d'aller faire un tour en forêt, tour dont ils ne reviendront

pas le soir. Jeanne a certainement raison de soupçonner que sa jeune amie cherche, du moins, à la laisser seule avec son père.

Or, il est une autre ellipse, repérée à rebours, qui renforce l'impression d'un complot : celle de la conversation entre père et fille au lendemain du dîner, dont nous ignorons —tout comme Jeanne— l'existence. En effet, lorsque Natacha et Jeanne arrivent à Fontainebleau, Natacha semble surprise de la présence de son père (« Oh, la voiture de papa, tu avais raison, il est là »), alors que, comme nous l'apprendrons par la suite, elle était censée savoir avec certitude qu'il serait là, et qu'il serait seul :

(106)JEANNE [...] : Par exemple, j'étais sûre que vous viendriez ce matin, parce que vous l'aviez dit alors que Natacha prétendait le contraire.

IGOR : Oui, j'avais dit que je viendrais. **Je le lui avais même confirmé au téléphone vendredi après-midi.** Mais je ne savais pas encore qu'Ève voudrait venir. Quand je dis oui, c'est oui.

JEANNE : Moi aussi. Et je crois les gens qui disent oui. Je ne comprends pas du tout cette obstination de Natacha...

IGOR : Quelle obstination ? Elle vous a dit quoi ?

JEANNE : Rien... J'ai dû mal comprendre (CP, 15a).

Enfin, au-delà de la pure et simple confirmation de la présence d'Igor à Fontainebleau, d'autres informations doivent avoir été échangées entre père et fille dans cette conversation dont nous avons été privés. Lorsque Natacha fait remarquer à Jeanne qu'elle a fait grande impression à son père (CP, 12), celle-ci réplique qu'elle est trop vieille pour lui. Le lendemain, à Fontainebleau, Igor dira à Jeanne : « contrairement à ce que vous croyez, je ne vous trouve pas trop vieille pour moi » (CP, 15a).

Dans la mesure où le discours attributif d'Igor s'appuie sur un discours précédemment tenu, pour le reprendre littéralement (« je suis trop vieille pour lui »), la reprise relèverait moins du discours attributif que de la diaphonie. Or les propos repris ne lui avaient pas été directement adressés

puisqu'ils étaient apparus au cours d'un dialogue entre Jeanne et Natacha. Ils ont dû donc lui parvenir nécessairement à travers une reprise hétérophonique réalisée par Natacha, dont le contenu a été éliminé pour nous et que Jeanne ignore aussi. La diaphonie explicite (« contrairement à ce que *vous avez dit* »), reviendrait à « trahir » la source. Igor tenterait donc de la dissimuler sous les apparences d'un discours pseudo-attributif qui ne fait néanmoins que souligner l'élimination.

Toutes ces actions ne peuvent en effet que semer le doute et éveiller les soupçons de Jeanne, mais aussi les nôtres, et aboutir à la théorie de la conspiration :

- (107) JEANNE : Eh bien, justement, je voulais, en allant dans son sens [...] **saborder votre complot à tous les deux.**
IGOR : Complot ? S'il y en a eu un, c'est uniquement de la part de Natacha. Et si naïf ! J'espère que vous me croyez.
JEANNE : Mais bien sûr... (CP, 15a).

Jeanne semble faire malgré tout confiance à Igor, car le lendemain elle ne parlera plus de complot, mais des désirs de Natacha : « même si tu as cherché à me rapprocher de ton père, je ne t'en veux pas du tout. Je trouve ça charmant » (CP, 16).

Enfin le collier retrouvé remettrait en question toutes les certitudes de Jeanne, mais aussi ses soupçons : si Natacha n'a pas du tout caché le collier afin d'accuser Ève, elle n'aura certainement pas ourdi de complot pour la rapprocher d'Igor. C'est du moins ce que les larmes de Jeanne et ses derniers propos semblent mettre en évidence :

- (108) JEANNE : Ce n'est rien. Ce n'est rien du tout. Excuse-moi pour tout à l'heure. J'ai été idiote, mais tu sais, **quelquefois mon imagination me joue des tours et je pars dans une direction complètement fautive** (CP, 17b).

Il n'en demeure pas moins que le spectateur ne saura jamais ce qui est réellement arrivé, car, comme le fait remarquer Bonitzer (1991 : 40), tout se passe en fait « dans la tête des personnages » :

Tout se passe dans la tête de Jeanne, mais ce qui complique les choses, c'est que tout se passe aussi dans la tête de Natacha, et que pour que Jeanne sache exactement quel rôle elle (Jeanne) a joué dans l'histoire (ce qui lui importe beaucoup) il faudrait qu'elle puisse ouvrir la tête de Natacha et connaître ce qui se passait à l'intérieur, ce qui ne peut se faire. La forme du récit est ainsi essentiellement déductive et hypothétique.

Et nous ajouterons que certaines pistes, glissées dans le dialogue ont pour fonction de dérouter le spectateur au lieu de le conduire vers la certitude. Natacha raconte à Jeanne l'histoire du collier, comme si finalement elle ne faisait que soupçonner Ève, mais il y a lieu de croire que quelque chose d'autre est arrivé, car l'invitation au dîner serait, d'après Igor, l'occasion de se réconcilier (CP, 10d).

De proche en proche, le manque d'exhaustivité semble rejoindre le mensonge, ne serait-ce qu'un mensonge « par omission ».

2.3. Dupes et menteurs

Les décalages entre les interprétations que certains personnages font de leur passé ou des faits à venir et leur situation réelle ont été déjà envisagés précédemment, lors de l'étude des anachronies, qui montrent que tous les personnages sont dupes, d'une façon ou d'une autre de leurs pensées. Or il est un personnage qui se ment sans cesse quant à son présent : Rosine. Elle interprète à sa façon les réactions de Magali et d'Étienne afin de croire qu'une liaison entre eux reste possible, manipule les informations à ce dessein et croit occuper la place de la fille de Magali et la remplacer en quelque sorte, alors que Magali affirme le contraire. Elle prétend qu'Étienne ne court plus après les jeunes filles et cherche à plaider sa cause auprès de Magali. Or, celle-ci, tout comme le spectateur d'ailleurs, a bien remarqué le comportement d'Étienne qui, après l'échec de la scène de présentation, trouve rapidement le moyen de se consoler. Rosine cherchera vainement à le justifier, mais Magali mettra un terme à ses essais (*cf.* ci-dessus 1.4. « Ce qu'il faut taire », exemple 65).

En fait, si elle ment parfois, elle se trompe surtout elle-même sur la vraie nature de ses sentiments —envers Étienne, envers Léo— et des sentiments des autres. Tout en soutenant, en présence de Léo et de Magali, qu'elle n'aime plus Étienne, elle avoue pourtant qu'une « petite trace de

désir » subsiste encore, qu'elle se sent beaucoup moins forte en face de lui. Elle annonce à Magali et à Etienne qu'elle va bientôt quitter Léo, alors qu'elle insiste pour que celui-ci croie qu'il n'y a plus rien entre Étienne et elle. Un bref relevé suffira à rendre une idée des incertitudes que font naître ses affirmations et ses contradictions successives :

(109) ROSINE (à Etienne) : **Léo, c'est une transition. Pour le moment je butine, mais ça ne durera pas.** Ça m'amuse, oui, de passer d'un extrême à l'autre, mais avec lui il y a pas de... il y a pas de complicité intellectuelle, pas de... Pas d'affinité, même pas de vraie tendresse. Je l'aurais déjà laissé tomber, s'il n'y avait pas sa mère. [...]

[Avec Magali] Je ne sens pas la différence d'âge. C'est un peu comme avec toi. [...] Et puis **je me sens plus à l'aise avec elle, excuse-moi, qu'avec toi, parce qu'il n'y a pas de désir** [...]

Pour le moment, c'est vrai, la pure amitié n'est pas possible. **Je me sens même beaucoup moins forte que l'année dernière en face de toi** (CA, 3).

(110) LÉO : Tu ne m'aimes pas ?

ROSINE : Je t'aime autant que je peux aimer quelqu'un actuellement.

LÉO : Pourquoi actuellement ? **Tu aimes toujours ton prof ?**

ROSINE : **Non. Je ne l'ai pas oublié, je ne veux pas l'oublier d'ailleurs.** Rassure-toi, nous avons décidé de ne plus dormir ensemble. Nous avons même décidé de ne plus nous revoir avant un certain temps (CA, 6b).

(111) MAGALI : Et que dirait Léo ? [...] Si ton ex devient ton beau-père, je comprends que ça le gêne. Et toi, ça te gênera encore plus.

ROSINE : Non, au contraire. **Je ne resterai pas éternellement avec Léo, il faut voir les choses en face** [...] **Étienne c'est fini, fini.** La différence d'âge qui ne me choquait pas quand j'étais plus jeune, me choque maintenant. Je veux simplement qu'il me garde son amitié, et il ne le fera que s'il est amoureux d'une autre femme. [...] J'ajouterai que, si l'amitié que j'ai pour cette femme est au moins égale à celle que j'ai pour lui, **la petite trace de désir qui subsiste en moi disparaîtra tout à fait.** Il sera tabou pour moi, et je serai tabou pour lui (CA, 7b).

(112) LÉO : [...] Ton ex comme beau-père ! Mais c'est monstrueux ! [...]

ROSINE : Et bien **moi, je ne trouverais ça « monstrueux » que si j'étais encore amoureuse d'Etienne. Tu vois bien, c'est la preuve que je ne le suis plus.** Tu me crois ? (CA, 8).

L'apparente naïveté de Rosine ne l'empêche pourtant pas de mentir délibérément à Étienne. Elle le fait explicitement à trois reprises :

(113) ROSINE : [...] Elle [Magali] me fait ses confidences, je lui fais les miennes.

ÉTIENNE : Tu lui as parlé de moi ?

ROSINE : **Non, ou du moins très vaguement** (CA, 3).

(114) ÉTIENNE : Tu dis que je l'intéresse. Elle [Magali] me connaît ?

ROSINE : Je lui ai montré ta photo.

ÉTIENNE : Et tu lui as dit qui j'étais par rapport à toi ?

ROSINE : **Très très vaguement** (CA, 9).

(115) ÉTIENNE : Je peux savoir ce qu'elle [Magali] t'a dit de moi ? Vas-y, ça ne me vexera pas.

ROSINE : Mais **rien, je t'assure. Elle m'a juste dit que les hommes ne l'intéressaient pas en ce moment** (CA, 20c).

Les mensonges de Rosine semblent surtout se poser en réactions contre un comportement quelque peu narcissique d'Étienne ; au lieu de flatter sa vanité, elle le prive de la satisfaction égotique que constituerait pour lui de faire l'objet des confidences échangées entre Rosine et Magali. La même intentionnalité peut être attribuée au mensonge de Gaspard lorsqu'il rencontre finalement Léna :

(116) LÉNA [...] Qu'est-ce que tu fais maintenant ?

GASPARD : Ben, rien, je passais par là.

LÉNA : Tu me cherchais, j'espère ?

GASPARD : **Mais non**, je pensais que tu ne viendrais plus (CE, 12b).

Comme nous l'avons déjà signalé (cf. ci-dessus 1.2. « Entre dit et non-dit », ex. 31), il ment aussi à Léna lorsque celle-ci lui demande s'il n'a pas fini sa chanson. Déconcerté, Gaspard, qui a déjà offert la chanson à Solène, ne finit pas sa phrase, mais Léna, toujours trop occupée d'elle-même, remarque à peine sa confusion.

Enfin, un nouveau mensonge apparaît quand Léna téléphone, alors qu'il attendait l'appel de Solène :

- (117) GASPARD : Allô !
VOIX DE LÉNA : Ah, tu es là ?
GASPARD : Oui, bien sûr... C'est Léna ?
VOIX DE LÉNA : **Tu croyais que c'était quelqu'un d'autre ?**
GASPARD : **Non, non.** Mais tu n'es pas à Jersey ? (CE, 18a).

Ces réactions s'avèrent dans une certaine mesure justifiées par la situation : arme offensive ou bouclier, le mensonge obéirait à un instinct de conservation. Dans le premier cas, tout en attaquant le penchant narcissique d'autrui, il aurait pour fonction de sauvegarder en même temps l'estime de soi-même ; dans le second, il mettrait le locuteur à l'abri des suites fâcheuses dérivées de la vérité.

Il en va de même de certains mensonges qui n'obéissent en fait qu'aux normes sociales de comportement. Ils se trouvent rejoindre certaines situations, apparemment paradoxales mais pourtant très fréquentes, dans lesquelles le manque de sincérité devient condition nécessaire à la réussite interactionnelle. Considérons le moment de l'arrivée de Jeanne dans son studio, lorsqu'elle rencontre Gildas :

- (118) GILDAS : Bonjour, je suis Gildas, l'ami de Gaëlle. Excusez-moi, je pensais que c'était elle.
JEANNE : Ah non, je suis, je suis désolée, c'est ma faute. **J'avais cru, enfin je pensais qu'elle était déjà partie.** J'aurais dû sonner.
GILDAS : Elle devait être partie, elle est restée à cause de moi. **Je pensais que vous étiez au courant.**
JEANNE : **Ah oui, oui bien sûr.** J'étais simplement venue rapporter des affaires. Je m'en vais tout de suite (CP, 2a).

Les hésitations de Jeanne (« j'avais cru, enfin je pensais »), mais surtout la contradiction entre la première intervention et la seconde prouvent

bien qu'elle est en train de mentir — nous apprendrons par la suite que même la fin de la dernière intervention est également fautive, car elle avait en fait l'intention de rester chez elle pendant l'absence de Mathieu. Tout en essayant de respecter la pertinence, elle fournit en fait une réponse à faible cohérence. Placée devant l'obligation de choisir entre une réponse insincère ou une réponse sincère, exhaustive, pertinente, mais jugée peu heureuse en l'occurrence, elle opte pour un mensonge, paradoxalement coopératif parce qu'inoffensif et qui se trouve en somme relever de l'application du principe de politesse.

Jeanne ment également au téléphone — et elle le reconnaît elle-même : « en fait j'avais rien prévu du tout » — quand elle reçoit l'appel de Corinne.

(119) JEANNE : Allô... Ah, Corinne ! Bonjour. Mais comment tu savais que j'étais là ?... A tout hasard ? Mais écoute, le hasard t'est plutôt favorable ! **Je faisais que passer.** Je suis là depuis cinq minutes, et je repars tout de suite... Je te félicite... Écoute, **je suis désolée, pour ce soir je peux pas parce que je, j'avais prévu...** Oui, je comprends... **Non, écoute, en fait, j'avais rien prévu du tout, mais...** Bon d'accord, je viens, OK... À Montmorency ? Non, non, je connais : 5, avenue Clemenceau, quatrième étage... Non, non ce n'est pas la peine, je retiens. Il y a un code ? D'accord. Je t'embrasse. A tout à l'heure (CP, 2c).

Le mensonge est néanmoins sans conséquence ici encore et le spectateur peut aisément inférer qu'il est en quelque sorte « motivé » (qui n'a pas allégué un prétexte quelconque pour se décommander d'une invitation ?). Envisagé du point de vue interactionnel, il obéit également au rituel des offres et des invitations, où il est d'usage de décliner l'offre avant de l'accepter. Enfin, sur le plan narratif, cet exemple prêterait même une certaine vraisemblance à son départ subséquent de la fête puisqu'elle s'y serait rendue plutôt à contrecœur.

Moins évidente reste la motivation du mensonge qu'elle dit à sa cousine juste avant l'appel de Corinne, appel providentiel puisqu'il lui permettra d'aller quelque part. Gaëlle lui ayant demandé si elle sera à la maison, Jeanne répond négativement —« Ben, non, je pense pas que je serai là. Mais... ce n'est pas la peine. Ne te dérange pas » (CP, 2b). Nous apprendrons tout de suite après qu'elle n'avait pas en fait d'autre lieu où aller.

Il serait cependant trop naïf de ne prêter aux interlocuteurs que des intentions toujours coopératives et sincères. Le discours renferme très souvent aussi la feinte, le camouflage d'intentions persuasives. Dire c'est toujours faire —ou du moins chercher à faire— selon le postulat austino-searlien, mais le résultat de ces actions peut viser moins les intérêts de l'interlocuteur que ceux du locuteur. Dans ce but, et afin de préserver l'apparence d'une négociation, les locuteurs peuvent appliquer diverses stratégies, parmi lesquelles, nous retiendrons deux procédés, répertoriés par la rhétorique ancienne comme figures de pensée : la délibération et la précaution oratoire¹⁶⁸ (Forget 2001 : 1158-1159).

La délibération consiste à soumettre à l'analyse les raisons menant à une décision que le locuteur feint de n'avoir pas encore prise, alors qu'elle est plus ou moins irrévocable. Lorsque Jeanne arrive dans son appartement, convaincue que Gaëlle est déjà partie, elle apprend par Gildas que sa cousine compte en fait rester le week-end. Or Gaëlle fera semblant de consulter à Jeanne ce qu'elle a de toute évidence décidé au préalable :

(120) GAËLLE : Dis donc, j'ai essayé de te joindre toute la journée. Je voulais te demander si je pouvais rester encore deux jours, jusqu'à dimanche soir, ou plutôt lundi matin, parce que... euh...
(elle regarde vers le lieu où se trouve Gildas)

¹⁶⁸ Pour une définition plus exhaustive de ces figures, cf. Fontanier (1977) : *Les figures de discours*. Paris, Flammarion, pp. 412-414.

JEANNE : Oui, ça ne me dérange pas du tout (CP, 2b).

Non seulement elle formule une demande qui constitue une invasion évidente du domaine territorial de Jeanne, mais elle ne s'excuse point d'avoir invité son ami sans avoir prévenu sa cousine, voire la culpabilise en quelque sorte de la situation en posant qu'elle voulait bien l'avertir, mais qu'elle n'a pu la joindre. L'impression que Gaëlle ment, ou qu'elle ne dit pas toute la vérité, est renforcée par une intervention de Gildas, la seule d'ailleurs après l'arrivée de Gaëlle : un commentaire corrigeant une affirmation de Gaëlle et sanctionnant, comme une sorte de rappel à l'ordre, son manque de sincérité, provoque une auto-correction, tout en ajoutant en même temps une nouvelle information que Jeanne ignorait et qu'elle aurait dû connaître —la sélection étant synonyme d'un séjour prolongé de Gaëlle :

(121) JEANNE : Ça s'est passé comment ton stage ?

GAËLLE : Très bien, je te remercie... Enfin, comme je pensais.

GILDAS : **Et comme tu pensais que ça foirerait...**

GAËLLE : **En fait, un peu mieux que je ne pensais.** Donc, pour moi, c'est bon, **même si je ne suis pas dans la sélection.**

JEANNE : Ah, il y a une sélection ?

GAËLLE : Oui, ils prennent les dix meilleurs pour un second niveau. Mais ça, de toute façon, je n'y ai jamais compté, alors.... (CP, 2b).

La même stratégie est appliquée lorsque, trois jours après, elle redemande à Jeanne son studio :

(122) GAËLLE : Ah ! Jeanne ! Tu sais que ça fait deux jours que je cherche absolument à te joindre. Tu étais partie ?

JEANNE : Oui, j'étais à la campagne.

GAËLLE : Enfin, tu es là, c'est l'essentiel. Devine quoi ?

JEANNE : Ben, je ne sais pas.

GAËLLE : Finalement, j'ai décroché la sélection.

JEANNE : Eh bien, félicitations.

