UNIVERSITE SULTAN MOULAY SLIMANE
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
BENI MELLAL- MAROC

Département de Langue et de Littérature Françaises
CENTRE D'ÉTUDES DOCTORALES

Formation doctorale : « Littérature et Arts »

Équipe de Recherches Interdisciplinaires sur L'Interculturel et la Communication (E.R.I.I.C.)

THÈSE DE DOCTORAT

ASPECTS ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION LINGUISTIQUE ET NON LINGUISTIQUE DANS LE DISCOURS CINÉMATOGRPAHIQUE

- Volume I-

Réalisée et présentée par l'étudiant
BOUCHAIB EL-KHOKH
CNE : 9693189737
N° inscription: 11/18LA

Sous la direction de Monsieur
le Professeur : Abdeltif MAKAN

ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2022-2023

UNIVERSITE SULTAN MOULAY SLIMANE
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
BENI MELLAL- MAROC

Département de Langue et de Littérature Françaises
CENTRE D'ÉTUDES DOCTORALES

Formation doctorale : « Littérature et Arts »

Équipe de Recherches Interdisciplinaires sur L'Interculturel et la Communication (E.R.I.I.C.)

THÈSE DE DOCTORAT

ASPECTS ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION LINGUISTIQUE ET NON LINGUISTIQUE DANS LE DISCOURS CINÉMATOGRPAHIQUE

- Volume II-

Réalisée et présentée par l'étudiant
BOUCHAIB EL-KHOKH
CNE : 9693189737
N° inscription: 11/18LA

Sous la direction de Monsieur
le Professeur : Abdeltif MAKAN

ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2022-2023

Table des matières

Remerciements

Table des matières..... 01

Introduction générale..... 08

Première partie : L'activité de l'énonciation, ses unités et ses niveaux dans le discours cinématographique..... 22

Introduction..... 23

Chapitre I- De l'activité de l'énonciation à la production de l'énoncé..... 25

1-1-1 Place et statut de l'énonciation dans le processus de communication..... 26

1-1-2 De l'énoncé linguistique à l'énoncé filmique..... 34

1-1-2-1 L'énoncé en linguistique..... 34

1-1-2-2 Aspects de l'énoncé dans le texte filmique..... 41

Chapitre II- L'énoncé entre le niveau para-filmique et le niveau intra-filmique..... 48

1-2-1 L'énoncé para-filmique..... 51

1-2-1-1 Le titre filmique : un énoncé linguistique permanent..... 53

1-2-1-2 Le générique : un énoncé filmique intermédiaire..... 67

1-2-1-2-1 Le générique : foyer de l'énoncé linguistique par excellence 72

1-2-1-2-2 Plan sémiologique de l'énoncé visuel..... 87

1-2-2 L'énoncé intra- filmique..... 99

Chapitre III- Les niveaux d'énonciation dans le discours cinématographique..... 119

1-3-1 De l'énonciation linguistique à l'énonciation en cinéma..... 120

1-3-2 Les niveaux de l'énonciation..... 135

1-3-2-1 L'énonciation filmique entre *histoire* et *discours*..... 137

1-3-2-1-1 Plan de *l'histoire*..... 137

1-3-2-1-2 Plan du *discours*..... 145

1-3-2-2 De *l'énonciation énoncée* à *l'énoncé énoncé*..... 148

1-3-3 Énonciation et Narration : deux figures solidaires de la communication filmique..... 157

Conclusion..... 177

Deuxième partie : Sujets du discours cinématographique et déictiques de personne et de non-personne..... 179

Introduction..... 180

Chapitre I- Les différentes figures du « sujet » filmique..... 182

2-1-1 Sujets opérateurs du discours filmique..... 183

2-1-2 La correspondance : figure du locuteur vs figure de l'auteur..... 188

2-1-3 Du sujet locuteur au sujet énonciateur..... 197

Chapitre II- Les sujets d'énonciation et de narration dans le discours filmique..... 208

2-2-1 Les actants de l'énonciation..... 209

2-2-2 Actants de l'énonciation *vs* Actants de la narration..... 224

2-2-3 Le *faire* du narrateur filmique..... 241

Chapitre III- Les déictiques de l'énonciation filmique..... 260

2-3-1 Place et fonctionnement des déictiques dans le processus de l'énonciation... 261

2-3-2 Les marques de personne et de non-personne..... 265

2-3-3 Les déictiques de personne et de non-personne à l'épreuve des composantes de l'énonciation filmique..... 274

2-3-3-1 La composante du « dire filmique » 274

2-3-3-2 La composante de « monstration filmique » 282

2-3-3-3 La composante « sonore » de l'énonciation filmique..... 295

Conclusion..... 300

Troisième partie : La spatialisation cinématographique..... 303

Introduction..... 304

Chapitre I- Éléments opérateurs de la deixis spatiale..... 306

3-1-1 Place de l'unité « espace » en cinéma..... 307

3-1-2 Le cadrage : une marque visuelle potentielle de spatialisation énonciative..... 309

3-1-3 Champ *vs* Hors-champ : deux articulations spatiales fondamentales dans le récit cinématographique..... 314

3-1-3-1 Champ et hors-champ diégétiques..... 315

3-1-3-2 Les configurations de l'espace hors-champ entre le diégétique et le discursif..... 330

Chapitre II- Les différentes articulations des unités déictiques de la spatialisation énonciative..... 339

3-2-1 Délimitation et classification du dispositif déictique de la spatialisation énonciative..... 340