GAËLLE : Je l'ai su cinq minutes après ton départ. Comme j'étais sûre de ne pas être prise, je n'avais pas attendu les résultats. Une copine a vu mon nom sur la liste et m'a téléphoné. Il va falloir que je reste une semaine de plus. Ça t'embête ?

JEANNE : Non, non, pas du tout

GAËLLE : Non, parce que je peux aller à l'hôtel...

JEANNE : Mais t' es folle ! Ça m'embête absolument pas. De toute façon, je t'ai dit, je n'habite pratiquement plus ici. Je suis juste venue prendre quelques bouquins.

GAËLLE : Écoute, je suis vraiment confuse. C'est tellement gentil de ta part. Gildas vient me chercher samedi et nous partons dimanche. Ça te ferait plaisir de venir avec nous, au restaurant, samedi soir ? (CP, 8).

La requête, présentée sous forme d'obligation externe (« il va falloir que je reste »), est assortie d'une question qui ne laisse aucun choix à Jeanne : « Ça t'embête ? ». Gaëlle détourne ainsi à son profit la politesse de Jeanne, qui ne saurait répondre affirmativement à cette question. Si elle essaie *a posteriori* de réparer son impolitesse à travers une alternative (« je peux aller à l'hôtel ») et un double acte valorisant pour Jeanne —compliment (« c'est tellement gentil de ta part ») et invitation—, son insincérité est mise en évidence quand elle affirme que Gildas viendra la chercher : autrement dit, Gaëlle comptait bien rester chez sa cousine.

Par la précaution oratoire, le locuteur présente son discours ou ses actions tout en signalant que ses compétences en la matière sont limitées. En adoptant ce genre de procédé, il affiche une attitude de modestie qui fait une large place à l'interlocuteur et s'assure par la même occasion un jugement favorable en retour, puisque d'une part, la modestie est comprise comme une vertu et que, d'autre part, le fait de s'en remettre à l'opinion de l'autre revient à le mettre en valeur. Natacha demande ainsi à Jeanne d'être « indulgente » dans son jugement de l'exécution de la pièce de Schumann, qu'elle vient juste de commencer à apprendre, mais qu'elle veut bien lui offrir (CP, 3d). Gaspard adopte de même envers Margot une position de précaution, proche de la modestie, qui peut paraître sincère.

(123) MARGOT : Qu'est-ce que tu siffles ? C'est de toi ?

GASPARD : **Non, enfin oui. Mais disons que ce n'est pas encore au point** (CE, 7d).

Avec Solène, il affiche par contre une attitude opposée, qui renvoie plutôt une image de vanité. Il enfreint en effet à deux reprises les conditions de base d'une interrogation, puisque Solène ne peut, de toute évidence, connaître la chanson que lui il vient de composer. Il feint ensuite ne pas remarquer le compliment que Solène lui adresse (« c'est génial ») et joue la modestie à travers une autocritique qui prend dès lors des allures insincères (« si tu ne la trouves pas trop ringarde »). Or Solène ne renchérit pas sur le compliment, mais se concentre sur la dernière partie de l'énoncé, ce qui ôte sans doute à Gaspard l'occasion de pousser plus loin sa complaisance narcissique.

(124) *Gaspard se met à accorder la guitare et siffle l'air de sa chanson.*

GASPARD : **Tu connais ?**

SOLÈNE : Non, je vois pas.

GASPARD (*chantant*) : « Je suis une fille de corsaire, On m'appelle la flibustière ».

SOLÈNE : Ah ! Mais c'est une chanson de marin !

GASPARD : **Tu ne la connais pas ?**

SOLÈNE : Non, celle-là je ne vois pas. C'est joli. Continue si tu sais la suite.

GASPARD : Je la sais pour la bonne raison que c'est moi qui l'ai composée.

SOLÈNE : Non ?

GASPARD : Si. Si. (*Il prend la partition dans son sac et la lui tend*). Tiens, tu sais lire la musique ?

SOLÈNE : Oui, je me débrouille. J'ai fait partie d'une chorale (*elle déchiffre une première fois en fredonnant, puis chante*) [...]

SOLÈNE : **Oh, c'est génial ! C'est vraiment de toi ?**

GASPARD : Oui, oui. Tu as une très jolie voix... J'aime bien écrire des chansons, ça me change des maths. En général, c'est plutôt le genre blues. Mais l'autre jour, en entendant un vieux marin, ça m'a donné une idée. Pour les paroles, c'est plus difficile. À Rennes, je travaille avec un ami qui est poète. Si tu ne la trouves pas trop ringarde, je te la donne, parce que la fille pour qui je l'avais écrite, je ne pense pas que ça lui plaise.

SOLÈNE : Margot ?

GASPARD : Non, une autre (CE, 8c).

Ces stratégies illustrent l'ambiguïté de certains comportements interactionnels qui, tout en se donnant des allures de politesse, se trouvent en réalité servir des intérêts particuliers : « la modestie, qui semble refuser les louanges, n'est en effet qu'un désir d'en avoir de plus délicates », comme le signalait La Rochefoucauld dans ses *Maximes*.

La délibération et la modestie feinte, commandées par la recherche d'une efficacité rhétorique dont le but peut être la séduction, la recherche d'une supériorité interactionnelle, un avantage matériel, etc., relèvent donc moins en fait de la politesse que des marqueurs de l'argumentation :

Les figures qui nous occupent conduisent l'interprétation des énoncés au niveau métadiscursif en réinvestissant les marques de politesse d'une valeur argumentative. L'acte jugé poli, est non seulement performé, mais il se donne en représentation, faisant en sorte que sa reconnaissance augmente le crédit argumentatif du locuteur. [...] La valeur pragmatique de ces figures ne consiste donc pas uniquement à disposer favorablement le destinataire pour l'interaction mais justement à projeter l'interprétation des marques de politesse comme argument pour performer une action (Forget, 2001 : 1161).

Reste à envisager le mensonge flagrant, sciemment exécuté et dont le spectateur devient juge et complice, exemplifié par les « machinations » d'Isabelle. Malgré la part de préméditation qui peut lui être attribuée, elle se trouve prise au piège de son propre jeu, ses rendez-vous avec Gérald l'obligeant à pousser son rôle plus loin que prévu. Nous avons déjà eu l'occasion de constater (cf. ci-dessus, 1.2. « Entre dit et non-dit », exemple 30) à quel point son discours devient incohérent lorsqu'elle se voit contrainte de mentir. Ses prétextes, inconsistants et peu vraisemblables, sont sans doute dictés par l'improvisation, elle ne s'attendait peut-être pas à avoir à accepter un nouveau rendez-vous. La deuxième fois, elle hésitera moins à trouver une justification un peu plus convaincante, bien que Gérald demeure toujours déconcerté face à ses préventions :

- (125) GÉRALD : Vraiment, vous ne voulez pas qu'on se voie un soir ?
ISABELLE : Ah non, je vous ai dit que je ne pourrai pas.
GÉRALD : Bon, si vous n'y voyez pas d'inconvénient, nous pourrions même dîner chez moi, mais... c'est moche, je suis mal installé, ou chez vous ? J'apporterais des provisions et je ferais la cuisine, ou nous la ferions ensemble. Je vous fais toujours peur ?
ISABELLE : Non, c'est pas ça, mais... Mon fils est à la maison en ce moment. Puis ses cours n'ont pas encore repris... C'est un peu embêtant. Il n'a pas l'habitude que je reçoive des gens, comme ça...
GÉRALD : Bon. Dans ce cas, revoyons-nous à Montélimar, à midi (CA, 10e).

Cependant, diverses situations, assez comiques, montrent bien la difficulté qu'elle éprouve parfois à se démarquer de sa propre personnalité pour jouer le rôle de Magali, le mensonge lui tendant des pièges à chaque coin du discours :

- (126) ISABELLE (ramenant ses cheveux en arrière) : Oh !
GÉRALD : Vous avez trop de vent ?
ISABELLE : Non. Ça va, du moment qu'ils ne sont pas attachés. **Ça fait plus campagne, non ?**
GÉRALD : Euh... Non...
Wantant prendre du pain, elle renverse la salière.
ISABELLE : Oh ! Excusez-moi ! Je suis maladroite [...] c'est à cause de mes mains, elles sont grandes.
GÉRALD : Elles sont très belles, elles ne sont pas abîmées du tout.
ISABELLE : Ah non, **mais c'est parce que je mets des gants. Je mets des gants puis j'ai un... j'ai un ouvrier à l'année, et j'ai des saisonniers. Beaucoup de monde.**
GÉRALD : Vous avez combien d'hectares ?
ISABELLE : Dix.
GÉRALD : Dix ! Et vous arrivez à vous en tirer avec un terrain si petit ?
ISABELLE : **Euh... J'ai une nouvelle parcelle. Ça doit faire beaucoup plus. Et puis, excusez-moi, je n'ai pas la mémoire des chiffres** (CA, 10d).

L'expression « ça fait plus campagne », saurait difficilement être émise par une paysanne, comme en témoigne le déconcertement de Gérald. Isabelle paraît reprendre de l'assurance en répétant les phrases (« je mets des gants », « j'ai un... »), comme si elle essayait de retrouver les mots que Magali

Ne pas dire

aurait pu employer en la circonstance. La bévue commise à l'égard des hectares la place enfin dans une situation embarrassante qu'elle tente vainement de résoudre en avançant un prétexte incohérent de tout point de vue (« je n'ai pas la mémoire des chiffres »).

Conclusions

Trois attitudes énonciatives ont été soumises à l'analyse le long des pages précédentes : le dire, la reprise et l'omission. Si ces trois attitudes relèvent *a priori* de deux champs antonymiques, le dire devant garantir l'efficacité informationnelle, alors que les deux autres se constituent en infractions vis-à-vis de la maxime de quantité gricéenne —l'une par excès, l'autre par défaut— elles peuvent néanmoins être réunies autour d'un certain nombre de conclusions convergentes.

Le **premier chapitre** consacré à l'analyse du corpus (« Chapitre II. Dire ») s'était donné pour but l'étude de l'**efficacité informationnelle** à l'égard des composantes de base de la diégèse : identité des personnages et repères spatio-temporels permettant de situer les actions¹⁶⁹, informations qui demeurent, en absence de voix *over* assumant la narration, quasi exclusivement tributaires des renseignements fournis par le dialogue.

L'étude des **appellatifs** nous a permis de constater l'importance accordée à l'individuation. Nommer un être revient en effet à le doter d'existence. En possession de toutes les données, le spectateur se trouve aussitôt en terrain de connaissance et des liens d'identification au personnage, fondés sur la sympathie ou l'antipathie, sont plus facilement tissés. En revanche, lorsque le spectateur —et cela s'applique aussi bien aux autres personnages— manque de repères à cet égard, il aura plutôt tendance

¹⁶⁹ Le nombre d'informations directement transmises par le dialogue justifie sans doute la différence quantitative entre cette première partie de l'analyse et les deux subséquentes.

à adjoindre aux êtres dépourvus de nom diverses étiquettes d'identification, qui pèsent lourd sur l'image que ceux-ci voudraient projeter d'eux-mêmes et sur leurs relations avec les autres.

Dans ce sens, les **scènes de présentation**, constituent généralement un moyen discret et rentable de fournir au spectateur des points de repère lui permettant d'identifier les personnages et d'être renseigné sur leur vie sans trop enfreindre la vraisemblance. Elles abondent dans les films de notre corpus¹⁷⁰, ce qui permet de les considérer —à l'exception de *Conte d'hiver*, qui rentrerait plutôt dans la catégorie des « retrouvailles »— comme étant essentiellement des « histoires de rencontres », où des personnages qui ne se connaissent point préalablement font connaissance, partagent des moments, puis se séparent sur la promesse éventuelle de se retrouver. Or, auto- ou hétéro-initiées, conventionnelles ou stratégiques, les présentations de notre corpus s'avèrent finalement enfreindre aussi bien l'exhaustivité que l'informativité. Elles visent en fait moins à l'attribution d'un nom —parfois déjà connu ou qui justement demeure inconnu après la présentation— ou à la transmission de renseignements factuels qu'à la mise en spectacle des comportements des personnages à l'égard de leurs partenaires.

Le manque d'informativité est particulièrement mis en évidence dans les présentations entamées par un tiers qui font suite à une scène d'auto-présentation préalable. Inévitablement redondantes du point de vue de l'information, ces scènes sont néanmoins orientées à satisfaire des attentes longuement préparées chez le spectateur, qui se demande quelle sera la réaction des « grands séducteurs » —Igor et Gérald, respectivement. Parfois, en revanche, les attentes du spectateur seront déçues : dans un film comme

¹⁷⁰ Nous en comptons en effet une quinzaine : cinq pour *Conte de Printemps*, quatre dans *Conte d'Automne*, et trois dans *Conte d'Hiver* et *Conte d'été* respectivement.

Conte de printemps, qui comporte cinq présentations, seule la scène introduisant Ève sera significativement absente.

L'analyse des présentations, non plus du point de vue de l'information, mais en termes interactionnels, montre à quel point les personnages sont tenus de respecter le script sous-jacent à ces actes fortement ritualisés, sans quoi le rapprochement visé dérive en échec interactionnel. L'accent est mis sur leurs réactions, qui permettent d'ébaucher, pour chacun d'entre eux, un profil interactionnel —ceux qui prennent l'initiative de se présenter, ceux qui « subissent » les présentations, ceux qui jouent le rôle d'intermédiaires, ceux qui acceptent, ceux qui refusent...— enrichissant de diverses nuances la caractérisation de ces êtres de fiction. L'élaboration d'un tel profil s'appuie sur les compétences langagière et communicative du spectateur dans son expérience quotidienne, qui le rendent capable de juger de l'adéquation des réponses aux situations. Enfin, ce profil comprend également les résultats des négociations entamées à l'égard des diverses **places interactionnelles**.

Contrairement à d'autres interactions où les places institutionnelles et les rôles sont nettement prédéfinis et stables —débat, interview, transaction commerciale, échange didactique, etc.—, la conversation apparaît en principe comme un terrain particulièrement apte au développement de liens interpersonnels fondés sur le sentiment d'appartenance et s'institue en lieu de recherche empathique de l'Autre, à condition seulement que les négociations des diverses places soient gérées de façon consensuelle. Nous avons eu l'occasion de constater que, bien que s'agissant de rencontres *a priori* « désinstitutionnalisées », des luttes et des tensions apparaissaient associées à la reconnaissance de la parité. Étant donné que la plupart des personnages ne se connaissent pas préalablement, la conquête d'une place institutionnelle apparaît pour certains d'entre eux un enjeu primordial, une condition *sine qua non* pour la création ultérieure de places énonciatives,

discursives, intersubjectives¹⁷¹ aussi bien sur l'axe relationnel horizontal — celui des relations égalitaires— que sur l'axe vertical —celui de la domination. La conquête de la parité peut ainsi emprunter une voie négociée, le succès de la négociation dépendant de l'aptitude respective des interlocuteurs à se démarquer des places qu'ils s'attribuent mutuellement au départ¹⁷², ou elle peut se manifester comme un essai d'imposition. Telle est la stratégie adoptée par Ève qui devrait lui assurer simultanément et le rapprochement horizontal vis-à-vis de Jeanne et la domination verticale à l'égard de Natacha. Cependant, les pré-requis d'un tel coup de force n'étant pas remplis —moins en raison de son âge que de son manque de compétences—, Ève se verra soudain remise à « sa place », le rapport de forces s'en trouvant dès lors inversé.

L'étude de ces négociations et compétitions dans la gestion des places s'avère un élément clé dans la construction de l'identité du personnage. En effet, l'image que chacun se fait de soi est toujours mise à l'épreuve de l'intersubjectivité, soumise au regard de l'Autre. Un regard solidaire qui nous reconnaît et nous « fait » ou, au contraire, un regard aliénant qui nous dépossède et nous contrefait, doublé, dans ce cas du regard extérieur d'un tiers —le spectateur— qui les juge simultanément. Le personnage n'existe point comme individu isolé, mais comme résultante du réseau de relations tissées lors de ses interactions. Corollairement, ce ne sont pas tant les

¹⁷¹ La preuve *a contrario* est fournie par *Conte d'Hiver*, complètement démuné de ce genre de négociations, puisque les personnages se connaissent déjà et que la parité n'est plus à négocier. Le seul enjeu est ici un enjeu sentimental. L'absence de lutte institutionnelle peut également découler ici du caractère franc de Félicie, fière de son individualité et refusant d'être ce qu'elle n'est pas : « je ne serai jamais une intello. J'ai pas envie d'être intello. J'ai envie d'être moi » (CH, 19d).

¹⁷² Nous avons pu constater à quel point Gaspard avait du mal à se démarquer de la place institutionnelle qu'il attribue originellement à Margot, par rapport à laquelle il apparaissait en supériorité, ce qui n'empêche pourtant pas qu'il accepte sa subordination à l'égard de la place intersubjective de conseillère en matière amoureuse qu'elle se construit elle-même. Igor quant à lui demeure prisonnier de la place de « père de Natacha » à laquelle le condamne Jeanne, ce qui bloque complètement leur relation.

caractéristiques individuelles de chacun qui comptent, mais la relation qui résulte de leur rencontre mutuelle, relation qui s'établit et qui évolue *dans* et *par* l'interaction.

Loin de l'exhaustivité informationnelle en termes de renseignements factuels —que savons-nous en somme de ces personnages surpris dans un moment anecdotique de leurs vies sans qu'il nous soit vraiment donné d'appréhender leur passé ou leurs motivations ? Que savent-ils les uns des autres finalement ?—, l'étude des identités dans le corpus considéré montre par contre que le dialogue fait primer l'enjeu relationnel et identitaire sur l'enjeu purement informatif.

Le deuxième volet de ce premier chapitre, consacré à l'étude des **repères spatio-temporels**, était en quelque sorte conditionné à l'avance par des traits de style typiquement rohmériens qui devraient en principe aboutir à la conclusion de la transparence, aussi bien en raison du soin que Rohmer apporte à la localisation spatiale, avec un respect rigoureux pour la topographie des lieux filmés, que de l'exclusivité accordée au déroulement chronologique dans le traitement visuel du récit. Or, contrairement à ce que l'on pouvait prévoir, l'analyse des espaces et des temps met en évidence diverses enfreintes à l'exhaustivité qui signalent bien l'activité cognitive imposée au spectateur.

Par rapport au repérage spatial, hormis quelques cas exceptionnels, il est certain que les espaces montrés suffisent à situer les actions en général et qu'ils sont aisément repérables grâce au dialogue. Le confinement de certains personnages vs les déplacements constants effectués par d'autres viennent pour leur part renchérir sur la caractérisation des personnages tout en permettant d'opposer à la soumission (Étienne et Léo) ou à l'attente (Gaspard, Magali) l'errance et la quête (notamment incarnées par Félicie).

Cependant, il n'en demeure pas moins que l'exhaustivité et la fidélité topographique des lieux montrés ne fait que ressortir davantage le flou entourant certains espaces qui resteront insaisissables pour le spectateur : celui du prologue de *Conte d'Hiver*, imprécis, lieu du souvenir heureux et lointain dont la lumière a pour effet de rallonger les ombres des divers endroits que Félicie traverse dans son présent ; celui de l'Amazonie de Natacha, caché sous la brume et volontairement dérobé une deuxième fois quand elle l'offre exclusivement à William ; surtout, ce double fantasmagorie de l'espace montré, celui qu'occupent les absents qui ne sont en somme que des êtres de discours, qui n'existent qu'à travers les propos des autres, mais dont la présence hante et détermine les actions des personnages visualisés.