3-2-2 Les déictiques d'ostension..... 343

3-2-3 Les déictiques de déplacement..... 345

3-2-3-1 Déplacement sur l'axe horizontal..... 348

3-2-3-1-1 Orientation de va et vient (*aller vs venir*)..... 348

3-2-3-1-2 Orientation latérale (*à gauche vs à droite*)..... 352

3-2-3-1-3 Orientation frontale (*devant vs derrière*)..... 355

3-2-3-2 Déplacement sur l'axe vertical..... 360

3-2-3-2-1 Rapport : *force vs soumission* ou *dominant vs dominé*..... 362

3-2-3-2-2 Rapport : *vie vs mort*..... 366

3-2-3-2-3 Rapport : *euphorie vs dysphorie*..... 369

Chapitre III- Les déictiques de déplacement à l'épreuve des rapports spatiaux..... 374

3-3-1 Déictiques de déplacement articulés sur l'opposition : *proximité vs éloignement*..... 375

3-3-2 Les quatre rapports spatiaux..... 379

3-3-2-1 Le rapport d'identité spatiale : un seul et même espace..... 380

3-3-2-2 Le rapport d'altérité spatiale par *contiguïté* et par *disjonction*..... 388

3-3-2-2-1 Le rapport de *l'altérité spatiale par contiguïté*..... 389

3-3-2-2-2 Le rapport de *l'altérité spatiale par disjonction*..... 394

3-3-2-2-2-1 Le rapport de *l'altérité spatiale par disjonction proximale : l'espace proche*..... 394

3-3-2-2-2-2 Le rapport de *l'altérité spatiale par disjonction distale : l'espace lointain*..... 399

Conclusion..... 403

Quatrième partie : La temporalisation cinématographique... 405

Introduction..... 406

Chapitre I- Éléments opérateurs de la deixis temporelle..... 411

4-1-1 Place du système déictique temporel dans l'énonciation..... 412

4-1-2 Classement et délimitation des expressions référentielles de temps..... 414

4-1-3 Éléments linguistiques de la deixis temporelle..... 420

4-1-3-1 Déictiques linguistiques paratextuels..... 420

4-1-3-2 Déictiques linguistiques intra-filmiques figurés dans les dialogues.... 422

4-1-4 Éléments non linguistiques de la deixis temporelle..... 425

4-1-4-1 Éléments icono-linguistiques..... 425

4-1-4-2 Éléments représentant des objets déclencheurs du temps..... 428

4-1-4-3 Indication de périodes ou d'époques..... 436

Chapitre II- Le système verbal..... 441

4-2-1 Délimitations théoriques du système verbal..... 442

4-2-2 L'organisation temporelle et les temps verbaux dans le récit filmique..... 448

4-2-2-1 Le système verbal au plan du *discours* : les temps du *discours*..... 451

4-2-2-2 Le système verbal au plan du *récit* : les temps du *récit*..... 457

4-2-3 Les configurations énonciatives du temps « présent » 462

4-2-3-1 Le présent à valeur purement déictique (le présent déictique) 462

4-2-3-2 Le présent comme « forme zéro » 463

4-2-3-3 Le présent de narration (présent historique) 465
4-2-3-4 Le présent sans ancrage déictique..... 471

Chapitre III- Les valeurs aspectuelles..... 478
4-3-1 Précisions théoriques et terminologiques..... 479
4-3-2 L'aspectualisation dans l'énoncé filmique..... 484
4-3-2-1 L'aspect *accompli vs inaccompli*..... 484
4-3-2-2 L'aspect *ponctuel vs duratif*..... 487
4-3-2-3 L'aspect *perfectif vs imperfectif*..... 491
4-3-3 L'aspectualisation et la double temporalité cinématographique..... 494
4-3-4 L'aspectualisation et les trois niveaux temporels..... 502

Chapitre IV- La segmentation temporelle cinématographique..... 509
4-4-1 Le segment autonome à un seul plan : « le plan autonome » 514
4-4-2 Le segment autonome à plusieurs plans : « le syntagme » 518
4-4-2-1 Les syntagmes a-chronologiques..... 518
4-4-2-1-1 *Le syntagme parallèle*..... 518
4-4-2-1-2 *Le syntagme en accolade*..... 520
4-4-2-2 Les syntagmes chronologiques..... 522
4-4-2-2-1 *Le syntagme descriptif*..... 522
4-4-2-2-2 *Le syntagme alterné*..... 527
4-4-2-2-3 *La scène*..... 529
4-4-2-2-4 *La séquence par épisodes et la séquence ordinaire*..... 531
Conclusion..... 539

Cinquième partie : Éléments d'analyse pragmatique dans le discours cinématographique 541

Introduction 542

Chapitre I- Les actes de langage 545

5-1-1 Fonctionnement des actes de langage 546

5-1-2 Actes de langage et performativité 553

5-1-2-1 L'acte illocutoire assertif (ou représentatif) 553

5-1-2-2 L'acte illocutoire directif 557

5-1-2-3 L'acte illocutoire promissif 559

5-1-2-4 L'acte illocutoire expressif 561

5-1-2-5 L'acte illocutoire déclaratif (les déclarations) 563

Chapitre II- Les modalités d'énonciation linguistiques 566

5-2-1 L'assertion 569

5-2-2 L'interrogation 576

5-2-2-1 L'interrogation globale (ou totale) 576

5-2-2-2 L'interrogation partielle 582

5-2-3 L'injonction 592

5-2-3-1 L'ordre 593

5-2-3-1-1 L'acte de l'ordre selon le critère contextuel 594

5-2-3-1-2 L'acte de l'ordre selon le critère formel 597

5-2-3-2 La simple demande de faire 600

Chapitre III- Les modalités logiques 605

5-3-1 Les modalités aléthiques 609

5-3-2 Les modalités épistémiques 613

5-3-2-1 La certitude absolue (ou totale) 613

5-3-2-2 La certitude relative : le mode contestable et le mode probable 619

5-3-3 Les modalités déontiques 624

5-3-3-1 Le mode obligatoire..... 625

5-3-3-2 Le mode de l'interdiction..... 630

5-3-4 Les modalités volitives..... 632

5-3-4-1 La modalité volitive exprimant l'acte de langage *exercitif* ou *directif*... 632