Un dernier type d'espace enfreint l'exhaustivité au niveau micro-textuel, celui occupé par les dissimulateurs qui se montrent trop peu informatifs à l'égard de leurs partenaires d'interaction —Léna, Rosine—, les répercussions au niveau macro-textuel étant encore à mesurer en termes de caractérisation des personnages.

Des conclusions similaires sont à tirer de l'analyse temporelle. S'il est vrai que le récit visualisé se place sous le signe du déroulement chronologique, le passé est néanmoins très souvent convoqué dans le dialogue, l'analyse montrant en même temps un recoupement des catégories traditionnellement établies pour l'étude des anachronies et un emboîtement de niveaux narratifs souvent difficile à démêler.

Les **anachronies** se trouvent dépasser les fonctions de contextualisation qui leur sont généralement attribuées, l'enjeu informationnel s'avérant de nouveau subordonné à la fonction de caractérisation. Instituée en source de savoir, l'expérience passée se mue pour certains personnages —Margot, Natacha— en support argumentatif,

malgré le manque de preuves à l'appui, servant de base à la création d'une place intersubjective. Délibérément cachée, la temporalité passée apporte des touches au portrait des dissimulateurs —Léna, mais aussi Gaspard, Natacha ou Igor— qui ne se croient pas obligés de rendre compte à leurs partenaires de leurs mouvements précédents. Enfin, les versions contradictoires d'un même événement —non-informationnelles en raison de leur redondance— soulignent, parfois cruellement, le décalage entre réalité et croyances du personnage.

L'analyse du « dire » permet en somme de mesurer l'**activité cognitive** qui est exigée du spectateur. Loin de lui offrir d'emblée toutes les clés, chacun des récits pose pour lui des « trous » à remplir, crée des attentes le poussant à formuler des hypothèses qui seront, le cas échéant, confirmées ou infirmées, mais qui resteront souvent aussi sans réponse. Sous une apparence de banalité, Rohmer s'amuse ainsi à créer des jeux de miroirs qui nous rendent des images faussées. Point de certitudes acquises, mais un travail déductif constant, compliqué d'ailleurs par des démonstrations explicites d'infractions aux lois d'exhaustivité et d'informativité, soit par excès, soit par défaut.

L'excès est notamment représenté par la redondance apparente des **reprises** auxquelles nous avons consacré le **deuxième chapitre** de notre analyse (Chapitre III : « Redire ») et dont l'étude permet de saisir d'emblée à quel point le discours est toujours traversé par le déjà-dit, voire parfois par ce qui n'a pas encore été dit. Outre que son indiscutable fonctionnalité, la parole se charge, dans l'œuvre rohmérienne, d'une dimension ludique. Source constante de **réflexivité interdiscursive**, nourrie des échos des discours précédents, multipliée en images inversées, la parole est elle-même et son double. Inépuisable, elle s'avère parfois paradoxalement épuisée. Circulant

d'un personnage à l'autre, tantôt arme, tantôt bouclier, la parole s'institue en entité indépendante qui n'appartient plus en propre à personne.

Dans la perspective du dialogue fictionnel, qui se trouve placé au sein d'un double réseau communicatif, certaines reprises s'avèrent indispensables afin de compléter, sans enfreindre la vraisemblance, les informations fournies au spectateur : notre perception de l'histoire conversationnelle des personnages, limitée en principe aux seuls échanges montrés, peut ainsi être enrichie par la présence d'échanges rapportés faisant référence à une temporalité externe. Dans la mesure où elles viennent combler des lacunes préalablement créées, ces reprises contribuent donc à l'exhaustivité informationnelle. Or en même temps, une reprise concernant un échange éliminé, tout en réparant une lacune informationnelle, traduit un manque d'exhaustivité plus ou moins voulu qui sera à interpréter, selon les cas, comme un trait caractérisant une instance d'énonciation intradiégétique —un personnage—, ou comme une mise en évidence de l'instance d'énonciation extradiégétique.

La répétition d'un contenu visualisé et entendu, quant à elle, de par son caractère nécessairement redondant, devait enfin retrouver sa pertinence au niveau fonctionnel : nous avons pu ainsi dégager des traits distinctifs fondés sur les dichotomies « fidélité vs manipulations » de l'énoncé-source, « coïncidence vs décalage interprétatif » à l'égard des propos cités qui se surajoutent encore à la fonction de caractérisation.

Pour ce qui est de la **reprise autophonique**, contrairement à ce que posent Perrin *et al.*, la distinction, en termes de distance vs proximité à l'égard de l'énoncé-source, ne s'est pas avérée décisive pour les autophonies non marquées attestées dans notre corpus, les reprises différées et immédiates pouvant accomplir les mêmes fonctions. Plus rentable, par

contre, le critère différenciant l'autophonie marquée vs non marquée, nous a permis de constater une diversification des fonctions au-delà des simples rôles de contextualisation et de rappel qui lui sont généralement attribués. Les reprises autophoniques marquées caractérisent soit les fortes personnalités de ceux qui sont certains de leur dire¹⁷³ —Jeanne, Igor, Rosine— soit le dédoublement de ceux qui se désavouent pour des raisons diverses, comme Gaspard. Les autophonies non marquées apparaissent plus étroitement reliées aux conditions de construction du discours au fur et à mesure, notamment lorsque le locuteur se heurte à des difficultés d'ordre psycho-cognitif ou affectif.

En ce qui concerne l'**hétérophonie**, lors de l'étude de la transtextualité, nous avons déjà distingué diverses fonctions pour ce genre d'interdiscours qui constitue une constante dans l'œuvre rohmérienne. Tout en ébauchant le profil du spectateur-type des films de Rohmer, les citations permettaient de dégager une parole-type caractérisant les personnages « citeurs ».

L'analyse de la citation dans la perspective de l'interaction ouvre quant à elle de nouvelles possibilités d'interprétation. Les reprises hétérophoniques contribuent à la caractérisation des personnages en termes de responsabilité énonciative et de maîtrise de leurs propres discours. Loïc et Ève apparaissent, malgré leur savoir supposé, toujours trop dépendants des paroles extérieures, tout comme Margot demeure attachée à la valeur gnomique de l'assertion ou Léna se cache derrière les discours des tiers.

¹⁷³ Rappelons que le dire se charge pour ces personnages d'une valeur probatoire à une seule condition près : l'excès peut paraître mensonger, l'usure de la parole, trop répétée, lui ferait perdre de sa valeur.

« IGOR : Jeanne, écoutez ! Si vous vous imaginez que Natacha et moi avons ourdi je ne sais quel complot ridicule... Les souhaits puérils de ma fille ne regardent qu'elle-même. En tout cas, je n'ai absolument pas trempé là-dedans. Si quelqu'un s'est contenté de subir l'événement, aujourd'hui, c'est bien moi ! J'espère que vous me croyez.

JEANNE : Mais oui, je vous crois. **Mais si vous continuez à le répéter comme ça tout le temps, je finirai par ne plus vous croire sur rien** » (CP, 15c).

Par ailleurs, la gestion des places résultant de l'emboîtement discursif de deux instances d'énonciation permet une première lecture en termes de « négociation vs imposition », selon que la place de « connaisseur » est affirmée dans la reconnaissance paritaire de son égal ou, au contraire, imposée à son image antagonique, l'ignorant. Or, comme toute autre composante interactionnelle, cette place provisoirement conquise reste à négocier : la réaction du partenaire peut en effet afficher soit l'acceptation/soumission, soit le refus, ce dernier venant même parfois renverser les rapports de domination préétablis.

L'étude de l'hétérophonie révèle en somme le pouvoir, ambivalent, mais souvent redoutable, que peut acquérir une simple citation : tantôt instituée en arme de domination relationnelle, tantôt interprétée comme preuve de lâcheté, d'inconsistance et de manque d'opinions personnelles, en ce qui concerne le « citeur » ; tantôt reconnaissance d'une certaine autorité, tantôt mécanisme de délocution, à l'égard du « cité ».

Quant à la **diaphonie**, la diversité des nuances que les reprises sont susceptibles d'apporter aux propos énoncés montre également une prééminence de l'enjeu relationnel. Considérons l'exemple de la reprise à fonction de demande d'informations ou d'éclaircissements. Elle institue celui qui est censé fournir les éclaircissements dans une position provisoirement supérieure. À cet égard, il est sans doute intéressant de noter que l'un des personnages auxquels le plus grand nombre d'éclaircissements est demandé reste paradoxalement celui qui est seul à s'avouer sans gêne ignorant : Félicie. Sa place « inférieure » est d'abord celle à laquelle les autres la condamnent. Les hommes adoptent avec elle un ton « professoral » : Maxence le fait lors de la promenade à Nevers, qui est pour lui l'occasion d'étaler ses connaissances (CP, 6a) ; Loïc, toujours « courbé sur ses bouquins », comme le définit Félicie elle-même, bibliothécaire et lecteur

vorace, affiche aussi, peut-être involontairement, sa supériorité : « Je ne crois pas que tu l'aies lu », lui dit-il par rapport à Pascal (CH, 19b). Il ira même jusqu'à lui nier la capacité d'avoir des idées propres (« Edwige t'a peut-être convaincue », CH, 19b). Par ce comportement, ses interlocuteurs lui renvoient sans cesse l'image de son ignorance. Par ses problèmes d'élocution, par son lapsus qui lui aura coûté l'amour de sa vie, Félicie reste un personnage singulier. Mais c'est aussi la place qu'elle veut assumer elle-même, lorsqu'elle s'avoue ignorante, lorsqu'elle refuse sciemment d'être « intello », enfin lorsqu'elle défend envers et contre tout ses idées chimériques et sa foi. Or c'est elle précisément qui détient la clé, elle qui est capable d'exprimer intuitivement les grandes vérités, elle qui sera seule à avoir raison, après avoir résisté aux chants de sirène des liaisons qui n'étaient pas « à la folie ». Sa foi sera enfin récompensée. De dominée à maîtresse absolue, Félicie aura accompli la métamorphose sans avoir besoin de renoncer à sa propre nature.

L'étude des diaphonies nous a permis également d'envisager bien des traits définissant les personnages. La prise en charge énonciative permet de différencier les personnages responsables de leurs propos et conséquents dans leurs discours et dans leurs actions, de ceux qui, portés par leur lâcheté ou par leur manque de sécurité, se caractérisent par le désaveu ou la correction, surtout en cas de désaccord. La solidarité des « souffleurs » à vocation coopérative s'oppose à la suffisance parfois empreinte de dédain des « anticipateurs ». Enfin, entre la discussion et la polémique, une échelle graduelle permet de placer d'un bout à l'autre ceux qui sont portés à la négociation de leurs différends et ceux qui, à défaut d'autres arguments, se lancent à la disqualification personnelle.

Le **troisième volet** de notre analyse (Chapitre IV : « Ne pas dire ») était enfin consacré à l'étude des **omissions** d'information, autrement dit, de la violation, par défaut, de l'exhaustivité informationnelle. Nous l'avons sous-

divisé en deux grandes parties, la première consacrée au silence, la seconde à la ligne subtile qui sépare l'omission du mensonge.

En ce qui concerne **le silence**, les diverses modulations menant de la pause au refus, y compris les variables involontaire vs volontaire, montrent notamment que les comportements interactionnels ne sauraient être envisagés en termes de simples dichotomies. D'une part, la gradation entre les deux pôles d'intentionnalité témoigne de la complexité des motivations sous-jacentes à ces infractions —difficultés psycho-cognitives, troubles affectifs, présupposés partagés, tabous conversationnels— et permet de distinguer, à côté de ce que l'on refuse de dire, ce que l'on ne peut pas dire, ce qu'il n'est pas besoin de dire et ce qu'il faut taire. D'autre part, ces phénomènes se trouvent, d'un tour à l'autre, inscrits dans un enchaînement de causes-effets-conséquences qui retentissent, avec plus ou moins de force, sur la structuration dynamique et dialectique de la conversation —en contribuant à légitimer ou non, selon les cas, ce genre d'attitude—, ainsi que sur le niveau relationnel.

Les infractions commises à ce niveau, qui touchent particulièrement le principe d'alternance, nous ont permis d'enrichir d'autres nuances le comportement interactionnel des personnages —les « interrupteurs » coopératifs ou non, les « interrompus », les « censeurs », les soucieux des tabous. Les prétendus « bavards » rohmériens apparaissent en général trop sensibles aux émotions, trop respectueux des tabous conversationnels et des bienséances, trop attachés au maintien de l'harmonie interactionnelle.

Les réactions des partenaires mettent particulièrement en évidence le mouvement à double direction qui caractérise les interactions : tout comportement, tout geste posé à l'intention de l'Autre appellent des réactions de retour susceptibles de redéfinir après coup le statut de

l'intervention précédente, mais aussi celui du locuteur responsable. Tel locuteur qui croyait afficher une attitude bienveillante de coopération en soufflant un mot à son interlocuteur se voit renvoyé au statut d'un intrus et son intervention redéfinie comme un « pseudo-tour de parole » ; tel autre qui se croyait accepté au sein d'une relation interlocutive s'en retrouve exclu, confronté à l'indifférence ou au silence de son(ses) partenaire(s). Le terrain de l'interaction, en tant que lieu de rencontre interpersonnelle, s'avère toujours incertain, et la prise de parole, une entreprise beaucoup plus risquée que ne le laisseraient supposer nos habitudes langagières.

Au niveau de la communication film-spectateur, ce genre de non-dit reste vraisemblable et réaliste, car relié à une pratique communicative que chacun peut reconnaître comme sienne. Autrement dit, le manque d'exhaustivité n'entrave pas en principe la compréhension, bien au contraire, enrichit de diverses nuances le portrait des personnages et met à nu bon nombre de paradoxes. Il reste donc essentiellement relié à la fonction de caractérisation. Tout autre paraît l'effet de certaines omissions envisagées dans la deuxième partie, dont les répercussions sont à mesurer en termes de sincérité non plus seulement entre les personnages eux-mêmes, mais par rapport au spectateur.

En fait, ceci est révélateur d'un choix théorique, éthique, voire esthétique de Rohmer, qui, comme nous l'avons signalé considère que l'on ne ment pas assez au cinéma. Placer dans l'ignorance non seulement les personnages, mais aussi le spectateur ; construire un monde où tout est susceptible de recevoir aussitôt un démenti ; présenter des personnages fréquemment dupes de leurs propres croyances, parfois cruellement mis à l'épreuve par la réalité ; brouiller les pistes par de subtils glissements qui sèment le doute : Rohmer s'amuse sans doute à franchir la frontière de l'exhaustivité et à entraîner le spectateur dans le royaume incertain du

soupçon, d'autant plus que, très souvent, le doute subsiste après la fin et que le spectateur aura l'impression qu'il n'a pu vraiment pénétrer les motivations des personnages. Loin de la transparence qui semblerait les caractériser *a priori*, ces histoires posent nombre d'interrogations sans réponse.

Qu'en est-il dès lors de la relation de savoir que l'information doit créer entre le film et son spectateur ?

Rappelons que trois configurations étaient possibles selon Gardies (1993) pour définir la relation cognitive de savoir, qu'il nomme « polarisation » : (a) la polarisation personnage ($EN=SP=P$) ; (b) la polarisation énonciateur (elle-même sous-divisée en trois catégories : $EN>SP<P$; $EN>SP=P$; $EN>SP>P$) et (c) la polarisation spectateur ($EN=SP>P$).

Dans *Conte d'automne*, s'il est occasionnellement donné au spectateur d'en savoir plus que certains personnages —autrement dit, si nous retrouvons parfois une polarisation spectateur : $EN=SP>P$, comme pour l'annonce passée par Isabelle, ou lorsque Magali surprend son amie entre les bras de Gérald—, la plupart du temps le dosage des informations joue contre son savoir : tel est le cas par exemple des ellipses, des difficultés à établir la durée exacte de l'histoire, ou de certains repérages spatiaux, qui témoignent d'une polarisation énonciateur ($EN>SP<P$) plaçant le spectateur en infériorité vis-à-vis de l'énonciateur comme des personnages.

Conte d'hiver se caractérise par la rétention d'une information capitale —le lapsus initial de Félicie—, qui se prolonge au-delà de vingt minutes. D'autres doutes suscités chez le spectateur —l'identité de Loïc, celle de Maxence, la destination de Maxence, la véritable raison pour laquelle Félicie désire quitter Paris— sont progressivement résolus, mais la première variante de polarisation énonciateur prévaut tout au long du premier tiers du récit ($EN>SP<P$). En général, à partir du moment où l'absence de Charles est

expliquée (CH, 6b), le spectateur partage avec les personnages les informations principales ou, lorsque tel n'est pas tout à fait le cas, il est renseigné *a posteriori* moyennant des analepses répétitives à fonction complétive ou de réinterprétation. La configuration de la polarisation oscillerait dès lors entre la première variante de la polarisation énonciateur (EN>SP<P) et la polarisation personnage (EN=SP=P), chaque fois qu'une analepse vient combler une lacune du récit. Or nous avons également signalé le rôle proleptique que certains éléments sont censés jouer à l'intérieur du récit. Ne pouvant relever que de l'énonciateur, qui connaîtrait la fin à l'avance et essaierait subtilement de mettre en garde le spectateur, ces divers « plants » traduiraient la permanence, malgré tout, d'une polarisation énonciateur de deuxième type (EN>SP=P)¹⁷⁴, le savoir de l'énonciateur-démiurge se plaçant toujours au-dessus de celui du spectateur comme du personnage.

La même oscillation entre polarisation énonciateur et polarisation personnage apparaît dans *Conte d'été*. Après le prologue en silence, pendant le premier quart du récit, le spectateur ignore les vraies raisons de la présence de Gaspard à Dinard. Or l'analyse révèle ici que ce manque d'exhaustivité tient moins peut-être à l'action de l'énonciateur, qu'à un comportement caractéristique de Gaspard qui, toujours ambigu et porté aux implicites, refuse de se livrer complètement. Si nous adoptons le point de vue de Gaspard, la polarisation énonciateur présente certes la configuration E>SP<P ; mais envisagée du point de vue de Margot, cette configuration adopte par contre le schéma E>SP=P.

Conte de printemps illustre particulièrement deux variantes de la polarisation énonciateur : mis à part le prologue, où seul le spectateur est

¹⁷⁴ Voire une configuration à la limite entre la polarisation énonciateur de troisième type (EN>SP>P) et la polarisation spectateur (EN=SP>P), dans les cas où le spectateur aurait été capable de déceler l'information prospective implicitement annoncée par le « plant ».

placé dans l'ignorance, à partir de la rencontre entre Natacha et Jeanne, le spectateur se trouve réduit aux mêmes doutes et soupçons que cette dernière et découvre avec elle que des informations importantes lui ont été escamotées (EN>SP=P). Ils sont tous deux également placés en infériorité à l'égard des véritables intentions du couple Natacha-Igor (EN>SP<P). Si les « plants » suggèrent, ici encore, un énonciateur démiurge qui s'amuserait à nous entraîner, avec Jeanne, dans la découverte de certaines vérités, le manque d'exhaustivité sciemment pratiqué par d'autres personnages nous condamnerait en même temps à une vérité toujours partielle.

En dépit de leur apparente légèreté et de la simplicité de leurs intrigues, la prédominance d'une **polarisation énonciateur** traduit donc l'effort cognitif que les films rohmériens imposent au spectateur. Malgré la complétude locale des histoires —renforcée sans doute par la circularité temporelle qui vient les boucler— l'analyse révèle en fait nombre de points passés sous silence.