5-3-4-2 La modalité volitive exprimant l'acte de langage *promissif*..... 635

5-3-4-3 La modalité volitive exprimant l'acte de langage *expressif*..... 637

Chapitre IV- Les modalités appréciatives..... 640

5-4-1 Les substantifs appréciatifs..... 643

5-4-1-1 Les substantifs appréciatifs à valeur méliorative (laudatifs, valorisants) 644

5-4-1-2 Les substantifs appréciatifs à valeur péjorative (dévalorisants) 647

5-4-2 Les adjectifs appréciatifs..... 654

5-4-2-1 Les adjectifs appréciatifs à valeur méliorative (laudatifs, valorisants).. 656

5-4-2-2 Les adjectifs appréciatifs à valeur péjorative (dévalorisants) 661

5-4-3 Les verbes appréciatifs..... 667

5-4-3-1 Les verbes intrinsèquement évaluatifs..... 667

5-4-3-2 Les verbes de sentiment..... 670

5-4-3-3 Les verbes performatifs..... 673

Conclusion..... 677

Conclusion générale..... 680

Bibliographie..... 693

Introduction générale

La présente thèse se propose d'analyser des aspects et propriétés de l'énonciation dans le discours cinématographique. Les éléments de l'analyse seront appréhendés sur le plan linguistique en parfaite interaction avec la dimension non linguistique. Pour ce faire, notre étude portera sur un support cinématographique dont les constituants sont d'ordre scripto-audio-visuel.

Dans cette optique, les éléments de notre analyse portent principalement sur la dimension énonciative et pragmatique qui sont, toutes les deux, articulées sur la composante sémiologique. Ensemble, ces trois perspectives d'analyse permettront d'étudier, voire d'interroger, la rencontre du cinéma et des théories de la linguistique. Le croisement de ces deux domaines d'étude s'établit dans et par le récit filmique. Le parti pris est donc de travailler sur un discours spécifique -le discours cinématographique-.

Notre intérêt pour le sujet choisi se définit par différentes raisons. En effet, quoiqu'il y ait de nombreuses études sur le cinéma, il nous semble que l'une des plus importantes, que nous aborderons dans cette thèse, n'a pas encore été dûment explorée. Excepté les nets travaux de Christian Metz autour des propriétés langagières en cinéma et de l'énonciation articulée sur la sémiologie, de même que les travaux élaborés par Francesco Casetti en matière d'énonciation et de pragmatique en cinéma, nous constatons une relative rareté, sinon une déficience d'étude traitant la question linguistique et non linguistique au sein de l'œuvre cinématographique. À ce titre, nous considérons qu'il sera judicieux de concevoir et d'analyser le discours cinématographique à travers une approche linguistique composite et approfondie, qui est centrée sur le paradigme de l'énonciation.

Notre choix pour l'étude en cinéma va nous permettre de développer une démarche plus rigoureuse inscrite dans un cadre large où nous mobilisons nos compétences issues des formations antérieures embrassant à la fois l'art de l'image, la littérature et la linguistique. Ainsi, nous sommes fort convaincu que

notre thèse va nous mettre en voie de nous ouvrir sur de nouvelles perspectives de création.

En outre, l'intérêt que nous portons au sujet choisi pour la recherche réside dans le fait que le cinéma est une forme d'expression totale qui renferme un système d'énonciation particulièrement complexe, accueillant en son sein diverses matières d'expression artistique et langagière à travers une hybridation formelle. Le cinéma entreprend des liens forts avec d'autres domaines, comme la littérature, la photographie, la musique, la typographie, etc. Il est un véritable point de rencontre expressif entre ces domaines dans le cadre d'une création délibérément composite, en leur attribuant ses propres codes, mais aussi en préservant leurs propres spécificités. C'est de ce fait que nous assistons à de nombreuses recherches analytiques et des réflexions théoriques faisant du cinéma un art total qui s'ouvre à la pluridisciplinarité.

De surcroit, comme le cinéma a la capacité de combiner et fusionner avec d'autres domaines de recherche, nous pensons qu'il peut être conçu aussi aisément en tant qu'objet d'étude en linguistique. Cela implique un certain positionnement par rapport à cet objet. En effet, étudier le cinéma dans sa dimension énonciative signifie, à notre sens, que nous le pensons comme un média et que nous envisageons le produit filmique et les images qui s'y rattachent comme un discours qui porte sur plusieurs enjeux et aspects énonciatifs. Ainsi, l'œuvre cinématographique s'offre au récepteur comme un système de codes linguistiques et non linguistiques formant un brassage d'aspects scripto-audio-visuels. Ces codes sont construits par des actes de communication qui se déclinent en actes d'énonciation spécifiques dont nous aurons la tâche d'analyser dans et par le récit cinématographique, objet de notre étude.

Par ailleurs, ce qui revêt une importance considérable dans le cas de notre étude axée sur ce genre de récit, c'est que le cinéma constitue un véritable point

de rencontre expressif avec la littérature. Les deux domaines ont beaucoup de points communs et bien évidemment de nombreux axes de rencontres qui renforcent leurs relations. En ce sens, au même titre que la littérature romanesque, le cinéma est un art narratif qui a l'aptitude de produire un récit. De leur filiation substantielle solide découle une ascendance théorique de l'analyse par la transposition des concepts narratologiques dans l' « analyse filmique ».