Le parti pris de Rohmer en ce qui concerne les rapports entre le nécessaire et le vraisemblable, évoqué dans le Chapitre 1.4.2. se trouve ainsi confirmé comme trait fondamental de notre corpus. Si l'informativité présente rarement des violations évidentes —d'autant plus que ces films sont essentiellement bâtis sur des rencontres de personnages qui ne se connaissent pas auparavant—, les écarts pouvant toujours être réduits en termes fonctionnels, l'exhaustivité, en revanche fait souvent défaut. La prépondérance accordée par Rohmer au vraisemblable sur le nécessaire fait que, contre l'aspect quasiment transparent des intrigues qui sont présentées, de nombreux doutes restent, au fond, irrésolus.

Pour rejoindre notre hypothèse de départ, le dialogue fictionnel dans le corpus considéré fait, tout comme l'interaction quotidienne une plus large

place aux enjeux relationnel et identitaire qu'à l'efficacité communicative en termes de quantité d'information au double niveau de la communication micro-textuelle et macro-textuelle. En absence d'action attirant trop l'attention sur elle-même, les films jouent sur l'identification aux personnages, qui miment dans leur pratique discursive notre expérience quotidienne : la mise en vedette des réussites et des échecs sur l'axe relationnel, la quête identitaire, la lutte pour la domination interactionnelle reflètent assez les habitudes communicatives du spectateur pour garantir cette identification et pour éviter, en même temps, qu'il ait le sentiment d'avoir mal compris une histoire qui lui a été livrée de façon fragmentaire et incomplète.

Au terme de ces conclusions, il nous paraît que la place et le rôle du dialogue filmique ne sont plus à démontrer. Il y aurait lieu néanmoins de tenter de répondre à l'énigme de l'indifférence qu'il suscite encore généralement. En cela, chercheurs et spectateurs se trouvent certainement plus proches qu'il ne serait à prévoir.

Le spectateur en effet reçoit et traite les informations transmises par le dialogue de façon inconsciente. Plus le dialogue se rapproche des conditions régissant le mimétisme de fond des interactions quotidiennes, moins le spectateur a l'impression de devoir l'analyser. Ceci n'implique pas de toute évidence que le dialogue doive être trop exhaustif et informatif, puisque nous ne le sommes pas dans la vie ordinaire, mais notre pratique communicative nous a habitués à un traitement simultané de données verbales, non verbales et situationnelles en des centièmes de seconde. Contrairement aux effets produits par les manipulations de l'image, ou à l'effort cognitif exigé par un montage inverse, par exemple, le spectateur ne retiendra pas les résultats des analyses qu'il effectue mentalement sur le dialogue et sur le comportement des personnages en termes interactionnels

parce qu'il les a intériorisées lors de son développement cognitif et personnel, comme partie intégrante de sa compétence de communication.

Le mérite du dialogue et son efficacité résideraient en somme dans sa capacité à rester inaperçu, invisible, à être assimilé, voire phagocyté, par les autres composantes du texte filmique.

Bibliographie

L'hétérogénéité consubstantielle à notre domaine d'étude (le dialogue filmique) et à notre champ théorique de référence (l'analyse des interactions), que nous avons déjà évoquée dans l'avant-propos, nous a imposé une certaine souplesse et ouverture dans le choix de nos lectures, essentiellement orientées à une compréhension globale du phénomène interactionnel dans toutes ses dimensions, sans pour autant perdre de vue ni la spécificité de la matière cinématographique, ni les autres manifestations du dialogue fictionnel. Des auteurs provenant des plus divers domaines épistémologiques se trouvent depuis lors convoqués dans les pages qui suivent. Le classement de ces auteurs sous une rubrique ou une autre n'étant pas toujours évident, nous avons préféré un classement alphabétique, toutes sciences confondues, qui rendra plus aisé le repérage des références.

La première partie de la bibliographie (1. Œuvres citées) contient les références des auteurs cités dans notre texte, mais il nous a paru également utile de consigner, sous forme de bibliographie complémentaire, d'autres lectures consultées en cours d'élaboration et de conceptualisation de nos outils méthodologiques.

1. Œuvres citées

- ALTMAN, R. (1996) : « The Silence of the Silents », *The Musical Quarterly*, 80, 4 : 648-718.
- AMIEL, V. (1990) : « 3^{ème} série, 1^{ère} partie, opus 23 (*Conte de printemps*) », *Positif*, 350, avril : 3.
- AMIEL, V. et HERPE, N. (1996) : « Un moment où il ne se passe rien de très important. Entretien avec Éric Rohmer », *Positif*, 424, juin : 8-13.
- AMIEL, V. et VASSE, C. (1998) : « Des gestes proches du dessin. Entretien avec Éric Rohmer », *Positif*, 452, octobre : 11-15.
- ANDREW, D. (1993) : *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, Rialp (trad. de l'anglais *The Major Film Theories*, Oxford University Press, 1976).
- AUCLIN, A. et ZENONE, A. (1980) : « Conversations, actions, actes de langage : éléments d'un système d'analyse », *Cahiers de Linguistique Française*, 1 : 6-41.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. et VERNET, M. (1983) : *L'esthétique du film*. Paris, Nathan.
- AZOURY, P. (2007) : « Rohmer persiste et signe » *Libération*, mardi 26 juin, (<http://www.liberation.fr/culture/cinema/263379.FR.php>).
- BALLÓ, J. et PÉREZ, X. (1997) : *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama (trad. du catalan *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona, Empuries, 1995).
- BARTHES, R. (1964) : « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4 : 40-51.
- BENET, V. (1999) : *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y a la estética del cine*. Valencia, Ed. de la Mirada.
- BENVENISTE, É. (1966) : *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris, Gallimard.
- BERG, C. (1995) : « Music on the Silent Set », *Literature Film Quarterly*, 23, 2 : 131-136.
- BERRENDONNER, A. (1990) : « Attracteurs », *Cahiers de Linguistique Française*, 11 : 149-158.
- BERTHELOT, F. (2001) : *Parole et dialogue dans le roman*. Paris, Nathan/HER.
- BILLARD, P. (1995) : *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*. Paris, Flammarion.

- BODET-DOCKÈS, Jacques (2007) : « Naissance d'un soleil dans *Conte de printemps* »,
in N. Herpe (dir.) : 139-149.
- BONITZER, P. (1991) : *Éric Rohmer*. Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- BORDWELL, D. et THOMPSON, K. (1995) : *El arte cinematográfico. Una introducción*.
Barcelona, Paidós (trad. de l'anglais *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill
Inc., 1993).
- BRETON, A. (1964) : *Nadja*. Paris, Gallimard (1928)
— (2004) : *L'amour fou*. Paris, Gallimard (1937).
- BROWN, P. et LEVINSON, S. (1987) : *Politeness : some universals in language usage*.
Cambridge, Cambridge University Press.
- BUCK, R.A. (1997) : « Towards an extended theory of face action : Analyzing dialogue
in E. M. Foster's *A Passage to India* », *Journal of Pragmatics*, 27 : 83-106.
- BURCH, N. (1983) : « Passion, poursuite : la linéarisation », *Communications*, 38 : 30-
50.
- BURCH, N. (1995) : *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra, 3^e éd. (trad. du français
La lucarne de l'infini. Paris, Nathan, 1990).
- BURGER, M. (1994) : « (Dé)construction de l'identité dans l'interaction verbale :
aspects de la réussite énonciative de l'identité », *Cahiers de Linguistique
Française*, 15 : 249-274.
- CARMONA, R. (1993) : *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- CARRIÈRE, J.-C. (1997) : *La película que no se ve*. Barcelona, Paidós (trad. de l'anglais
The Secret Language of Film, New York, Pantheon Books-Random House Inc.,
1994).
- CASETTI, F. (1996) : *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 2^e éd. (trad. de l'italien,
Milan, Grupo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, 1986).
- CASETTI, F. et DI CHIO, F. (1996) : *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 2^e éd.
(trad. de l'italien *Analisi del film*, Milan, Grupo Editoriale Fabbri, Bompiani,
Sonzogno, 1990).
- CHAPERON, D. (2003). « L'œuvre dramatique », *Méthodes et problèmes*. Genève
(<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvre-dramatique/>)

- CHARAUDEAU, P. (1992): *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette.
- CHAVES GARCIA, M. J. (2000) : *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva, Universidad de Huelva.
- CHEN, R. (2001) : « Self-politeness : A proposal », *Journal of Pragmatics*, vol. 33 : 87-106.
- CHION, M. (1988) : *La Toile trouée. La parole au cinéma*. Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- (1989) : *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra (trad. du français *Écrire un scénario*, Cahiers du cinéma/INA, 1985).
- (1993) : *La voix au cinéma*. Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 2^e éd.
- (1997) : *La música en el cine*. Barcelona, Paidós (trad. du français *La musique au cinéma*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985).
- CLERC, J-M. (1993) : *Littérature et cinéma*. Paris, Nathan.
- CLERC, J.-M. (dir.) (1988) : *Le verbal et ses rapports avec le non-verbal dans la culture contemporaine. Actes du colloque tenu à Montpellier les 15-16-17 septembre 1988*. Montpellier, Université Paul Valéry.
- CORDIER, G. (pseudonyme d'Éric Rohmer) (1946) : *Élisabeth*. Paris, Gallimard.
- COSNIER, J. et KERBRAT-ORECCHIONI, C. (dir.) (1987) : *Décrire la conversation*. Lyon, P.U. Lyon
- COSNIER, J., GELAS, N. et KERBRAT-ORECCHIONI, C. (dir.) (1988) : *Échanges sur la conversation*. Paris, Ed. du CNRS.
- CURCHOD, O. (1992) : « Coïncidences. Entretien avec Éric Rohmer », *Positif*, 372, février : 24-30.
- DÄLLENBACH, L. (1977) : *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil.
- DE FORNEL, M. (1990) : « Sémantique du prototype et analyse de conversation », *Cahiers de Linguistique Française*, 11 : 159-178.
- DE GAULMYN, M-M. (1987) : « Les régulateurs verbaux : le contrôle des récepteurs », in J. Cosnier et C. Kerbrat-Orecchioni (dir) : 201-223.
- DESMEULES, Christian (2007) : « Roman français. Rohmer avant Rohmer », *Le Devoir.com*, 17-18 novembre, (<http://www.ledevoir.com/2007/11/17/164713.html>).

- DONEUX-DAUSSAINT, I. (2001) : *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*. Lyon, Université Lumière-Lyon (Thèse de Doctorat).
- DUCROT, O. et al. (1980) : *Les mots du discours*. Paris, Minuit.
- DURRER, S. (1990) : « Le dialogue romanesque: essai de typologie », *Pratiques*, 65 : 37-62.
- (1999) : *Le dialogue dans le roman*. Paris, Nathan.
- EDSTROM, A. (2004) : « Expressions of disagreement by Venezuelans in conversation : reconsidering the influence of culture », *Journal of Pragmatics*, 36 : 1499-1518.
- EGGINS, S. et SLADE, D. (1997) : *Analysing Casual Conversation*, Londres-Washington, Cassell.
- EIGENMANN, Éric (2003). « Le mode dramatique », *Méthodes et problèmes*. Université de Genève
(<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/>).
- ENNIS, T. (1996) : « Textual interplay : the case of Rohmer's *Ma nuit chez Maud* and *Conte d'hiver* », *French Cultural Studies*, 7, 3 : 309-319.
- ESPUNY I MONTSERRAT, J. (1997) : *Étude de la diaphonie dans des dialogues en face à face*. Barcelona, Universidad de Barcelona (Thèse de Doctorat).
- ESTÈVE, M. (comp.) (1985) : *Éric Rohmer 1. Etudes cinématographiques*, 146-148. Paris, Minard.
- (comp.) (1986) : *Éric Rohmer 2. Etudes cinématographiques*, 149-152. Paris, Minard.
- FERNÁNDEZ DIEZ, F. et MARTÍNEZ ABADÍA, J. (1999) : *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, Paidós.
- FLAHAULT, F. (1978) : *La parole intermédiaire*. Paris, Seuil.
- FLOREY, R. (1974) : « De l'inutilité du cinéma parlant », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 13-14-15 : 3 (éd. originale 1921).
- FORGET, D. (2001) : « Figures, politesse et organisation textuelle », *Journal of Pragmatics*, 33 : 1157-1172.

- FRANCKEL, J. J. (1989) : *Étude de quelques marqueurs aspectuels du français*. Genève, Droz.
- FRESNAIS, G. (1980) : *Son, musique et cinéma*. Québec, Gaëtan Morin et Associés.
- GARCIA BARRIENTOS, J.L. (2001) : *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis.
- GARCIA, A. (1990) : *L'adaptation du roman au film*. Paris, Éditions I.F. Diffusion.
- GARDIES, A. (1988) : « Fonctionnalité narrative du verbal dans le récit filmique : esquisse pour une typologie », in J-M. Clerc (dir) : 127-141.
- (1993) : *Le récit filmique*. Paris, Hachette.
- GAUDREAU, A. (1988) : *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck.
- GAUDREAU, A. et JOST, F. (1995) : *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós (trad. du français *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990).
- GELAS, N. (1988) : « Dialogues authentiques et dialogues romanesques », in J. Cosnier et al. (dir.) : 323-333.
- GENETTE, G. (1972) : *Figures III*. Paris, Seuil
- (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GOFFMAN, E. (1967) : *Interaction ritual : essays on face-to-face behaviour*. New York, Doubleday.
- GRICE, H.P. (1975) : « Logic and conversation », in P. Cole et J.L. Morgan (éds.) *Syntax and Semantics : Speech Acts*, vol. 3. New York, Academic Press : 41-58.
- HEISLER, T., VINCENT, D. et BERGERON, A. (2003) : « « Evaluative metadiscursive comments and face-work in conversational discourse », *Journal of Pragmatics*, 35 : 1613-1631.
- HEREDERO, C. (2004) : « Éric Rohmer », *Dirigido por...*, 339 : 38- 43.
- HEREDERO, C. et SANTAMARIA, A. (1991) *Éric Rohmer*. Madrid, Cátedra.
- HERMAN, V. (1995) : *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*. Londres-New York, Routledge.
- HERPE, N. (1998) : « Contes des quatre saisons. L'image-temps », *Positif*, 452, octobre : 8-10.
- (dir.) (2007) : *Rohmer et les autres*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

- ICART, R. (1974) : « L'avènement du film parlant », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 13-14-15 : 25-218.
- ISSACHAROFF, M. (1985) : *Le spectacle du discours*. Paris, José Corti.
- JEANNERET, T. (1991) : « Fabrication du texte conversationnel et conversation pluri-locuteurs », *Cahiers de Linguistique Française*, 12 : 83-102.
- JOST, F. (1987) : *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KASTLER, L. (1998) : *La politesse linguistique dans la communication quotidienne en russe et en français*. Lyon, Université Lumière Lyon 2 (Thèse de Doctorat).
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1984) : « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, 41 : 46-62.
- (1986) : *L'implicite*. Paris, Armand Colin.
- (1987) : « La mise en places », in J. Cosnier et C. Kerbrat-Orecchioni (dir.) : 319-352.
- (1988) : « La notion de 'place' interactionnelle ou les taxèmes qu'est-ce que c'est que ça ? » in J. Cosnier et al. (dir.) : 185-198.
- (1990) : *Les interactions verbales I*. Paris, A. Colin.
- (1992) : *Les interactions verbales II*. Paris, A. Colin.
- (1995a) : « La construction de la relation interpersonnelle : quelques remarques sur cette dimension du dialogue », *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17 : 69-88.
- (1996b) : *La conversation*. Paris, Seuil.
- (2002) : « Politesse en deçà des Pyrénées, impolitesse au-delà : retour sur la question de l'universalité de la (théorie de la) politesse », *Actes des Journées d'étude : Analyse des interactions et interculturalité*, décembre 2000 – mai 2001 : 1-18, disponible sur la base de données de *Marges Linguistiques*, (http://marg.ling6.free.fr/documents/doc0080_kerbrat_c/doc0080.pdf).
- (2004) : « Introducing polylogue », *Journal of Pragmatics*, 36 : 1-24.
- (2005a) : *Le discours en interaction*. Paris, Armand Colin.
- (2005b) : *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*. Paris, Armand Colin (réimpression, 1^e éd. 2001, Nathan).

- KERBRAT-ORECCHIONI, C. et PLANTIN, C. (1995) : *Le Trilogue*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KOZLOFF, S. (2000) : *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.
- KURZON, D. (1995) : « The right of silence. A sociopragmatic model of interpretation », *Journal of Pragmatics*, 23 : 55-69.
- LACAN, J. (1966) : *Écrits*. Paris, Seuil.
- LACK, R. (1999) : *La música en el cine*. Madrid, Cátedra (trad. de l'anglais *Twenty Four Frames Under*, 1997).
- LAGIER, L. (dir.) (2005) : *Éric Rohmer, preuves à l'appui*. Paris, Éditions mk2 (livre plus réédition DVD du documentaire du même titre, réalisé par André S. Labarthe pour la série *Cinéma, de notre temps* de la Sept-ARTE en 1994).
- LAKOFF, R. (1989) : « The limits of politeness : Therapeutic and courtroom discourse », *Multilingua*, 8 : 101-129.
- LANE-MERCIER, G. (1989) : *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa
- (1990) : « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique*, 81 : 43-62
- LARTHOMAS, P. (1980) : *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris, PUF, 2^e éd.
- LEECH, G. N. (1983) : *Principles of Pragmatics*. Londres, Longman.
- LEENHARDT, R. (1986) : *Chroniques de cinéma*. Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- LEGRAND, G. et THOMAS, F. (1990) : « Entretien avec Éric Rohmer », *Positif*, 350, avril : 4-9.
- LIGER, Baptiste (2007) : « Le bal des anciens débutants », *Lire*, juin (<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=51302/idR=218/idG=3>)-
- LUSCHER, J.M., ROOS, E. et RUBATTEL, C. (1995) : « Prises de parole et interventions dans l'organisation de la conversation », *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17 : 57-78.
- MAGNY, J. (1995) : *Éric Rohmer*. Paris, Payot & Rivages, (éd. révisée et augmentée).

- MALPARTIDA TIRADO, R. (2006) : « Del diálogo dramático al diálogo fílmico: una propuesta de estudio », *Analecta malacitana*, vol. 29, 1: 197-214.
- MARIE, M. (1970) : *Fonction de la parole dans le récit. Étude des quatre premiers Contes Moraux d'Éric Rohmer*. Paris, Centre Expérimental de Vincennes (Diplôme de Maîtrise interdisciplinaire).
- MARIE, M. et VANOYE, F. (1983) : « Comment parler la bouche pleine ? Note méthodologique pour l'étude des dialogues des films narratifs », *Communications*, 38 : 51-77.
- MARTELLA, G. (1988) : « Le dialogue dans le drame historique : *Le roi Jean* de W. Shakespeare », in J. Cosnier et al. (dir.) : 335-346.
- MARTIN, M. (1996) : *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 4^e éd. (traduit du français *Le langage cinématographique*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1955).
- MEIER, A. J. (1995a) : « Defining politeness : Universality in appropriateness », *Language Sciences*, vol. 17, 4 : 345-356.
- METZ, C. (1964) : « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, 4 : 52-90.
— (1977) : *Le signifiant imaginaire*. Paris, UGE.
- MOESCHLER, J. (1981) : « Discours polémique, réfutation et résolution des séquences conversationnelles », *Études de Linguistique Appliquée*, 44 : 40-69.
- MOESCHLER, J. et REBOUL, A. (1985) : « Analyses linguistique et littéraire du texte théâtral », *Cahiers de Linguistique Française*, 6 : 3-9.
- MOLINIER, P. (2001) : *Ma nuit chez Maud d'Éric Rohmer*. Neuilly, Atlande, collection « Clefs concours – Cinéma ».
- MONTENEGRO, V. (1995) : *La pragmática del diálogo fílmico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela (Tesis de Grado).
- MUNTIGL, P. et TURNBULL, W. (1998) : « Conversational structure and facework in arguing », *Journal of Pragmatics*, 29 : 225-256.
- MYLNE, V. (1994) : *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*. Paris, Universitas.
- NIETO GARCIA, J. M. (1995) : *Introducción al análisis del discurso hablado*, Granada, Universidad de Granada.