Le cinéma, conçu sous la dénomination d'art de l'image ou encore art de la représentation audio-visuelle par excellence, n'a cessé, depuis ses débuts, de se définir par rapport à une écriture littéraire fondatrice de son identité. Les innombrables œuvres cinématographiques, surtout celles qui représentent des adaptations agrémentant l'histoire du cinéma jusqu'à l'époque actuelle dans toutes ses étapes et en référence aux différentes écoles cinématographiques, soulignent bel et bien le rapport étroit entre littérature et cinéma.

Le texte littéraire- précisément le roman- est bien « l'horizon imaginaire » du film. Naturellement, les formes narratives offertes par les œuvres littéraires procurent aux premiers cinéastes un modèle propice pour l'agencement des histoires qu'ils allaient transposer au cinéma. Ainsi, le cinéma s'est inscrit naturellement dans la tradition narrative que lui proposait l'exemple de la littérature.

Nous retenons donc que littérature et cinéma sont *« deux arts voisins, tous deux visant à raconter des histoires, tous deux soumis au temps, tous deux produisant des œuvres de grande diffusion et qui relèvent de lois également vagues »*[1].

Cela dit, notre choix du récit filmique comme axe de pertinence dans notre approche d'analyse émane du fait qu'il privilégie l'image et construit son

[1] Colette Audry, « La caméra d'Alain Robbe-Grillet », In : *Cinéma et Roman, Revue des Lettres modernes*, n°36-38, Été 1958 (cité par Anne-Marie Baron, *Romans français du XIXème siècle à l'écran*. *Problèmes de l'adaptation : Cahiers romantiques n°14*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008 p.7).

propre discours sur la base d'un amalgame de signes complexes occupant une place importante dans le paysage cinématographique. De cet amalgame nait une interaction qui intéresse toutes les disciplines ainsi qu'un public des plus variés : cinéphile, linguiste, historien, sociologue, publicitaire, psychologue, graphiste, collectionneur, etc.

La richesse du récit filmique tient également à ce qu'il représente une source d'informations extraordinaire, car il communique des indicateurs forts sur la réalité du monde qui nous entoure à travers la transmission des messages sur des questions problématiques occupantes. En effet, ce genre de récit peut aborder rigoureusement tous les sujets du monde dans ses larges horizons : histoire, politique, guerre, catastrophe, famille, exposition, voyage, industrie, révolution, etc.

Le récit filmique peut être perçu comme un espace d'évasion qui incite le récepteur à voyager dans l'histoire et les cultures ; il relate des faits imaginaires qui contribuent de manière efficace à la prise de conscience des diverses réalités dans leurs complexités et leurs contrastes, à explorer les modes de vie et les aspirations des sociétés du monde. Le récit filmique s'avère ainsi une preuve et une source de renseignements sur les sociétés passées ou présentes. Entre autres, il permet de sonder l'imaginaire de la société et révèle la société en image tout en plaçant le récepteur potentiel au centre de la communication visuelle.

Comme support cinématographique, le récit filmique s'installe dans le but d'éveiller la curiosité du spectateur-récepteur universel, en lui proposant un éventail de choix de ses genres préférés (aventure, action, drame, comédie…), ou des thèmes faisant état de la réalité. Il répond ainsi aux désirs et aux besoins du spectateur. Ce sont des besoins de liberté et de fuite précieuse vers des horizons imaginaires qui peuvent atteindre l'inconscient.

Du point de vue énonciatif, le récit filmique incarne un espace discursif disposant de moyens linguistiques et non linguistiques qui lui favorisent

d’engendrer des messages transmis par des individus à d'autres individus isolés dans le temps et dans l'espace, en tenant compte de la divergence de leurs statuts et de leur provenance sociale ainsi que le contexte de production des messages. De même, ce genre de récit constitue un champ d’interaction langagière intra-filmique dans la mesure où les constructions inhérentes au processus de l’énonciation s’établissent non pas seulement par des individus réels, mais aussi par des êtres fictifs représentés au sein du récit.

En partant de la définition du sujet choisi pour l’étude, notre problématique sera axée sur la construction des aspects d’analyse linguistiques et non linguistiques du processus énonciatif dans le discours cinématographique. Autrement dit, notre problématique repose sur la manière dont s’articulent et se fusionnent ces aspects pour l’analyse du discours cinématographique dans et par le récit de la fiction.

Ainsi, nous pouvons formuler notre question de recherche principale de la manière suivante : *Comment s’élaborent les aspects de l’énonciation dans le discours cinématographique à travers le récit filmique ?*

Sur la base de cette question problématique, nous faisons comme hypothèses que le discours cinématographique, étant hétérogène, pourrait admettre une analyse des aspects énonciatifs à plusieurs titres. Ces aspects, d’ordre linguistique et non linguistique, s’élaborent de manière tridimensionnelle : scripto-audio-visuelle.

Les enjeux de l’énonciation cinématographique se rapportent à la mise en œuvre du discours à travers l’interaction complexe et le va-et-vient permanent entre les deux niveaux de l’énonciation : l’*énonciation énoncée* (discours) et *l’énoncé énoncé* (histoire). Les enjeux de l’énonciation sont nécessairement d’ordre communicationnel, étant donné que le récit filmique est susceptible de créer ses propres caractéristiques communicatives pour mettre

en relief divers messages construits dans et par les deux niveaux de l'énonciation.

Nous supposons aussi que, pour rendre compte du discours cinématographique, les aspects énonciatifs, au sein du récit filmique, se construisent en s'articulant sur les trois principaux éléments d'analyse linguistique : pragmatiques, énonciatifs et sémiologiques.

Centrés sur le paradigme de l'énonciation, ces trois éléments adoptés pour mener notre analyse ne se construisent pas de manière disparate et divergente, mais s'accomplissent et s'installent en parfaite concordance ; ils s'interagissent avec la dimension audio-visuelle véhiculée par le récit filmique.