- NOZAL CANTARERO, T. (2002) : *Contes des quatre saisons en el cine de Éric Rohmer*, Universidad de Navarra, thèse de doctorat inédite.
- (2005) : *Rohmer y la alegría de vivir* : Cuento de otoño. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias
- OUELLET, P. (2000) : *Poétique du regard: littérature, perception, identité*. Limoges, Québec : PU Limoges, Éd. Le Septentrion
- PERRIN, L., DESHAIES, D., et PARADIS, C. (2003) : « Pragmatic functions of local diaphonic repetitions in conversation », *Journal of Pragmatics*, 35 : 1843-1860.
- PETITJEAN, A. (1984) : « La conversation au théâtre », *Pratiques*, 41: 63-88.
- PIAZZA, R. (1999) : « Dramatic discourse approached from a conversational analysis perspective : Catherine Hayes's *Skirmishes* and other contemporary plays », *Journal of Pragmatics*, 31 : 1001-1023.
- PRÉDAL, R. (1985) : « Les écritures d'Éric Rohmer », in M. Estève (comp.) : 19-50.
- RAMOZZI-DOREAU, M. (2000) : *Charlot au cœur de l'écriture cinématographique de Chaplin*. Lyon, Université de Lyon (thèse de doctorat).
- REBOUL, A. (1992) : « Le paradoxe du mensonge dans la théorie des actes de langage », *Cahiers de Linguistique Française*, 13 : 125- 147.
- REBOUL, A. et MOESCHLER, J. (1998) : *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*. Paris, A. Colin.
- REES-MILLER, J. (2000) : « Power, severity and context in disagreement », *Journal of Pragmatics*, 32 : 1087-1111.
- RIEGEL, M., PELLAT, J-C. et RIOUL, R. (1999) : *Grammaire méthodique du français*. Paris, PUF, 5^e édition.
- ROHMER, É. (2007) : *La maison d'Élisabeth*. Paris, Gallimard.
- (1977a) : *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Thèse de 3^e Cycle. Paris : UGE 10/18.
- (1988) : *Le trio en mi bémol. Comédie brève en sept tableaux*. Arles, Actes Sud.
- (1989) : *Le goût de la beauté*. Paris, Flammarion (textes réunis et présentés par Jean Narboni).
- (1998) : *Contes des quatre saisons*. Paris, Cahiers du Cinéma.

- ROMAGUERA I RAMIO, J. et ALSINA THEVENET, H. (éds.) : (1993) : *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 2^e éd.
- ROULET, E. (1980) : « Stratégies d'interaction, modes d'implication et marqueurs illocutoires », *Cahiers de Linguistique Française*, 1 : 80-103.
- (1991) : « Vers une approche modulaire de l'analyse du discours », *Cahiers de Linguistique Française*, 12 : 53- 81.
- (1997) : « L'organisation polyphonique et l'organisation inférentielle d'un dialogue romanesque », *Cahiers de Linguistique Française*, 19 : 149-179.
- RYKNER, A. (2000) : *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*. Paris, José Corti.
- SACKS, H., SCHEGLOFF, E. et JEFFERSON, G. (1974) : « A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation », *Language*, vol. 50, 4 : 696-735.
- SCHEGLOFF, E. (2000) : « Overlapping talk and the organization of turn-taking for conversation », *Language in Society*, 29, 1 : 1-63.
- SCHEGLOFF, E., JEFFERSON, G. et SACKS, H. (1977) : « The Preference for Self-Correction in the Organization of Repair in Conversation », *Language*, vol. 53, 2 : 361-382.
- SERCEAU, M. (2000) : *Éric Rohmer. Les jeux de l'amour, du hasard et du discours*. Paris, Éditions du Cerf.
- SERRA ESCORIHUELA, R. (1998) : « La narrativización de la descripción en el relato fílmico : Éric Rohmer » in T. García-Sabell, D. Olivares, A. Boilève-Guerlet et M. García (éds.) *Les Chemins du texte*, Santiago de Compostela, Université de Santiago de Compostela, t. 2 : 180-190.
- SERRA, R. et VILLANUEVA, M. L. (2000) : « La figura de la mujer y el discurso de las emociones en la filmografía de Rohmer », *Dossiers Feministes*, 4 : 131- 138.
- SPERBER, D. et WILSON, D. (1989) : *La pertinence. Communication et cognition*. Paris, Minuit (trad. de l'anglais *Relevance. Communication and cognition*, Oxford, Blackwell, 1986).
- SPINALBELLI, R. (1988) : « Qu'est-ce qu'on joue ? Troubles interactionnels. Le cas de S. Beckett », in J. Cosnier *et al.* (dir.) : 347-359.

- ŠRAMEK, J. (1985) : « Le dialogue et le métarécit », *Études romanes de Brno*, XVI, 7 : 41-52.
- STAM, R., BURGOYNE, R., et FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999) : *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós (trad. de l'anglais, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Londres, Routledge, 1992).
- TOBIN, Y. (1998) : « Conte d'automne. Liaisons et ellipses », *Positif*, 452, octobre : 6-7.
- TRAVERSO, V. (1995) : « Gestion des échanges dans la conversation à trois participants », in C. Kerbrat-Orecchioni et C. Plantin (dir.) : 29-53
- (2004) : « Interlocutive 'crowding' and 'splitting' in polylogues : the case of a researchers' meeting », *Journal of pragmatics*, 36 : 53-74.
- UBERSFELD, A. (1996) : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris, Belin.
- (1997) : « Poétique et pragmatique : le dialogue de théâtre. Editorial d'introduction thématique », *AS/SA*, 3 : 114-118
(<http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No3>).
- VAN DEN HEUVEL, P. (1985) : *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris, Librairie José Corti.
- VANOYE, F. (1989) : *Récit écrit, récit filmique*. Paris, Nathan.
- (1991) : *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris, Nathan.
- VILLAIN, D. (1994) : *El montaje*. Madrid, Cátedra (trad. du français *Le montage au cinéma*. Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma).
- VION, R. (1995) : « La gestion pluridimensionnelle du discours », *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17 : 179-203.
- WATZLAWICK, P., HELMICK BEAVIN, J., JACKSON, D. (1972) *Une logique de la communication*. Paris, Seuil (trad. de l'anglais *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*, New York, WW. Norton, 1967).
- YU, M-C. (2003) : « On the universality of face : evidence from chinese compliment response behavior », *Journal of Pragmatics*, 35 : 1679-1710.

YUS RAMOS, F. (1998b) : « Relevance theory and media discourse : A verbal-visual model of communication », *Poetics*, 25 : 293-309.

2. Bibliographie complémentaire

- ADAM, J.-M. (1996) : « L'argumentation dans le dialogue », *Langue Française*, 112 : 31-49.
- (1997) : *Les textes : types et prototypes*. Paris, Nathan (3^e éd.)
- ALBÉRICH, E. (1989) : « Éric Rohmer. Una mirada sobre el mundo », *Dirigido por...*, 166-167, février-mars : 34-47, 58-76.
- AMIEL, V. (1992) : « L'improbable certitude d'aimer », *Positif*, 372, février : 22-23.
- AUCLIN, A. (1981) : « Réflexions sur les marqueurs de structuration de la conversation », *Études de Linguistique Appliquée*, 44 : 88-103.
- (1986) : « Complémentarité des structures thématiques et fonctionnelles pour l'accès aux interprétations dans le discours », *Cahiers de Linguistique Française*, 7 : 169-188.
- (1990) : « Analyse du discours et bonheur conversationnel », *Cahiers de Linguistique Française*, 11 : 311-328.
- (1991) : « Le bonheur conversationnel : fondements, enjeux et domaines », *Cahiers de Linguistique Française*, 12 : 103-126.
- AUCLIN, A., MOESCHLER, J. et ZENONE, A. (1980) : « Illocution et interactivité : préliminaires à une analyse fonctionnelle des actes de langage en séquence », *Cahiers de Linguistique Française*, 1 : 42-53.
- (1981) : « Notes sur les mouvements récursifs », *Études de Linguistique Appliquée*, 44 : 104-112.
- AUMONT, J. (1983) : « Le point de vue », *Communications*, 38 : 3-29.
- (1989) : *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris, Librairie Séguier.
- AUMONT, J. et MARIE, M. (1988) : *L'Analyse des films*. Paris, Nathan.
- AVILA, A. (1997) : *El doblaje*. Madrid, Cátedra.
- BÁIZ QUEVEDO, F. (1999) "El diálogo cinematográfico. Una aproximación pragmática", en J.L. Castro de Paz, P. Couto Cantero y M. Paz Gago (éd.) : *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor.
- BAL, M. (1984) : *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Utrecht, HES Publishers.
- (1985) : *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra.

- BARGIELA-CHIAPPINI, F. (2003) : « Face and politeness : new (insights) for old (concepts) », *Journal of Pragmatics*, 35 : 1453-1469.
- BEECHING, K. (2001) : « Repair strategies and social interaction in spontaneous spoken French : the pragmatic particle *enfin* », *French Language Studies*, vol. 11, 1 : 23-40.
- BEGUELIN, M.-J. (1998) : « Le rapport écrit-oral. Tendances dissimilatrices, tendances assimilatrices », *Cahiers de Linguistique Française*, 20 : 229-253.
- BERTHOUD, A.C. et MONDADA, L. (1995) : « Traitement du topic, processus énonciatifs et séquences conversationnelles », *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17 : 205-228.
- BOBES NAVES, M. C. (1992) : *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos.
- BONITZER, P., COMOLLI, J.-L., DANÉY, S. et NARBONI, J. (1970) : « Nouvel entretien avec Éric Rohmer », *Cahiers du cinéma*, 219, avril : 46-55.
- BORDWELL, D. (1985) : *Narration in the Fiction Film*. Madison-Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- BOUCHARD, R. (1991) : « Repères pour un classement sémiologique des événements communicatifs », *Études de Linguistique Appliquée*, 63 : 40-49.
- (1995) : « Des praxéogrammes aux discours écrits : analyse des interactions, analyse de discours et pertinence », *Cahiers de Linguistique Française*, 16 : 9-49.
- BRANIGAN, E. (1984) : *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publishers.
- BRASSAC, C. (1992) : « Analyse de conversations et théorie des actes de langage », *Cahiers de Linguistique Française*, 13 : 62-75.
- BRESSON, R. (1975) : *Notes sur le cinématographe*. Paris, Gallimard.
- BRUNETTA, G. P. (1987) : *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid, Cátedra (trad. de l'italien *Nascita del racconto cinematografico*, Padoue, Patro, 1974).
- BRUXELLES, S. et KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2004) : « Coalitions in polylogues », *Journal of pragmatics*, 36 : 75-113.

- BRUXELLES, S. et TRAVERSO, V. (2001) : « Ben : apport de la description d'un 'petit mot' du discours à l'étude des polylogues », *Marges Linguistiques*, vol. 2 : 38-55 (<http://www.marges-linguistiques.com>).
- BURGER, M. (1997) : « Positions d'interaction : une approche modulaire », *Cahiers de Linguistique Française*, 19 : 11-46.
- BURT, S. M. (2002) : « Maxim confluence », *Journal of Pragmatics*, 34 : 993-1001.
- BURTON, D. (1980) : *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- CASETTI, F. (1983) : « Les yeux dans les yeux », *Communications*, 38 : 78-97.
- (1985) : « La enunciación simulada », *Eutopías*, 1-2, hiver-printemps : 119-138.
- (1994) : *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra.
- CESTERO MANCERA, A. M. (2000) : *El intercambio de turnos de habla en la conversación. (Análisis Sociolingüístico)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- CHANET, C. (2001) : « 1700 occurrences de la particule *quoi* en français parlé contemporain : approche de la 'distribution' et des fonctions en discours », *Marges Linguistiques*, vol. 2 : 56-80 (<http://www.marges-linguistiques.com>).
- CHARAUDEAU, P. (1995) : « Le dialogue dans un modèle de discours », *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17 : 141-178.
- CHAROLLES, M. (1990) : « Coût, surcoût et pertinence », *Cahiers de Linguistique Française*, 11 : 127-147.
- (1995) : « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de Linguistique*, 29 : 125-151.
- CHATEAU, D. (1983) « Diégèse et énonciation », *Communications*, 38, pp.121-154.
- COLIN, M. (1983) : « Propositions pour une recherche expérimentale en sémiologie du cinéma », *Communications*, 38 : 239-255.
- COMPANY, J. M. (1985) : « Mirada / Punto de vista / Representación », *Eutopías*, 1-2, hiver-printemps : 49-60.
- CONE, A. (1996) : « Misplaced desire : the female urban experience in Colette and Rohmer », *Literature Film Quarterly*, XXIV, 4 : 423-431.

- COOREN, F. et SANDERS, R. (2002) : « Implicatures : a schematic approach », *Journal of Pragmatics*, 34 : 1045-1067.
- CULPEPER, J. (1996) : « Towards an anatomy of impoliteness », *Journal of Pragmatics*, 25 : 349-367.
- CULPEPER, J., BOUSFIELD, D. et WICHMANN, A. (2003) : « Impoliteness revisited : with special reference to dynamic and prosodic aspects », *Journal of Pragmatics*, 35 : 1545-1579.
- CUROT, F. (1988) : « L'espace filmique et les mentions écrites », in J.M. Clerc (dir.) : 117-126.
- DAVIS, F. (1982) *La comunicación no verbal*. Madrid, Alianza Editorial (trad. de l'anglais *Inside Intuition. What We Knew About Non-Verbal Communication*, New-York Mc-Graw Hill Book Company, 1971).
- DE FORNEL, M. (1986) : « Sociopragmatique des pronoms personnels et inférence conversationnelle », *Études de Linguistique Appliquée*, 63 : 23-39.
- (1991) : « Gestes, processus de contextualisation et interaction verbale », *Cahiers de Linguistique Française*, 12 : 31-51.
- DE SPENGLER, N. (1980) : « Première approche des marqueurs d'interactivité », *Cahiers de Linguistique Française*, 1 : 128-148.
- DELTOMBE, C. et MARCHAND, A. (dir.) (2006) : « Le lecteur, enjeu de fiction », *Cahiers du CERACC*, 3,
(http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers.html).
- DINET, J., et ROUET, J-F. (2002) « La recherche d'informations : processus cognitifs, facteurs de difficultés et dimension de l'expertise » in C. Paganelli, *Interaction homme-machine et recherche d'information*. Paris : Hermès : 133-161.
- ECO, U. (1981) : *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen (trad. de l'italien *Lector in fabula*, Bompiani & C.S., 1979)
- ESCANDELL VIDAL, V. (1996) : « Towards a Cognitive Approach to Politeness », *Language Sciences*, vol. 18, 3-4 : 629-650.
- FERENZI, A. (2001) : « Entretien avec Éric Rohmer », *Senses of cinema*, 16 : 6 pages
(http://www.sensesofcinema.com/contents/01/16/rohmer_french.html).

- FILLIETTAZ, L. (1996). « Vers une approche interactionniste de la dimension référentielle du discours », *Cahiers de Linguistique Française*, 18 : 33-67.
- (1997) : « Des enjeux actionnels dans les interactions verbales : une définition de la dimension référentielle du discours », *Cahiers de Linguistique Française*, 19 : 47-82.
- (1999) : « La structure actionnelle et la structure textuelle des interactions verbales », *Cahiers de Linguistique Française*, 21 : 79-100.
- FILLOL, V. (1998) : *Vers une sémiotique de l'énonciation. Du lieu commun comme stratégie et des formes et/ou formations discursives comme lieux communs dans l'énonciation (dans la presse féminine)*. Université Toulouse-Le Mirail (Thèse de Doctorat).
- FLESHMAN, A. (1992) : *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press.
- FRASER, B. (1990) : « Perspectives on politeness », *Journal of Pragmatics*, 14 : 219-236.
- FRODON, J.-M. (1995) : *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris, Flammarion.
- GAUDREAU, A. (1985) : « Bruitage, musique et commentaires aux débuts du cinéma », *Protée*, v. 13, 2 : 25-29.
- GEORGAKOPOULOU, A. (2001) : « Arguing about the future : On indirect disagreements in conversations », *Journal of Pragmatics*, 33 : 1881-1900.
- GRICE, H.P. (1978) : « Further Notes on Logic and Conversation », in P. Cole (éd.) *Syntax and Semantics : Pragmatics*, vol. 9 : 113-127.
- GROBET, A. (1996) : « Phénomènes de continuité : anaphoriques et traces de points d'ancrage », *Cahiers de Linguistique Française*, 18 : 69-93.
- (2001) : « L'organisation informationnelle : aspects linguistiques et discursifs », *French Language Studies*, 11 : 71-87.
- GROSJEAN, M. (2004) : « From multiparticipant talk to genuine polylogue : shift-change briefing sessions at the hospital », *Journal of Pragmatics*, 36 : 25-52
- GUBERN, R. (1997) : *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 4^e éd.

- HALL, E. T. (1984) : *Le langage silencieux*. Paris, Seuil (trad. de l'anglais *The Silent Language*, New York, Doubleday & Company, 1959.)
- HARRIS, S. (1995) : « Pragmatics and Power », *Journal of Pragmatics*, 23 : 117-135.
- HAUGH, M. et HINZE, C. (2003) : « A metalinguistic approach to deconstructing the concepts of 'face' and 'politeness' in Chinese, English and Japanese », *Journal of Pragmatics*, 35 : 1581-1611.
- HAVERKATE, H. (1985) : « La ironía verbal », *Revista Española de Lingüística*, XV, 2 : 343-391.
- (1994) : *La cortesía verbal. Estudio pragmlingüístico*. Madrid, Gredos.
- HAWLEY, P. (2002) : « What is said », *Journal of Pragmatics*, 34 : 969-991.
- HAYASHI, T. (1996) : « Politeness in conflict management : A conversation analysis of dispreferred message from a cognitive perspective », *Journal of Pragmatics*, 25 : 227-255.
- HEREDERO, C. (1995) : « La geografía parisina de Rohmer », *Dirigido por...*, 236, juin : 38-40.
- ITAKURA, H. (2001) : « Describing conversational dominance », *Journal of Pragmatics*, 33 : 1859-1880.
- JACQUES, F. (1983) : « La mise en communauté de l'énonciation », *Langages*, 70: 47-71.
- (1988) : « Trois stratégies interactionnelles : conversation, négociation, dialogue », in J. Cosnier et al. (dir.) : 45-68.
- JARY, M. (1998) : « Relevance theory and the communication of politeness », *Journal of pragmatics*, 30 : 1-19.
- JEANNERET, T. (2001) : « Vers une respécification de la notion de *coénonciation* : pertinence de la notion de *genre* », *Marges Linguistiques*, vol. 2 : 81-94.
- JORDA, J. (trad.) (1970): *Pier Paolo Pasolini contra Éric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama.
- JOST, F. (1983) : « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications*, 38 : 192-212.
- KASPER, G. (1990) : « Linguistic politeness : Current Research Issues », *Journal of Pragmatics*, 14 : 193-218.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1994) : *Les interactions verbales III*. Paris, A. Colin.