Conformément aux hypothèses soulignées, l'objectif principal de notre recherche sera d'approcher l'étude cinématographique selon une démarche linguistique. Notre étude consiste alors à explorer et à vérifier dans quelle mesure le récit cinématographique réussit à s'approprier l'ensemble des aspects de l'énonciation, linguistiques et non linguistiques, et ce sur la base des trois éléments d'analyse susmentionnés qui sont solidaires et interdépendants.

L'appréhension de ces trois éléments se fait également à la lumière des données et éléments narratologiques qui servent d'assise pour asseoir le travail de notre analyse.

Par rapport à notre objectif principal, nous délimitons plusieurs objectifs spécifiques qui en découlent :

- Étudier jusqu'où le récit cinématographique pourrait-il admettre la même démarche d'analyse du système énonciatif à l'instar du récit littéraire.
- Dégager les spécificités du discours cinématographique quant aux aspects des énoncés véhiculés dans et par le récit filmique.
- Rendre compte de l'énonciation et dévoiler dans quelle mesure elle pourrait faire l'alter égo de la narration, et jusqu'où ces deux formes de communication filmique peuvent-elles cohabiter au sein du récit cinématographique.

- Délimiter et définir les sujets opérateurs du discours cinématographique, et analyser comment se construisent leurs différentes figures.
- Analyser le fonctionnement de l'appareil déictique de personne et de non personne sur la base des trois composantes filmiques : le dire, la monstration et les éléments sonores.
- Identifier et examiner les éléments opérateurs de la deixis cinématographique spatiale et temporelle.
- Définir les éléments fondamentaux de l'analyse pragmatique afférents à la dimension énonciative, examiner leur fonctionnement et leurs diverses manifestations au sein du récit filmique.

Ces objectifs soulèvent autant de questions spécifiques vers lesquelles s'oriente notre problématique de recherche. Tous ces objectifs, nous allons les approcher dans l'optique de l'énonciation.

Certes, au sein d'un texte ordinaire ou dans un récit littéraire, la problématique axée sur le processus énonciatif est fondamentale dans l'approche des énoncés linguistiques. Pourtant, l'abstraction de cette problématique sur le plan du récit cinématographique ne semble plus pareille, mais encore plus complexe, du fait que ce genre de récit comporte, en plus de l'aspect verbal, une composante audio-visuelle.

Ainsi, immense et importante que soit-elle, la problématique autour du discours cinématographique interpelle plusieurs composantes et domaines à la fois. Elle s'avère de toute évidence l'une des problématiques les plus complexes, car elle s'étend à plusieurs aspects dont nous tenterons d'examiner ceux linguistiques et non linguistiques relatifs à l'approche énonciative.

Afin d'expliciter notre problématique, vérifier nos hypothèses de travail et atteindre nos objectifs, le récit filmique sera donc le support idéal qu'il convient d'exploiter dans l'approche analytique que nous menons dans notre recherche. Pour ce faire, nous nous sommes penché sur un corpus constitué de

six récits filmiques qu'il sera judicieux de circonscrire selon les critères spatio-temporels, selon le cinéma objet de l'étude, selon le genre visé et selon le réalisateur. En effet, nous avons décidé de limiter notre corpus au cinéma italiano-américain représenté par le genre western du cinéaste italien Sergio Leone. Les films du corpus ont été tous réalisés par ce cinéaste durant les années 1960 et 1970. Ces films traitent diverses thématiques relativement à l'histoire de l'Ouest américain et faisant état à des questions et valeurs universelles occupantes. Le western leonien fournit donc notre cadre de référence heuristique pour la recherche.

Notre choix de ce corpus repose sur deux raisons : La première raison est d'ordre subjectif. En ce sens, les films choisis pour l'étude représentent pour nous un agréable souvenir d'enfance, car à cet âge-là, en visualisant ces films, les images anthologiques du western italien restent gravées en mémoire ; elles possèdent un pouvoir d'attraction inéluctable. Ces images ne cessent de défiler dans notre mémoire et occuper notre imaginaire. Par le fait même, elles nous laissent nous identifier aux personnages de films mis en valeur aux premiers plans. Cela nous a permis de plonger dans le parcours initiatique de ces personnages traversant les différents recoins spatiaux de l'Ouest américain, de telle sorte que nous copiions leurs paroles, leurs actes et leurs gestes imparables dans notre vie d'enfance quotidienne vis-à-vis de nos amis et entourage.

Grâce à la beauté du décor naturel servant comme structure sous-jacente, et grâce à leur simplicité lucide, les films du western leonien nous procure un énorme plaisir d'exploration de diverses réalités à travers le récit de déplacement spatial. C'était pour nous un énorme plaisir de voir et de revoir ces films avec un regard infantile. À l'âge actuel, notre regard sur ce genre filmique renait avec pour souci de faire de ces films un support adéquat pour mener notre recherche, réunissant à la fois et le plaisir spectatoriel acquis depuis l'enfance et la matière d'étude cinématographique.

La deuxième raison qui nous a motivé dans le choix du western leonien, envisagé comme support d'étude, est d'ordre objectif. À ce niveau, ce genre cinématographique regorge d'une multitude de thèmes et de questions problématiques à soulever. Il représente un médium universel ayant la propriété de traverser les pays et les cultures en faisant migrer diverses visions et valeurs à partager en commun.