- (1995b) : « Introduction » in C. Kerbrat-Orecchioni et C. Plantin, (dir) : 1-28
- (1996a) : « L'analyse des conversations. Perspectives actuelles », *Le Français dans le monde*, n° spécial, « Le discours : enjeux et perspectives » : 30-38.
- (2001) : « Oui, Non, Si : un trio célèbre et méconnu », *Marges Linguistiques*, vol. 2 : 95-119.
- KNAPP, M. L. (1982) : *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona, Buenos Aires (trad.de l'anglais, *Essentials of Nonverbal Communication*, New-York, Holt, Rinehart & Winston, 1980).
- KOSTULSKI, K. et TROGNON, A. (1999) : « L'explicitation logique des aspects cognitifs de la conversation », *Cahiers de Linguistique Française*, 21 : 121-150.
- KOUTLAKI, S. (2002) : « Offers and expressions of thanks as face enhancing acts : tæ'arof in Persian », *Journal of Pragmatics*, 34 : 1733-1756.
- KRAFFT, U. et DAUSENDSCHÖN-GAY, U. (2001) : « La multidimensionnalité de l'interaction. Textes, gestes et le sens des actions », *Marges Linguistiques*, vol. 2 : 120-139.
- LEVIEUX, M. (1998) : « Rohmer n'arrête pas de vendanger les leçons de Hitchcock... », *L'Humanité*, 23 septembre, 3 pages (<http://www.humanite.presse.fr/journal/98/98-09/98-09-23/98-09-23-017.html>).
- LINDBLOM, K. (2001) : « Cooperating with Grice : A cross-disciplinary metaperspective on uses of Grice's Cooperative Principle », *Journal of Pragmatics*, 33 : 1601-1623.
- LOZANO, J., PEÑA-MARIN, C. et ABRIL, G. (1997) : *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra.
- MARCOCCIA, M. (1995) : « Les interviews de couple. Réflexions sur le rôle de porte-parole », in C. Kerbrat-Orecchioni et C. Plantin (dir.) : 80-107.
- (2004) : « On-line polylogues : conversational structure and participation framework in internet newsgroups », *Journal of Pragmatics*, 36 : 115-145.
- MARTIN, A. (2000) : « Some kind of Liar : A Summer's Tale », *Senses of Cinema*, 5 : 7 pages (<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/>).

- MAURO, F. (1985) : « Secret de Laboratoire. Entretien avec Éric Rohmer », *Cahiers du cinéma*, 371-372, n° spécial, « L'Enjeu Scénario » : 90-93.
- MAURY-ROUAN, C. (2001) : « Le flou des marques du discours est-il un inconvénient ? Vers la notion de 'leurre discursif' », *Marges Linguistiques*, vol. 2 : 163-176.
- M^CCONNELL, F.D. (1977) : *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili (trad. de l'anglais, *The Spoken Seen. Film & the Romantic Imagination*, Londres, The John Hopkins University Press, 1975).
- M^CFARLAINE, B. (1996) : *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Clarendon Press.
- MEIER, A.J. (1995b) : « Passages of Politeness », *Journal of Pragmatics*, 24 : 381-392.
- METZ, C. (1968) : *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck.
- (1971) : *Langage et cinéma*. Paris, Larousse.
- MITRY, J. (1973) : « De quelques problèmes d'Histoire et d'esthétique du cinéma », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 10-11 : 112-141.
- MOESCHLER, J. (1980) : « La réfutation parmi les fonctions interactives marquant l'accord et le désaccord », *Cahiers de Linguistique Française*, 1 : 54-78.
- (1986) : « Pragmatique conversationnelle : aspects théoriques, descriptifs et didactiques », *Études de Linguistique Appliquée*, 63 : 40-49.
- (1988) : « Pragmatique conversationnelle et pragmatique de la pertinence », *Cahiers de Linguistique Française*, 9 : 65-85.
- (1989) : « Marques linguistiques, interprétation pragmatique et conversation », *Cahiers de Linguistique Française*, 10 : 43-75.
- (1991) : « L'analyse pragmatique des conversations », *Cahiers de Linguistique Française*, 12 : 7-30.
- (1992) : « Théorie pragmatique, acte de langage et conversation », *Cahiers de Linguistique Française*, 13 : 108-124.
- (2001) : « Pragmatique. État de l'art et perspectives », *Marges Linguistiques*, 1 : 1-16.

- MONDADA, L. (2001) : « Pour une linguistique interactionnelle », disponible sur la base de données de la revue *Marges Linguistiques*, <http://www.marges-linguistiques.com>, 21 pages.
- MOONEY, A. (2004) : « Co-operation, violations and making sense », *Journal of Pragmatics*, 36 : 899-920.
- MOUSOULIS, B. (2000) : « Rohmer Talk », *Senses of Cinema*, 5 : 12 pages (<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/talk.html>).
- (comp.) (2000) : « Interview with Mary Stephen », *Senses of Cinema*, 5 : 7 pages (<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/stephen.html>).
- NEF, F. (1986) : « Sémantique discursive et argumentation », *Cahiers de Linguistique Française*, 7 : 69-92.
- NØLKE, H. (1990) : « Pertinence et modalisateurs d'énonciation », *Cahiers de Linguistique Française*, 11 : 105-126.
- NONNON, É. (1996) : « Activités argumentatives et élaboration de connaissances nouvelles : le dialogue comme espace d'exploration », *Langue Française*, 112 : 67-87.
- O'DRISCOLL, J. (1996) : « About face : A defence and elaboration of universal dualism », *Journal of Pragmatics*, 25 : 1-32.
- PATURAUT, V. (2001) : « Le sens des catégories de personnes : entre sens commun et sens à construire. Contribution à l'analyse des conversations », *Actes du XXI^e Colloque d'Albi : Langages et signification. Le stéréotype : usages, formes et stratégies*. Disponible sur le site de la revue *Marges Linguistiques*. (<http://www.marges-linguistiques.com>).
- PAVIS, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Messidor/Éd. sociales.
- PAZ GAGO, J.M. (2004) : « Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual ». *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 31 pages. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : (<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=202896>).
- PEKAREK DOEHLER, S. (2001) : « Dislocation à gauche et organisation interactionnelle », *Marges Linguistiques*, vol. 2 : 177-194.

- PEÑA-ARDID, C. (1992) : *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.
- (2004) : « Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía ». *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 38 pages. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : (<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=202896>).
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2004) : « La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes », *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 22 pages. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : (<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=202896>).
- PIZZICONI, B. (2003) : « Re-examining politeness, face and the Japanese language », *Journal of Pragmatics*, 35 : 1471-1506.
- PLANTIN, C. (1996) : « Le trilogue argumentatif. Présentation de modèle, analyse de cas », *Langue Française*, 112 : 9-30.
- POYATOS, F. (1994a) : *La comunicación no verbal, I. Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid, Istmo.
- (1994b) : *La comunicación no verbal, II. Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid, Istmo.
- PRIEGO VALVERDE, B. (2001) : « 'C'est du lard ou du cochon ?' : lorsque l'humour opacifie la conversation familière », *Marges Linguistiques*, vol. 2 : 195-208.
- RABATEL, A. (1998) : *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne: Delachaux et Niestlé.
- REBOUL, A. (1988) : « Les problèmes de l'attente interprétative : topoï et hypothèses projectives », *Cahiers de Linguistique Française*, 9 : 87-114.
- REBOUL, A. et MOESCHLER, J. (1995) : « Le dialogue n'est pas une catégorie naturelle scientifiquement pertinente », *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17 : 229-248.
- ROHMER, É. (1977b) : *Six contes moraux*. Paris, Ed. de l'Herne.
- ROMAGUERA I RAMIO, J. (1999) : *El lenguaje cinematográfico. Gramática, género, estilos y materiales*. Madrid, Ediciones de la Torre.

- ROSENBERG, M.B. (1999) : *Les mots sont des fenêtres (ou des murs). Introduction à la communication non-violente*. Genève, Éd. Jouvence (trad. de l'anglais, *Non violent communication : A language of compassion*, Puddle Dancer Press).
- ROSSARI, C. (1996) : « Identification d'unités discursives : les actes et les connecteurs », *Cahiers de Linguistique Française*, 18 : 157-177.
- ROULET, E. (1981) : « Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation », *Études de Linguistique Appliquée*, 44 : 7-39.
- (1986) : « Complétude interactive et mouvements discursifs », *Cahiers de Linguistique Française*, 7 : 189-206.
- (1988) : « Variations sur la structure de l'échange langagier dans différentes situations d'interaction », *Cahiers de Linguistique Française*, 9 : 27-37.
- (1995) : « Étude des plans d'organisation syntaxique, hiérarchique et référentiel du dialogue : autonomie et interrelations modulaires », *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17 : 123-140.
- (1996) : « Une description modulaire de l'organisation topicale d'un fragment d'entretien », *Cahiers de Linguistique Française*, 18 : 11-32.
- ROULET, E., AUCLIN, A., MOESCHLER, J., RUBATTEL, C. et SCHELLING, M. (1991) : *L'articulation du discours en français contemporain*. Berne, Peter Lang, 3^e éd.
- SACKS, H. (2000) : *Lectures on conversation*, vol. I-II. Oxford-Cambridge, Blackwell (3^e éd.).
- SALOMÉ, J. (1991) : *T'es toi quand tu parles. Jalons pour une grammaire relationnelle*. Paris, Albin Michel.
- SALOMÉ, J. et GALLAND, S. (2003) : *Si je m'écoutais..., je m'entendrais*. Montréal, Les Éditions de l'Homme.
- SANTACROCE, M. (2000) : « Analyse du discours et analyse conversationnelle », disponible sur la base de données de la revue *Marges Linguistiques*, 14 pages ([http:// www.marges-linguistiques.com](http://www.marges-linguistiques.com)).
- SCHEPPERS, F. (2003) : « P(ragmatic)-trees. Coherence, intentionality and cognitive content in discourse and non-verbal action », *Journal of Pragmatics*, 35 : 665-694.

- SELINGER, V. C. (1994) : *Los secretos del guión cinematográfico. Método para elaborar un guión desde la idea inicial hasta el punto final*. Barcelona, Grafein Ediciones.
- SELTING, M. (2000) : « The construction of units in conversational talk », *Language in Society*, 29 : 477-517.
- SIMON, J.-P. (1983) : « Énonciation et narration », *Communications*, 38 : 155-191.
- SPENCER-OATEY, H. (2002) : « Managing rapport in talk : Using rapport sensitive incidents to explore the motivational concerns underlying the management of relations », *Journal of Pragmatics*, 34 : 529-545.
- SPENCER-OATEY, H. et WENYING, J. (2003) : « Explaining cross-cultural pragmatic findings : moving from politeness maxims to sociopragmatic interactional principles (SIPs) », *Journal of Pragmatics*, 35 : 1633-1650.
- SPERBER, D. (2000) : « La communication et le sens », in D.Y. Michaud (éd.) *Qu'est-ce que l'humain ? Université de tous les savoirs*, vol. 2. Paris, Odile Jacob : 119-128.
- SPERBER, D. et WILSON, D. (1986) : « Façons de parler », *Cahiers de Linguistique Française*, 7 : 9-26.
- (1990) : « Forme linguistique et pertinence », *Cahiers de Linguistique Française*, 11 : 13-35.
- ŠRAMEK, J. (1990) : « Pour une définition du métarécit », *Études Romanes de Brno*, XX, 11 : 33-48.
- THOMAS, J. (1983) : « Cross-cultural pragmatic failure », *Applied Linguistics*, 4 : 91–112.
- TIBBETTS, J. C. (1995) : « Re-examining the Silent Film. Interviews with Historians Charles Musser, Eileen Bowser and Richard Kozarski », *Literature Film Quarterly*, 23, 2 : 88-90.
- TROGNON, A. (1995) : « Structures interlocutoires », *Cahiers de Linguistique Française*, 16-17 : 79-98.
- TROGNON, A. et BRASSAC, C. (1992) : « L'enchaînement conversationnel », *Cahiers de Linguistique Française*, 13 : 76-107.

- TROGNON, A. et SAINT-DIZIER, V. (1999) : « L'organisation conversationnelle des malentendus : Le cas d'un dialogue tutoriel », *Journal of Pragmatics*, 31 : 787-815.
- TUSÓN VALLS, A. (1997) : *Análisis de la conversación*. Barcelona, Ariel.
- UPADHYAY, S. R. (2003) : « Nepali requestive acts : linguistic indirectness and politeness reconsidered », *Journal of Pragmatics*, 35 : 1651-1677.
- URRUTIA, J. (1984) : *Imago Litterae. Cine. Literatura*. Sevilla, Alfar.
- VANDERVEKEN, D. (1992) : « La théorie des actes de discours et l'analyse de la conversation », *Cahiers de Linguistique Française*, 13 : 9-61.
- VILLAIN, D. (1985) : *L'œil à la caméra. Le cadrage au cinéma*. Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma.
- VILLELLA, F. A. (2000) : « Magical realism in *Conte d'automne (Autumn Tale, 1998)* », *Senses of Cinema*, 5 : 7 pages
(<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/>).
- VION, R (2001) : « Modalités, modalisations et activités langagières », *Marges Linguistiques*, vol. 2 : 209-231.
- VRAY, J-B. (dir.) (1999) : *Littérature et cinéma. Écrire l'image*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- WATZLAWICK, P. (1978) : *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*. Paris, Seuil (trad. de l'anglais *How real is real? Communication. Disinformation. Confusion*, New York-Toronto, Éd. Random House, 1976).
- WATZLAWICK, P., WEAKLAND, J., FISCH, R. (1975) : *Changements: paradoxes et psychothérapie*. Paris, Seuil (trad. de l'anglais, *Change. Principles of Problem Formation and Problem Resolution*, New York, Norton, 1974).
- WETZEL-KRANZ, B. (1999) : « Ressemblances et différences dans différents types d'entretiens », *Cahiers de Linguistique Française*, 21 : 193-212.
- WEYNE, W. (1994) : « L'implicite dans le couple question-réponse : la réplique au 'contenant' implicite », *Travaux de Linguistique*, 28 : 113-131.
- WIERZBICKA, A. (1985) : « Different cultures, different languages, different speech acts », *Journal of Pragmatics*, 9 : 145-161.

- WINKIN, Y. (dir.) (1981) : *La nouvelle communication*. Paris, Seuil
- YUS RAMOS, F. (1998a) : « A decade of relevance-theory », *Journal of Pragmatics*, 30 : 305-345.
- ZAJDMAN, A. (1995) : « Humorous face-threatening acts : Humor as strategy », *Journal of Pragmatics*, 23 : 325-339.
- ZAMOURI, S. (1995) : « La formation de coalitions dans les conversations triadiques », in C. Kerbrat-Orecchioni et C. Plantin (dir.) : 54-79.
- ZENONE, A. (1981) ; « Interactivité, relations entre interlocuteurs et constitution d'unités conversationnelles », *Études de Linguistique Appliquée*, 44 : 70-87.

Annexes

Comme signalé dans l'avant-propos, nous avons procédé à une segmentation des films qui devrait assurer le repérage rapide des extraits cités lors de l'analyse. Ce découpage constitue l'Annexe I, la segmentation étant présentée sous forme de grille à trois entrées. La première (*minute*) réfère au temps de projection. La deuxième identifie les segments, les chiffres (*1,2,3...*) renvoyant au numéro de segment considéré et les lettres (*a,b,c...*) à une sous-division du segment. La troisième, enfin, contient une description sommaire des actions. Deux autres annexes ont été jugés intéressants pour rappeler au lecteur les fiches techniques des films considérés (Annexe II), ainsi qu'un aperçu général de la filmographie d'Éric Rohmer (Annexe III).

Annexe I. Segmentation des films

CONTE DE PRINTEMPS (1990)

Minute	segment	Description
	0	générique en surimpression, Jeanne sort du lycée et se déplace en voiture
Prologue		
1'16'	1	Jeanne arrive dans un appartement où règne le désordre, elle commence à ranger, puis défait ses actions, prend des livres, un sac et quelques vêtements. déplacement en voiture Jeanne monte les escaliers d'un immeuble. Arrivée devant la porte d'un appartement, elle applique son oreille à la porte puis sort la clé et ouvre. Gildas sort de la salle de bains en caleçon, s'excuse et se retire aussitôt. Jeanne prend des vêtements dans une armoire
Jeanne, Gildas et Gaëlle		
05'50''	2	a Gildas sort de la salle de bains, se présente, s'excuse et explique la raison de sa présence (invité par Gaëlle)
		b Gaëlle arrive. Échange de salutations. Gaëlle demande à Jeanne si elle peut encore garder l'appartement deux jours. Jeanne répond qu'elle est allée prendre quelques vêtements. Le téléphone sonne, Gaëlle décroche
		c Jeanne parle au téléphone. Une amie l'invite à une fête
Jeanne connaît Natacha		
08'40''	3	a Assise sur un canapé, Jeanne regarde les invités. Natacha apparaît, suivie de W, qui l'embrasse et part.