De plus, le choix objectif du corpus repose sur le plan analytique. En effet, le corpus choisi jouit d'une grande importance dans la mesure où il comprend des films authentiques dotés d'une extraordinaire originalité et d'une très riche variété de constituants scripto-audio-visuels. Ces constituants renferment des codes linguistiques et non linguistiques qui se caractérisent par une cohérence particulière que partage, en général, l'ensemble de ces films. Chaque code fonctionne en parfaite interaction avec les autres codes. Le brassage codique, qui associe le verbal au non verbal, forme tout un système qui influence directement la forme du message et son contenu exprimé. Cela contribue à asseoir l'aspect énonciatif et communicationnel pour interpeller, séduire, divertir, influencer et intéresser le récepteur ; et par extension, rendre manifeste le discours cinématographique approprié.

Ainsi, le récit du western leonien serait une forme efficace de médiation employée pour l'analyse des éléments pragmatico-énonciatifs et sémiologiques. Il nous semble le support le plus précieux, l'instrument le plus adéquat par lequel se sont affirmés les messages filmiques sous leurs aspects linguistique et non linguistique destinés au public visé - le spectateur universel.

Nous estimons par là que notre recherche portant sur un corpus cinématographique sera d'une grande importante à aborder la problématique soulevée précédemment sous l'égide des éléments linguistiques susmentionnés, qui fonctionnent en parfaite concordance avec les éléments audio-visuels.

Cela dit, le corpus central de notre recherche est composé de six films de Sergio Leone, en version française, classés chronologiquement comme suit :

Titre du film	Date de sortie
Pour une poignée de dollars	1964
Et pour quelques dollars de plus	1965
Le bon, la brute et le truand	1966
Il était une fois dans l'Ouest	1968
Il était une fois la révolution	1971
Mon nom est Personne	1973

Sur le plan méthodologique, nous optons pour une étude exploratoire dans la mesure où cette approche méthodologique nous permettra d'explorer, de dégager et d'analyser les spécificités du corpus cinématographique constitué pour l'étude. En effet, nous projetons d'explorer les différents aspects énonciatifs, linguistiques et non linguistiques, dans le discours cinématographique.

Eu égard à ce qu'il est une monstration autant qu'une narration, et parce qu'il est fait d'une matière composée d'énoncés linguistiques, d'images et de sons, le récit cinématographique ne peut se satisfaire d'une seule approche pour rendre compte du mécanisme énonciatif complexe qu'il met en place. L'étude du discours véhiculé par le récit cinématographique sous-tend plusieurs dimensions langagières et interpelle une pluridisciplinarité dans l'étude (énonciation, pragmatique sémiologie, histoire, socio-linguistique…).

Pour mener à bon escient notre étude, nous pouvons adopter une approche énonciative composite, embrassant à la fois les éléments d'analyse pragmatico-énonciatifs et sémiologiques. Cette approche s'avère pertinente pour notre recherche dans la mesure où elle constitue une méthode d'analyse opératoire pour étudier le discours cinématographique dans ses larges

dimensions linguistiques et non linguistiques. Dans ce sens, le récit filmique sera conçu comme un espace d'énonciation, le lieu d'un discours.

L'approche que nous adoptons est aussi d'usage important puisqu'elle met en pratique, en plus des trois composantes analytiques évoquées, des éléments d'analyse narratologique. Ces éléments sont par endroit interpellés dans notre approche d'analyse, du moment que la composante « récit » constitue le fond d'articulation des trois principaux éléments d'analyse linguistique choisis pour l'étude.

L'approche fondamentale de notre étude est donc linguistique. Elle permet le croisement des théories linguistiques avec les éléments non linguistiques, c'est-à-dire audio-visuels, et de les interroger ainsi sur un même objet d'étude : le récit cinématographique. Ainsi, pour mettre en avant la dimension énonciative dans le discours cinématographique, notre approche d'analyse pourra donc revêtir d'un aspect pluriel ; elle repose sur un cadre théorique issu principalement des théories de l'énonciation, de la pragmatique et de la sémiologie.

Sur le plan structurel, nous répartissons notre thèse en cinq grandes parties :

La première partie est centrée sur le processus d'énonciation, conçue comme activité spécifique de la communication. Cette partie s'inaugure par un rapprochement de l'énonciation d'un point de vue linguistique, ainsi qu'une mise en place de cette activité au sein du discours cinématographique. Une part importante de cette partie va aux différents aspects de l'unité -énoncé- incarné dans le récit filmique, que ce soit au niveau para-filmique ou au niveau intra-filmique. Dans le dernier volet de cette partie, nous mettrons l'accent sur les niveaux d'énonciation dans le support filmique. En outre, nous confronterons les deux figures solidaires de la communication filmique : *énonciation vs narration*.

S’agissant de la seconde partie de notre recherche, elle se rapporte à l’analyse des différentes figures de sujets opérateurs dans le discours cinématographique. Nous examinerons les correspondances transversales entre la figure du locuteur et la figure de l’auteur, et puis entre celle du locuteur et celle de l’énonciateur. Nous distinguerons, par la suite, les sujets d’énonciation des sujets de narration dans le récit filmique. En rapport étroit avec l’étude des sujets, nous aborderons plus minutieusement les déictiques de l’énonciation filmique centrées sur les marques de personne et de non-personne. Ces marques seront appréhendées suivant trois composantes de l’énonciation : la composante du « dire filmique », la composante de « monstration filmique » et la composante « sonore ».

Dans la troisième partie de notre étude, nous traiterons la spatialisation cinématographique. À ce stade, nous établissons trois chapitres d’analyse. Le premier chapitre comprend les éléments opérateurs de la deixis spatiale dans le récit filmique, à savoir le cadrage en lien étroit avec le champ et le hors-champ. Le deuxième chapitre met en lumière les différentes articulations des unités déictiques de la spatialisation énonciative. Dans cette perspective, nous délimitons, classons et analysons principalement les déictiques de déplacement spatial. Pour ce qui est du troisième chapitre, il sera consacré à l’analyse des déictiques de déplacement selon les quatre rapports spatiaux de *proximité vs éloignement* : rapport d’identité spatiale, rapport d’altérité spatiale par contiguïté, rapport d’altérité spatiale par disjonction proximale et rapport d’altérité spatiale par disjonction distale.