Minute	segment	Description
		Natacha fait le tour de la salle, puis va s'asseoir à côté de Jeanne
	b	Natacha se présente, interroge Jeanne pour savoir quand elle pense rentrer Jeanne propose de la raccompagner, elle explique qu'elle est « à la rue » Natacha invite Jeanne chez elle
	c	Natacha et Jeanne vont prendre leurs manteaux. Natacha propose de passer par la cuisine prendre un verre d'eau Natacha parle de son père et de son ami
	d	Natacha et Jeanne arrivent chez Natacha, qui continue à parler de ses parents Natacha montre à Jeanne la chambre de son père, puis la sienne Au salon, Natacha parle de son père et de sa liaison avec Ève Natacha joue du piano pour Jeanne
Jeanne et Igor : premier contact		
27'06''	4	a Jeanne se lève et va prendre une douche. Igor arrive. Jeanne sort de la salle de bains drapée dans une serviette, entre dans la chambre, prend ses vêtements et retourne dans la salle de bains. Igor entre dans la chambre, prend quelques vêtements
		b Jeanne sort de la salle de bains, attend Igor. Il se présente, demande à Jeanne de dire à Natacha qu'il part en voyage, qu'il reviendra jeudi
29'32''	5	Natacha arrive, Jeanne est en train de corriger des copies. Natacha découvre les fleurs que Jeanne a achetées. Jeanne explique à Natacha que Igor est venu, décrit la rencontre et transmet le message Natacha propose à Jeanne d'aller à Fontainebleau
À Fontainebleau		
32'45''	6	a déplacement en voiture, arrivée à la maison de campagne
		b Natacha montre à Jeanne la maison et les chambres
		c Elles se promènent dans le jardin Jeanne fait remarquer à Natacha qu'elle ne parle de sa mère que pour la critiquer, Natacha s'engage à donner un gage chaque fois qu'elle dira du mal de sa mère. Natacha propose à Jeanne d'aller voir un endroit dans la forêt le lendemain
		d Jeanne suit Natacha dans la forêt, mais la vue est cachée par la brume
le mystère du collier		
36'29''	7	a Natacha et Jeanne travaillent dans le jardin, elles font le projet de revenir dans une semaine
		b Natacha et Jeanne parlent de Ève, d'Igor ;Natacha dit qu'elle aimerait bien voir Jeanne avec Igor Comme elle critique encore sa mère, Natacha propose un gage
		c Natacha raconte l'histoire du collier

Minute	segment	Description
		d de retour à Paris, Natacha montre à Jeanne le lieu de disparition du collier. Elles font des conjectures Natacha demande à Jeanne de rester encore, mais Jeanne dit qu'elle part le lendemain
Jeanne et Gaëlle		
43'36''	8	Jeanne arrive chez elle attend que Gaëlle ouvre la porte Gaëlle lui demande si elle peut encore rester une semaine, Jeanne accepte Gaëlle lui propose de dîner ensemble le samedi
retour chez Natacha		
45'14''	9	Jeanne arrive chez Natacha et lui explique que Gaëlle n'est pas partie. Jeanne parle de Mathieu Natacha fait des projets pour la soirée du jeudi
Jeanne et Igor		
48'34''	10	a Igor arrive. Natacha lui présente Jeanne. Elle insiste pour qu'il reste dîner avec elles
		b Igor essaie sans succès de joindre Ève pour l'avertir
		c Natacha sort. Igor et Jeanne parlent dans la cuisine. Le téléphone sonne
		d Igor au téléphone parle avec Ève. Natacha lui dit de l'inviter aussi
dîner avec Ève		
52'05''	11	a Igor, Ève, Natacha et Jeanne dînent ensemble. On parle de philosophie
		b après le dîner, Natacha raconte à Igor qu'elle est allée avec Jeanne à Fontainebleau. Elle demande à Igor s'il va y aller. Igor le propose à Ève qui s'excuse, Jeanne aussi, Natacha dit qu'elle n'y ira pas non plus. Natacha entraîne son père dans sa chambre
Natacha et Jeanne		
59'15''	12	le lendemain, Natacha et Jeanne commentent la soirée. Natacha critique Ève, alors que Jeanne la défend. Natacha dit à Jeanne qu'elle a fait grande impression à Igor. Elle propose à Jeanne d'aller à Fontainebleau sous prétexte qu'Igor n'y ira pas.
la crise		
1h04'19''	13	a Natacha et Jeanne arrivent à Fontainebleau. Igor et Ève sont là
		b Natacha aide Igor. Il lui dit d'aller aider Ève et Jeanne à faire la cuisine
		c Ève et Jeanne parlent dans la cuisine, Natacha arrive. Ève est en train de fumer. Natacha la critique. Elles se disputent. Ève annonce qu'elle part avec Igor. Elle sort le chercher
		d Jeanne propose à Natacha de partir, Natacha refuse
		e Ève revient, annonce qu'Igor reste. Elle part, Jeanne la suit
		f Jeanne rejoint Ève, lui dit de rester
		g Igor arrive, demande à Ève d'attendre un peu. Jeanne lui dit que

Minute	segment	Description
		Natacha et elle vont partir
		h Natacha arrive, elle contredit Jeanne. Après une petite tension, Igor cède enfin et part avec Ève
Igor revient, Natacha part		
1h10'20''	14	a Jeanne et Natacha se promènent dans le jardin. Igor revient, Ève est partie seule Natacha rentre sous prétexte de téléphoner
		b Natacha, Igor et Jeanne sont au jardin. W arrive, Natacha lui présente Jeanne. Natacha demande à W de l'emmener faire un tour dans la forêt
		c Igor et Jeanne lisent dans le jardin. Natacha téléphone pour dire qu'elle ne rentre pas.
		d Jeanne annonce qu'elle part, Igor lui dit de rester dîner et de partir après
la séduction ratée		
1h14'30''	15	a Jeanne et Igor parlent de la scène survenue le matin entre Ève et Natacha, de l'hostilité de Natacha envers Ève. Jeanne parle de ses manies, de Mathieu Igor signale qu'il avait confirmé à Natacha qu'il serait là. Igor s'assoit à côté de Jeanne, l'embrasse mais Jeanne se lève aussitôt pour s'asseoir de l'autre côté de la chambre. Igor lui fait remarquer que son comportement est illogique. Jeanne explique qu'elle a agi ainsi pour saborder le complot de Natacha et Igor. Igor s'en défend. Jeanne lui demande de mettre un peu de musique
		b Ève téléphone, Igor ment et lui dit qu'il est seul
		c Jeanne part, gênée par la situation et par le mensonge.
Jeanne et Natacha : la dispute		
1h31'44''	16	Jeanne est en train de faire la valise, Natacha arrive. Elle s'excuse d'être partie la veille. Comme Jeanne laisse entendre que Natacha avait menti quant à la présence d'Igor, Natacha éclate, puis s'enferme dans sa chambre
le collier réapparaît		
1h37'00''	17	a En essayant de rattraper un pantalon, Jeanne fait tomber une boîte à chaussures. Le collier apparaît. Jeanne va chercher Natacha
		b Jeanne et Natacha résolvent l'énigme du collier. Jeanne s'excuse d'avoir accusé Natacha
le retour à l'ordre		
1h39'20''	18	a Jeanne entre dans son studio, prend un bouquet de fleurs que Gaëlle a laissé pour elle. déplacement en voiture Jeanne arrive chez Mathieu, commence à ranger l'appartement
		b générique de fin

CONTE D'HIVER (1992)

Minute	segment	Description
	0	Générique
Prologue		
0'25''	1	a Charles et Félicie avec un pêcheur
		b Charles fait la cuisine, Félicie le regarde
		c Charles et Félicie sur la plage
		d Charles et Félicie font l'amour
		e Charles et Félicie sur la plage. Ils se prennent en photo
		f Charles et Félicie jouent, se promènent à vélo
		g Charles et Félicie se reposent
		h Charles et Félicie dans la chambre
		i Félicie donne à Charles son adresse. Scène d'adieu à la gare
		j Félicie dans le train
		k arrivée de Félicie à Paris
cinq ans après : Félicie chez Loïc		
4'20''	2	a Loïc réveille Félicie
		b Félicie sort. Elle prend le RER, puis le métro. À la sortie du métro elle semble suivre quelqu'un dans la rue, puis soudain s'arrête et fait demi-tour
Maxence part pour Nevers		
7'15''	3	a Félicie arrive dans le salon de coiffure, Maxence parle au téléphone
		b Maxence annonce à Félicie qu'il a quitté sa femme et qu'il part, il lui dit de le rejoindre. Félicie propose d'y aller le week-end. Maxence part
		c Arrivée d'une cliente
		d La collègue de Félicie arrive. Félicie lui dit que Maxence est parti pour Nevers
Félicie chez sa mère : annonce de départ		
13'05''	4	a Félicie prend le métro, puis le bus
		b Félicie arrive chez sa mère, s'excuse de son retard
		c Félicie va dire bonsoir à É
		d Félicie annonce à sa mère qu'elle part avec Maxence
Arrivée à Nevers		
19'09''	5	a Félicie arrive à la gare de Nevers, Maxence l'attend
		b Déplacement en voiture
		c Maxence montre à Félicie le salon de coiffure et l'appartement
à Nevers, Félicie et Maxence parlent de Charles		

Minute	segment	Description	
22'08''	6	a	Félicie et Maxence se promènent. Maxence montre la ville à Félicie. Ils visitent la châsse de Ste. Bernadette
		b	Félicie et Maxence parlent de Charles. Félicie explique son lapsus et ce que Loïc a été pour elle
		c	retour de Félicie en train
Félicie confirme à sa mère son départ			
30'05''	7		Félicie arrive chez la mère, lui confirme qu'elle va rejoindre Maxence, elle doit encore le dire à Loïc
les invités de Loïc			
31'02''	8	A	Félicie entre chez Loïc. On entend une conversation off
		b	Félicie arrive au salon, Loïc est avec deux invités. Présentation. Les invités poursuivent leur conversation
		c	Félicie va dans la cuisine, Loïc la suit
		d	Après le dîner, Loïc parle avec ses invités, Félicie se tient plutôt à l'écart
		e	les invités partent
Félicie annonce à Loïc qu'elle part avec Maxence			
36'40''	9		Félicie annonce à Loïc sa décision de partir avec Maxence. Elle explique qu'elle a cru apercevoir Charles dans la rue
Félicie et sa famille			
44'50''	10	a	la famille de Félicie se réunit chez la mère
		b	Félicie parle avec sa sœur
Arrivée à Nevers (2)			
49'50''	11	a	Félicie et Élise en train
		b	Félicie et Élise à la gare. Maxence n'est pas là, elles vont prendre un taxi
		c	Arrivée au salon. Maxence a une cliente, il s'excuse
		d	Félicie montre à Élise l'appartement, Élise n'est pas très contente
la nouvelle vie de Félicie et Élise			
51'20''	12	a	Félicie fait la cuisine, pendant que Maxence est assis avec des invités
		b	Élise se réveille et pleure
		c	Maxence rejoint Félicie dans la cuisine, Félicie n'est pas très contente
Félicie au travail, la goutte qui fait déborder le vase et l'illumination de Félicie			
52'20''	13	a	Félicie travaille au salon de coiffure, elle tente un rapprochement avec l'employée, mais Maxence intervient
		b	Félicie va voir Élise, qui veut sortir
		c	Félicie annonce à Maxence qu'elle sort avec Élise
		d	Félicie joue avec Élise
		e	Élise veut aller voir la crèche, « illumination » de Félicie à la cathédrale
		f	retour au salon, reproche de Maxence
Félicie quitte Maxence			

Minute	segment	Description
57'40''	14	a Félicie donne à manger à Élise, Maxence arrive, il s'excuse
		b rupture avec Maxence, Félicie le quitte pour rentrer à Paris
retour à Paris		
1h'03'56''	15	a retour de Félicie et Élise en train
		b Félicie raconte à sa mère la rupture avec Maxence, elle fait des projets
Félicie recommence à Paris		
1h05'43''	16	a Félicie sort du métro, se dirige vers un salon de coiffure
		b Félicie prend le métro, sort à Marcadet
		c Félicie se dirige vers la bibliothèque municipale
Félicie raconte à Loïc qu'elle a quitté Maxence		
1h06'35''	17	a Félicie va voir Loïc et lui dit qu'elle a quitté Maxence. Le téléphone sonne
		b Loïc au téléphone
		c Félicie et Loïc parlent de la rupture avec M Félicie refuse de reprendre avec Loïc. Elle lui demande ce qu'il fait le soir. Il l'invite au théâtre. Explication sur la pièce.
		d (insérée dans la précédente) : une jeune fille entre dans la bibliothèque, passe entre Félicie et Loïc
Le Conte d'hiver shakespearien		
1h11'50''	18	Félicie et Loïc assistent à la représentation du <i>Conte d'hiver</i> de Shakespeare
le pari pascalien de Félicie		
1h18'35''	19	a Félicie et Loïc parlent à la sortie du théâtre, Félicie propose de rentrer chez Loïc
		b Félicie et Loïc parlent dans la voiture, Félicie lui explique son « illumination » et son choix
		c Loïc lit à haute voix un fragment de Platon
		d Félicie et Loïc parlent de leurs croyances
Comme une famille		
1h28'45''	20	a Félicie et Loïc sortent de chez Loïc, ils prennent la voiture
		b déplacement en voiture
		c Félicie et Loïc sortent de chez la mère avec Élise
		d déplacement en voiture
		e Félicie et Loïc avec Élise, dans le pavillon des glaces déformantes, au Jardin d'Acclimatation, au théâtre de Guignol, aux grands magasins...
		f Félicie, Loïc et Élise dans la voiture, Loïc propose de rentrer chez lui
prie pour moi		
1h31'01''	21	a Élise regarde un livre, couchée dans le lit à côté de sa mère
		b pendant que Élise prend le petit déjeuner avec Loïc, Félicie téléphone à sa mère
		c Élise parle avec sa grand-mère

Minute	segment	Description
		d déplacement en voiture
		e Félicie, Loïc et Élise arrivent dans un marché. Félicie insiste pour que Loïc aille prier, pendant qu'elle va avec Élise faire des courses
la foi de Félicie		
1h34'25''	22	chez Loïc, Félicie et Loïc font des projets pour le jour de l'an, Loïc invite Félicie chez sa famille, elle refuse, elle croit toujours que Charles peut réapparaître
Préface à la rencontre		
1h37'47''	23	a Loïc propose à Félicie de l'accompagner, elle refuse, ils se séparent dans la rue
		b Félicie et Élise font des courses
		c Félicie et Élise prennent le métro puis vont prendre le bus
		d Félicie monte avec Élise dans le bus, elles s'assoient face à un couple. Félicie ne les a pas encore remarqués. Elle parle avec Élise
la rencontre		
1h39'25''	24	a Charles reconnaît Félicie, il lui présente Dora, Félicie essaie d'expliquer son lapsus, puis descend subitement du bus, Charles la suit
		b Charles rejoint Félicie, lui explique que Dora n'est qu'une amie. Elle lui avoue qu'il est le père d'Élise. Il propose de les raccompagner
Charles et Félicie		
1h43'27''	25	a Félicie, Élise et Charles arrivent chez la mère. Félicie fait les présentations
		b Félicie et Charles parlent dans la chambre d'Élise, ils font des projets pour l'avenir
		c Élise parle avec sa grand-mère
Fin		
1h47'53''	26	générique de fin en surimpression la sœur de Félicie arrive avec son mari et ses enfants, Félicie fait les présentations

CONTE D'ÉTÉ (1996)

Minute	segment	Description
	0	Générique
Prologue		

Minute	segment	Description	
00'20''	1	a	arrivée de Gaspard à bord d'un bateau
		b	Gaspard s'installe dans sa chambre
		c	Gaspard se promène
		d	Gaspard à la terrasse d'un café
		e	Gaspard se promène
		f	de retour dans sa chambre, Gaspard prend sa guitare et se met à jouer
		g	le lendemain matin, Gaspard joue de la guitare
		h	Gaspard se promène le long de la plage
		i	Gaspard entre dans un restaurant
Gaspard et Margot, premier contact			
07'10''	2	Margot est en train de servir les tables. Elle s'approche de la table de Gaspard, qui ne fait aucun effort pour engager la conversation	
Margot et Gaspard deuxième contact			
07'52''	3	a	le lendemain, Margot aborde Gaspard sur la plage. Il la quitte pour aller se baigner
		b	après son bain, Gaspard passe devant Margot. Elle l'aborde encore une fois, l'invite à s'asseoir à côté d'elle.
		c	Gaspard revient avec ses affaires et s'installe à côté de Margot. Ils parlent de leurs projets. Margot l'invite à faire un tour le lendemain
la visite au Terre-neuvas			
13'53''	4	a	Margot et Gaspard vont en voiture. Gaspard parle de ses préférences musicales. Ils chantent
		b	entretien de Margot et Gaspard avec un Terre-neuvas qui leur parle des chants des marins
		c	au retour, Margot invite Gaspard à dîner, il refuse. Ils se donnent rendez-vous pour le lendemain
		d	Gaspard dans sa chambre, il enregistre sur une cassette un air qu'il siffle en s'accompagnant de la guitare. Il est interrompu par le téléphone
		e	Gaspard parle avec sa mère
l'aveu de Gaspard			
20'34''	5	Margot et Gaspard se promènent. Gaspard avoue qu'il attend Léna qui est partie en vacances. Il énonce son projet d'aller à Ouessant, Margot lui dit de penser à elle si Léna ne veut pas y aller. Margot invite encore Gaspard qui refuse toujours, elle l'invite pour le lendemain	
Solène et Gaspard : contact visuel			
24'22''	6	a	Gaspard dîne seul. Margot parle avec un groupe de jeunes gens
		b	Margot invite Gaspard à se joindre à ses amis pour aller en boîte. Gaspard refuse au début, puis accepte
		c	pendant que Margot danse et s'amuse, Gaspard reste isolé. Solène, qui danse avec un autre garçon, essaie d'accrocher son regard

Minute	segment	Description	
les promenades de Margot et Gaspard			
27'10''	7	a	Gaspard et Margot se promènent, parlent de l'amitié entre garçons et filles, puis de Léna. Gaspard montre à Margot une photo de Léna
		b	Margot et Gaspard se promènent, ils parlent de Léna. Margot ne croit pas tout à fait à la liaison entre Léna et Gaspard. Gaspard parle du hasard
		c	Margot et Gaspard se promènent, Margot lui conseille de chercher une autre fille pour l'été. Elle lui suggère d'aborder Solène
		d	Margot et Gaspard se promènent. Gaspard embrasse Margot, comme il essaie à nouveau, elle le repousse doucement
		e	Gaspard dans sa chambre écrit une chanson
Solène et Gaspard			
42'53''	8	a	Gaspard rencontre Solène. Elle lui propose d'aller à Saint-Malo
		b	Solène et Gaspard se baignent, mangent dans un café
		c	Solène et Gaspard chez l'oncle de Solène. Gaspard prend la guitare, montre à Solène la chanson qu'il a composée. Solène chante
		d	Solène demande à Gaspard s'il a une copine, elle lui conseille de laisser tomber Léna. Elle l'embrasse. Ils sont interrompus par l'arrivée des oncles. Présentation
Solène, Gaspard à Saint Malo			
52'02''	9	a	Promenade en bateau avec un accordéoniste. Tout le monde chante la chanson de Gaspard
		b	pendant le dîner, Gaspard, Solène, les oncles et l'accordéoniste parlent de musique
		c	les oncles se retirent dans leur chambre
56'12''		d	Solène enlace Gaspard, se laisse caresser un temps, puis se lève et dit à Gaspard qu'elle ne couche jamais avec un garçon la première fois
rentrée à Dinard			
57'32''	10	a	Solène et Gaspard marchent sur la plage, se dorent, déambulent dans les rues la main dans la main
		b	Gaspard et Solène rentrent en voiture. Ils croisent Margot, Solène l'appelle, Gaspard semble embarrassé
		c	Gaspard et Solène entrent dans une maison. Gaspard embrasse Solène mais elle le repousse. Ils parlent de leurs projets pour les vacances, Gaspard s'engage malgré lui à aller avec Solène à Ouessant
Gaspard et Margot			
1h01'58''	11		Gaspard va chercher Margot, ils parlent de Solène. Gaspard annonce à Margot que si Léna ne rentre pas avant la fin de la semaine il ira à Ouessant avec Solène. Margot se fâche, ils se réconcilient

Minute	segment	Description	
Gaspard et Léna : la rencontre			
1h08'40''	12	a	Margot téléphone à Gaspard pour lui dire qu'elle ne peut pas le voir. Ils se donnent rendez-vous le lendemain
		b	Gaspard se rend à Saint-Lunaire. Il rencontre Léna dans la rue
		c	ils jouent au volley avec les cousins de Léna
		d	Léna et Gaspard se promènent sur la plage, ils parlent du voyage de Léna, de leur voyage à Ouessant, d'André Savignon
		e	Gaspard dîne avec Léna, ses cousins et des amis. On parle de musique. Léna donne rendez-vous à Gaspard, puis se retire
			Gaspard dans sa chambre joue de la guitare
Gaspard et Margot			
1h19'07''	13		Gaspard annonce à Margot que Léna est rentrée
Léna se fait attendre			
1h21'04''	14	a	Gaspard attend Léna, qui ne vient pas
		b	Gaspard essaie sans succès de joindre Léna au téléphone
		c	Gaspard dans sa chambre, il parvient à joindre Léna, elle s'excuse et lui donne rendez-vous pour le lendemain
Gaspard et Léna : la dispute			
1h21'48''	15		Gaspard et Léna se promènent sur la plage. Elle annonce qu'elle part pour Jersey avec ses cousins. Comme Gaspard insiste pour aller à Ouessant, Léna éclate et le quitte sur la plage
Gaspard et Margot			
1h27'24''	16		Gaspard raconte à Margot qu'il s'est disputé avec Léna. Il ira voir Solène le lendemain pour lui dire qu'il n'ira pas avec elle à Ouessant.
Gaspard et Solène			
1h34'40''	17		Gaspard rencontre Solène, il lui dit que Léna est rentrée, mais que les choses ne marchent pas bien. Il dit qu'il n'ira pas à Ouessant avec elle, Solène insiste et le convainc finalement. Solène dit qu'elle l'appellera le lendemain à 14h30
le hasard			
1h40'24''	18	a	Léna téléphone à Gaspard pour s'excuser, lui propose de partir à Ouessant, lui donne rendez-vous le soir
		b	Solène téléphone, invite Gaspard à une fête le soir et raccroche avant qu'il n'ait eu le temps de répondre
		c	Gaspard appelle Margot, elle n'est pas disponible
		d	Gaspard reçoit l'appel d'un ami qui lui propose d'acheter un appareil de musique: il devra être à La Rochelle le lendemain
		e	Gaspard téléphone à Margot, lui donne rendez-vous à 17h à l'embarcadère
Gaspard et Margot : les adieux			
1h45'00''	19	a	Gaspard et Margot se quittent sur la promesse de se revoir. Gaspard lui propose d'aller ensemble à Ouessant, mais Margot dit qu'elle va y aller avec son copain. Départ de Gaspard.
		b	générique