La quatrième partie de l’étude est étroitement associée à la troisième partie, eu égard à ce que la notion de spatialisation cinématographique est toujours tributaire d’une temporalisation cinématographique. À ce titre, nous serons en mesure d’étudier, dans un premier temps, les éléments linguistiques et non linguistiques relativement à la deixis temporelle. Dans un deuxième

temps, nous focaliserons notre démarche sur le système verbal et l'organisation temporelle au niveau du *discours* et au niveau de *l'histoire,* de même que sur les configurations énonciatives du temps « présent ». Dans un troisième temps, nous nous arrêterons sur les valeurs aspectuelles que revêt la temporalité cinématographique. En fin de cette partie, notre analyse visera la segmentation temporelle qui se rattache aux deux segments : le segment autonome à un seul plan et le segment autonome à plusieurs plans. Ce dernier se décline en sous syntagmes que nous répartissons en syntagmes a-chronologiques et syntagmes chronologiques.

En ce qui concerne la cinquième et dernière partie de notre thèse, elle sera axée sur les éléments fondamentaux de l'analyse pragmatique. À ce niveau, nous nous évertuerons d'en délimiter quatre. L'étude des actes de langage sera le premier axe à examiner dans cette partie, étant donné que toute l'approche pragmatique est basée essentiellement sur les actes de langage dans leurs différents aspects émanant de la théorie classique de la pragmatique. Dans le deuxième axe de cette partie, nous aborderons les diverses modalités d'énonciation qui constituent une dérivation indirecte des actes de langage (l'assertion, l'interrogation et l'injonction). Au niveau du troisième axe, nous étudierons les modalités logiques selon les quatre formes (aléthiques, épistémiques, déontiques et volitives). Outre ces modalités, le quatrième axe sera consacré à la question des modalités appréciatives (ou évaluatives) articulées sur trois composantes : les substantifs appréciatifs, les adjectifs appréciatifs et les verbes appréciatifs.

Comme tout travail de recherche, notre thèse sera clôturée par une conclusion générale dans laquelle nous esquisserons les résultats obtenus à la lumière de la question de recherche, des hypothèses de travail et des objectifs soulignés au départ. Nous évoquerons également les limites et les perspectives de notre recherche.

Première partie

L’activité de l’énonciation, ses unités et ses niveaux dans le discours cinématographique

Introduction

Dans cette première partie de thèse, nous serons en mesure de circonscrire le champ de notre étude dans l'optique de l'énonciation. En effet, nous allons analyser l'énonciation cinématographique suivant une démarche communicative. Certes, l'articulation de l'énonciation à l'échelle du cinéma s'avère une des formes complexes de la communication.

La problématique de l'énonciation est primordiale dans l'approche des énoncés en linguistique. L'énonciation fonctionne en parallèle avec la pragmatique au point que les deux s'imbriquent mutuellement. Bien qu'elles fonctionnent conjointement comme modes de la communication, elles se situent à un niveau particulier de manière à ce que le dispositif énonciatif soit déployé pour cadrer la dimension pragmatique.

L'objectif de l'appareil énonciatif sera, dans le cas de notre étude, d'expliciter le système de l'énonciation et ses composantes en prenant pour support l'espace de communication filmique « le western leonien ». Suivant que notre analyse mènera l'examen du dispositif de l'énonciation en cinéma, cela nous permet de concevoir le discours cinématographique comme un acte d'énonciation déployé par des codes linguistiques et non linguistiques autant que comme l'état possible d'un texte, à l'image du texte littéraire.

Néanmoins, il est difficile de nous intéresser à la question de l'énonciation sans traiter les enjeux et les aspects du processus de la communication.

L'étude de l'énonciation, comme activité spécifique de communication, ne va pas sans la lier à l'unité minimale qu'elle produit, à savoir *l'énoncé*. Ce dernier admet divers aspects évoluant entre le niveau para-filmique et le niveau intra-filmique. Il est donc tout à fait indispensable d'aborder l'énonciation par rapport à l'énoncé linguistique et non linguistique. De même, l'analyse de

l'énonciation exige que nous l'articulions selon les deux niveaux *énonciation énoncée (discours) vs énoncé énoncé (histoire).*

Le cheminement de notre approche analytique, dans cette première partie, sera aussi focalisé sur le rapprochement de l'énonciation par rapport à la narration. Ce rapprochement s'avère tout à fait logique, du moment que ses deux activités discursives sont adjacentes et solidaires. Elles forment, toutes les deux, des figures spécifiques de communication filmique.

Chapitre I

De l’activité de l’énonciation à la production de l’énoncé

1-1-1 Place et statut de l'énonciation dans le processus de communication

Dans une vision extensive, Cervoni considère « *l'énonciation comme processus global de la communication* »[2]. En effet, s'occuper de l'énonciation c'est toucher directement au phénomène de la communication. En d'autres termes, « *toute énonciation implique l'autre, même si l'on est seul. Cet autre, il faut le convaincre, l'émouvoir, le pousser à agir* »[3].

Quelle soit de nature littéraire ou cinématographique, l'œuvre fait indéniablement l'état d'une communication entre un destinateur et un destinataire. Elle est censée être faite par quelqu'un à destination de quelqu'un d'autre. Cette situation de communication est bien entendu différée dans la mesure où les deux acteurs de la communication se trouvent distanciés dans le temps et délocalisés dans l'espace.