CONTE D'AUTOMNE (1998)

Minute	segment	Description	
	0	Générique	
la famille d'Isabelle			
0'53''	1	Isabelle, son mari, leur fille et le fiancé de celle-ci parlent de Magali et du mariage	
Isabelle et Magali : le métier de Magali			
2'45''	2	A	Isabelle se déplace en voiture et se rend chez Magali
		B	Isabelle arrive chez Magali, qui lui présente Rosine
		C	après le départ de Rosine, Isabelle et Magali parlent de Rosine et de Léo, Isabelle propose d'aller dans les vignes
		D	Isabelle et Magali se promènent dans les vignes
Rosine et Étienne			
11'14''	3	Rosine rejoint Étienne, ils parlent de leur relation, Rosine menace de ne plus le revoir s'il ne trouve pas une autre femme	
Isabelle et Magali (2) : la solitude de Magali			
16'48''	4	a	Isabelle sort de la librairie, prend la voiture et se rend chez Magali
		b	Magali et Isabelle parlent de la solitude de Magali
		c	Isabelle lui propose de passer une annonce, Magali refuse avec véhémence
l'annonce			
24'08''	5	a	Isabelle sort d'un bureau de tabac, un journal à la main et entre dans la librairie. Elle regarde la colonne « contacts »
		b	Isabelle dîne avec son mari, il parle mais elle reste distraite
		c	Isabelle se lève la nuit, descend dans la cuisine et se met à écrire
		d	Isabelle dans la librairie. Elle rédige l'annonce
Rosine et Léo			
26'40''	6	a	Rosine avec une amie dans un café, Léo arrive et l'amie part
		b	Léo propose à Rosine de vivre ensemble, elle refuse. Ils parlent d'Étienne, des vendanges, ils se donnent rendez-vous le samedi
Magali et Rosine : les vendanges			
30'00''	7	a	Magali et Rosine aux vendanges. Rosine prend des photos
		b	Magali et Rosine regardent des photos. Rosine suggère à Magali l'idée d'une liaison avec Étienne.
Rosine et Étienne : les machinations de Rosine			
34'48''	8	Rosine rejoint Étienne, lui parle de Magali, lui montre sa photo, insiste pour qu'il accepte de la connaître	
Rosine et Léo : les machinations de Rosine (2)			
39'05''	9	Rosine se rend chez Léo, lui explique son projet de réunir Étienne et Magali. Léo refuse	

Minute	segment	Description	
Isabelle et Gérald : premiers contacts			
42'55''	10	a	Isabelle dans la librairie lit une annonce, elle téléphone et prend rendez-vous
		b	Isabelle arrive au café où elle a rendez-vous avec Gérald. Présentations, Gérald lui propose de manger ensemble
		c	après le repas, Gérald insiste pour la revoir, nouveau rendez-vous
		d	Isabelle et Gérald mangent ensemble, parlent des vignes
		e	après le repas, ils se promènent dans le jardin botanique, Gérald propose à Isabelle de se revoir dans une dizaine de jours
Isabelle, Magali et Rosine : l'invitation au mariage			
52'16''	11	a	Magali et Rosine sont en train de regarder des photos, Isabelle arrive. Elles parlent du mariage, Isabelle invite Rosine
		b	Isabelle profite de leur absence pour prendre une photo de Magali
l'aveu d'Isabelle			
54'50''	12	a	Isabelle téléphone à Gérald, lui donne rendez-vous
		b	Isabelle ment à sa fille pour aller rencontrer Gérald
		C	Isabelle avoue à Gérald la vérité, l'invite au mariage pour qu'il puisse connaître Magali
Rosine et Étienne à Montélimar			
1h05'10''	13		Rosine et Étienne se promènent à Montélimar, ils parlent du mariage. Rosine aperçoit Isabelle et Gérald, elle se retourne pour ne pas être vue
le mariage (1) : Magali connaît Gérald			
1h06'56''	14	A	mariage: sortie de l'église
		B	Magali aborde Gérald, ils parlent de vin
le mariage (2) : Magali connaît Étienne			
1h10'23''	15	A	Rosine appelle Magali pour lui présenter Étienne, Magali s'excuse avec Gérald et part avec Rosine après la présentation, la conversation ne démarre pas, Magali s'éloigne sous prétexte d'aller manger quelque chose
		B	Rosine et Étienne commentent la réaction de Magali Étienne quitte Rosine pour aller saluer d'autres gens
Magali, Isabelle et Gérald : le quiproquo			
1h13'36''	16	A	Magali fait le tour du jardin, mais ne retrouve pas Gérald
		B	Gérald entre dans la maison, rejoint Isabelle et lui raconte ses impressions sur Magali
		C	Isabelle embrasse Gérald, Magali les surprend, mais se retire aussitôt
		D	Isabelle dit à Gérald d'aller rejoindre Magali
Rosine et Magali			
1h17'08''	17	A	Rosine rejoint Magali qui est seule dans un coin solitaire du jardin. Elles parlent d'Étienne.
		b	Gérald passe au fond, salue de loin et continue son chemin.

Minute	segment	Description	
		Magali et Rosine parlent de lui. Il repasse encore	
	C	Rosine dit à Magali qu'elle a vu Gérald avec Isabelle à Montélimar	
	D	Rosine retourne à la fête, Magali reste dans le jardin	
Isabelle et Magali			
1h24'40''	18	Isabelle rejoint Magali dans le jardin, Magali s'excuse et dit qu'elle veut rentrer. Isabelle lui propose de partir avec Gérald	
Magali quitte la fête avec Gérald			
1h26'15''	19	A	Isabelle présente Gérald à Magali, propose à Gérald de raccompagner Magali
		B	dans la voiture, Magali interroge Gérald à propos de sa relation avec Isabelle. Gérald lui propose d'aller quelque part, Magali refuse, lui dit de la conduire à la gare. Elle descend de la voiture et s'en va
			Magali s'assoit sur un banc de la gare
Rosine quitte la fête avec Étienne			
1h32'25''	20	a	Étienne et Rosine parlent de la fille qu'Étienne regardait. Ils décident de quitter la fête
		b	Au départ, ils rencontrent Léo, Rosine lui dit que Magali est partie
		c	Dans la voiture, Rosine fait des reproches à Étienne au sujet de Magali, Étienne s'en défend
Magali, Isabelle et Gérald : explications			
1h35'20''	21	a	Magali sort de la gare, prend un taxi. Elle donne d'abord son adresse, puis change d'avis et donne celle d'Isabelle
		b	Gérald, dans la voiture, fait demi-tour
		c	Isabelle est au téléphone, Magali arrive, elle interroge Isabelle au sujet de Gérald, Isabelle avoue la vérité. Magali avoue à son tour qu'elle les avait surpris au salon
		d	Gérald apparaît, Magali s'excuse. Ils se quittent sur la promesse d'une nouvelle rencontre
		e	Magali annonce à Isabelle qu'elle va rentrer
Fin			
1h43'39''	22	la fête continue, Isabelle danse avec son mari générique en surimpression	

Annexe II. Fiche technique des films

Conte de printemps

France, 1990, 102 mn.

★ Générique Technique

Réalisateur : Éric Rohmer

Scénariste : Éric Rohmer

Directeur de la photographie : Luc Pagès

Ingénieur du son : Pascal Ribier

Musique : Robert Schumann, Ludwig van Beethoven

Mixeur: Jean-Pierre Laforce

Montage : María Luisa García

Producteur délégué : Margaret Ménégoz

Directeur de production : Françoise Etchegaray

Production : Investimage, Les Films du Losange

Distribution : Les Films du Losange

★ **Générique artistique**

Anne Teyssède (Jeanne)
Hugues Quester (Igor)
Florence Darel (Natacha)
Eloïse Bennett (Ève)
Sophie Robin (Gaëlle)
Philippe Sotto (un invité à la soirée)
Corinne Malgouyard (une invitée à la soirée)

Conte d'hiver

France, 1992, 109 mn.

★ **Générique Technique**

Réalisateur : Éric Rohmer
Scénariste : Éric Rohmer
Directeur de la photographie : Luc Pagès
Ingénieur du son : Pascal Ribier
Musique : Sébastien Erms
Montage : Mary Stephen
Producteur délégué : Margaret Ménégoz
Directeur de production : Françoise Etchegaray / Jean-Luc Revol
Production : C.E.R. (Compagnie Éric Rohmer), Canal+, Les Films du Losange,
Sofiarp, Soficas
Distribution : Les Films du Losange

★ **Générique artistique**

Charlotte Very (Félicie)
Frédéric Van den Driessche (Charles)

Michel Voletti	(Maxence)
Hervé Furic	(Loïc)
Ava Loraschi	(Elise)
Christiane Desbois	(la mère)
Rosette	(la sœur)
Jean-Luc Revol	(le beau-frère)
Haydée Caillot	(Edwige)
Jean-Claude Biette	(Quentin)
Marie Rivière	(Dora)
Roger Dumas	(comédien)
Danièle Lebrun	(comédienne)
Diane Lepvrier	(comédienne)
Edwige Navarro	(comédienne)
François Rauscher	(comédien)
Daniel Tarrare	(comédien)
Eric Wapler	(comédien)
Gaston Richard	(comédien)
Maria Coin	(comédienne)

Conte d'été

France, 1996, 115 mn.

★ **Générique Technique**

Réalisateur : Éric Rohmer

Scénariste : Éric Rohmer

Directeur de la photographie : Diane Baratier

Ingénieur du son : Pascal Ribier

Musique : Philippe Eidel, Sébastien Erms

Mixeur: Jean-Pierre Laforce

Montage : Mary Stephen

Directeur de production : Françoise Etchegaray, Margaret Ménégoz

Production : Canal+, La Sept Cinéma, Les Films du Losange, Sofilmka

Distribution : Les Films du Losange

★ **Générique artistique**

Melvil Poupaud (Gaspard)

Amanda Langlet (Margot)

Aurelia Nolin (Léna)

Gwenaëlle Simon (Solène)

Aimé Lefèvre (Terre-Neuvien)

Alain Guellaff Oncle

Evelyne Lahana Tante Maiwen

Conte d'automne

France, 1998, 110 min.

★ **Générique Technique**

Réalisateur : Éric Rohmer

Scénariste : Éric Rohmer

Directeur de la photographie : Diane Baratier

Ingénieur du son : Pascal Ribier

Musique : Claude Marti, Gérard Pansanel, Pierre Peyras, Antonello Salis Mixeur:

Jean-Pierre Laforce

Montage : Mary Stephen

Directeur de production : Françoise Etchegaray, Margaret Ménégoz

Production : La Sept Cinéma, Les Films du Losange, Rhône-Alpes Cinéma,

Sofadinko

Distribution : Les Films du Losange

★ **Générique artistique**

Marie Rivière (Isabelle)
Béatrice Romand (Magali)
Alain Libolt (Gérald)
Didier Sandre (Étienne)
Alexia Portal (Rosine)
Stéphane Darmon (Léo)
Aurélia Alcaïs (Emilia)
Mathieu Davette (Grégoire)
Yves Alcaïs (Jean-Jacques)

Annexe III. Filmographie de Rohmer

Éric Rohmer (de son vrai nom Maurice Henri Joseph Schérer)
(21 mars 1920 – 11 janvier 2010).

Formation

Éric Rohmer fait des études de lettres classiques. Professeur de lettres dès 1942, il entame une carrière de critique cinématographique en 1951 puis est rédacteur en chef de *La gazette du cinéma* et des *Cahiers du cinéma* de 1957 à 1963.

Carrière au cinéma¹⁷⁵

En 1952, Éric Rohmer débute dans la réalisation avec *Les petites filles modèles* qu'il ne parvient pas à terminer en raison d'une production défailante. En 1959, il effectue un nouvel essai avec *Le signe du lion* dont Claude Chabrol assure la production. Le film est un échec, il ne bénéficie pas de l'engouement que suscitent alors les films de la Nouvelle Vague. Ce n'est qu'en 1969 que Rohmer parvient à attirer l'attention de la critique avec *Ma nuit chez Maud* avec Jean-Louis Trintignant et Françoise Fabian dans les rôles principaux. Les thèmes favoris de Rohmer apparaissent clairement définis : le

¹⁷⁵ D'après la fiche de la Cinémathèque Française :
<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=12915>.

sentiment amoureux, la recherche d'une femme, les retrouvailles. Le cinéaste se lance dans un projet ambitieux : sous le titre des *Contes moraux*, il réunit plusieurs films dont *La boulangère de Monceau* (1962), *La collectionneuse* (1966) et *L'amour l'après-midi* (1972). Eric Rohmer veut posséder son œuvre à part entière : il écrit lui-même tous les scénarios, parsemant ses récits d'éléments autobiographiques. Très fidèle dans le choix de ses collaborateurs, il fait appel à de nombreuses reprises au chef opérateur Nestor Almendros, figure emblématique de la photographie de la Nouvelle Vague. *Le genou de Claire* (1970) est, au-delà de la subtilité du récit et du jeu impeccable de Jean-Claude Brialy, un chef-d'œuvre d'esthétisme. La griffe de Rohmer est là bien caractéristique : l'action se déroule lentement, les dialogues sont simples, les acteurs ne semblent pas être dirigés, comme s'ils improvisaient sereinement. Chaque plan est composé comme un tableau, évoquant Gauguin et les impressionnistes. Au cours des années 1980, Rohmer tourne à nouveau des films sur le marivaudage, et *Pauline à la plage* (1982) ou *Les nuits de la pleine lune* sont salués par la critique. Au début des années 1990, il entreprend un nouveau cycle de contes, chacun évoquant une saison, dont le dernier, *Conte d'automne*, sort en 1998. Changement total de ton en 2000 avec *L'anglaise et le duc*, fresque historique sur fond de Révolution Française où une jeune anglaise fidèle au Roi se bat pour ses idées. En 2003, Rohmer réalise *Triple agent*, histoire d'un couple russe réfugié à Paris après la révolution bolchévique. Son dernier film, *Les amours d'Astrée et Céladon* (2007), revisite le mythe pastoral d'Honoré d'Urfé, dans un cadre où règnent croyances et traditions.

Autres activités

Enseignant à la Sorbonne depuis 1973.

Auteur du roman *Élisabeth* (1946, sous le pseudonyme de Gilbert Cordier, réédité en 2007 sous le titre *La maison d'Élisabeth*), et de la pièce de théâtre *Trio en mi bémol* (1988) il publie de nombreux ouvrages consacrés au cinéma et réalise plusieurs longs métrages pour la télévision.

Prix

- Prix pour l'ensemble de la carrière, 2001 au Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (Venezia)
- Meilleur scénario, 1998 au Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (Venezia) pour le film : *Conte d'automne*
- Meilleur réalisateur, 1983 au Internationale Filmfestspiele (Berlin) pour le film : *Pauline à la plage*
- Meilleur scénario, 1971 au NSFC Award - National Society of Film Critics Awards pour le film : *Ma nuit chez Maud*
- Meilleur scénario, 1970 au New York Film Critics Circle Awards pour le film : *Ma nuit chez Maud*

Filmographie

Courts métrages

- 1950 : *Journal d'un scélérat*
- 1951 : *Présentation ou Charlotte et son steak*
- 1954 : *Bérénice*
- 1956 : *La Sonate à Kreutzer*
- 1958 : *Véronique et son cancre*
- 1962 : *La Boulangère de Monceau*
- 1963 : *La Carrière de Suzanne* (les deux premiers des *Six contes moraux*, voir plus bas)
- 1964 : *Nadja à Paris*
- 1965 : *Paris vu par...* (sketch *Place de l'Étoile*)
- 1966 : *Une étudiante d'aujourd'hui*
- 1967 : *Fermière à Montfaucon*
- 1983 : *Loup, y es-tu ?*
- 1987 : *Bois ton café*
- 1999 : *La Cambrure*
- 2005 : *Le Canapé rouge*

Longs métrages

- 1952 : *Les Petites Filles modèles*

- 1959 : *Le Signe du lion* (sorti en 1962)

Six contes moraux (1962 - 1972)

1. *La Boulangère de Monceau* (1962) court métrage
2. *La Carrière de Suzanne* (1963) moyen métrage (54 minutes)
3. *Ma nuit chez Maud* (1969)
4. *La Collectionneuse* (1967), bien que sorti avant *Ma Nuit chez Maud*, ce film porte le numéro 4 des Contes moraux
5. *Le Genou de Claire* (1970), Prix Louis-Delluc 1970
6. *L'Amour l'après-midi* (1972)

- (1976) *La Marquise d'O...* ; 102 mn ; d'après Heinrich von Kleist, avec Bruno Ganz, Edith Clever.
- (1978) *Perceval le Gallois* ; 140 mn ; d'après Chrétien de Troyes, avec André Dussolier, Fabrice Luchini. (Prix Méliès)

Comédies et proverbes (1981 - 1987)

1. *La Femme de l'aviateur* (1981) *On ne saurait penser à rien*, antithèse de l'œuvre de Musset *On ne saurait penser à tout*
2. *Le Beau Mariage* (1982) *Quel esprit ne bat la campagne qui ne fait château en Espagne* de La Fontaine
3. *Pauline à la plage* (1983) *Qui trop parole, il se mesfait* de Chrétien de Troyes
4. *Les Nuits de la pleine lune* (1984) *Qui a deux femmes perd son âme, qui a deux maisons perd sa raison*, proverbe de la province de Champagne
5. *Le Rayon vert* (1986) *Que le temps vienne où les cœurs s'éprennent*, vers d'Arthur Rimbaud
6. *L'Ami de mon amie* (1987) *Les amis de mes amis sont mes amis*, adage populaire

- 1987 : *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle*

Les Contes des quatre saisons (1990 - 1998)

1. *Conte de printemps* (1990)
2. *Conte d'hiver* (1992)
3. *Conte d'été* (1996)
4. *Conte d'automne* (1998)

- 1993 : *L'Arbre, le maire et la médiathèque*
- 1995 : *Les Rendez-vous de Paris*
- 2001 : *L'Anglaise et le Duc* (sur la Révolution française)
- 2004 : *Triple agent* (sur l'Entre-deux-guerres)
- 2007 : *Les Amours d'Astrée et de Céladon* d'après Honoré d'Urfé

Téléfilms

- 1979 : *Catherine de Heilbronn*
- 1989 : *Les Jeux de société*

Documentaires

- 1964 : *Les Métamorphoses du paysage, l'ère industrielle*
- 1968 : *Louis Lumière*
- 1975 : *Villes nouvelles :*
 1. *Enfance d'une ville*
 2. *La Diversité du paysage urbain*
 3. *La Forme d'une ville*
 4. *Le Logement à la demande*