L'analyse d'une situation d'énonciation à travers un support filmique mettra certainement l'accent sur l'enjeu qu'implique la dynamique d'échange, en différé, associant un présupposé auteur de l'œuvre filmique à un spectateur. Une œuvre s'avère donc l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, une réhabilitation anthropomorphique de la figure de son auteur.

L'œuvre, selon cette logique, pose *ipso facto* une « situation de communication » comme degré d'analyse supérieur. Ce niveau renvoie à l'environnement extra-linguistique dans lequel se trouvent des êtres physiques. L'un se trouve à l'origine du message émis, le producteur principal ou le locuteur ; l'autre est à sa réception, l'interlocuteur. Dans le cas de notre corpus, le réalisateur Sergio Leone est l'exemple du locuteur principal. Le spectateur est en position d'interlocuteur.

[2] Jean Cervoni, *L'Énonciation*, Paris, PUF, 1987 p.126.
[3] Véronique Schott-Bourget, *Approches de la linguistique*, Paris, Nathan, 1994, p.95.

La situation de communication se pose comme l'élément le plus pertinent dans la détermination du sens global d'un énoncé. Elle est reconnue par Catherine Kerbrat-Orecchioni comme « *un ensemble fort complexe et hétérogène, aux contours flous et extensibles* »[4]. La situation de communication comprend, selon l'auteur, l'environnement physique dans lequel se déroule l'échange verbal : circonstances spatio-temporelles du discours, caractéristiques « proxémiques » de l'espace communicationnel, et une part du référent qui apparait comme immédiatement perceptible aux partenaires de la communication. Plus largement, elle comprend l'ensemble des conditions matérielles, économiques, socio-politiques (idéologiques) qui déterminent la production/réception du message.

Parallèlement à ce degré extra-linguistique supérieur, qui est la situation de communication, l'énonciation comme acte de communication se situe à un degré inscrit à l'intérieur de l'œuvre elle-même. Nous passons alors de la « situation de communication » à la « situation d'énonciation » appelée aussi « scène d'énonciation ». Cette dernière situation se rapporte à la structure interne de l'œuvre. Comme le précise par ailleurs Dominique Maingueneau dans le cas des textes littéraires : « *alors qu'un énoncé ordinaire renvoie directement à des contextes physiquement perceptibles, les textes littéraires construisent leurs scènes énonciatives par un jeu de relations internes au texte lui-même* »[5]. En effet, bien qu'un énoncé soit inscrit dans une situation de communication où une personne réelle le produit dans l'intention de communiquer quelque chose à une autre personne réelle dans une situation d'échange ordinaire, ce même énoncé pourra être produit par un personnage fictif d'une histoire à l'intérieur d'un texte littéraire, voire filmique. C'est ce

[4] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p.206.
[5] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire- Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p10.

qui fait que cet énoncé relève d'une « situation d'énonciation ». L'abstraction faite sur le texte filmique est tout à fait utile que légitime étant donné que tout récit filmique suit à peu près le même cheminement narratif que le récit littéraire.

Suivant que la situation de communication est en principe appréhendée au niveau extérieur, la scène d'énonciation est intelligible de l'intérieur du texte à travers le cadre pragmatique que ce texte déploie. À ce propos, Dominique Maingueneau souligne qu'

« *En fait, en parlant de situation de communication, on considère le processus de communication en quelque sorte « de l'extérieur », d'un point de vue sociologique. En revanche, quand on parle de scène d'énonciation, on le considère « de l'intérieur », à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est mise en scène* »[6].

Toutefois, là où l'acte d'énonciation est exprimé, notamment par les outils linguistiques, la situation d'énonciation, qui interpelle deux instances, caractérise forcément une situation de communication même en l'absence d'interaction langagière. Dire, énoncer ou exprimer quelque chose à quelqu'un, personne physique ou personne fictive, par le biais d'instruments linguistiques ou audio-visuels, cela se situe au niveau de la communication (linguistique ou non linguistique). Toute forme de structure de la communication, à en croire Joseph Courtés, est « *projetable, fictivement, à l'intérieur même de l'énoncé* »[7].

Courtés entend par là que chaque énoncé, produit à l'intérieur d'une histoire fictive en guise d'échange dialogique entre les personnages, fait l'objet d'une expérience communicationnelle. Dès lors, toute situation d'énonciation est indéniablement une forme réductible de la situation de communication

[6] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.191.
[7] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p.249.

classée au degré supérieur. Par extension, tout acte d'énonciation s'inscrit dans un acte de communication. D'où justement le souci d'étudier l'énonciation en tant qu'activité de la communication au sein du discours cinématographique.

Faisant recours à la distinction faite par Partick Charaudeau, Nathalie Garric et Frédéric Calas précisent que « la situation d'énonciation » renvoie, en plus de la caractéristique citée, à l'appareil formel de l'énonciation. « *Elle relève d'une mise en scène et se caractérise par des marques langagières construisant des êtres linguistiques* »[8]. Ces êtres de papier sont désignés en termes d'« énonciateur » et de « co-énonciateur ».

Par ailleurs, il est reconnu que le dispositif et les mécanismes de l'énonciation ont multiplié leurs possibilités d'usage en touchant les différents types de discours (cinématographiques, télévisuels, magazines, journaux, BD, affiches, etc.). De ce fait, le concept d'énonciation s'est imposé « *comme un des fondements des théories du langage et de la communication* »[9] qui s'étale à différents champs de recherche. En considérant les faits de paroles, c'est-à-dire le discours en acte, le concept d'énonciation intègre l'ensemble des faits psychosociologiques, physiques, physiologiques et linguistiques. Il possède une telle extension que les linguistes et les théoriciens l'investissent dans plusieurs domaines d'études.

Cela dit, l'énonciation sert d'instrument impératif pour l'appréhension de la dimension pragmatique des différents énoncés. En effet, pour parvenir à une vue générale et équilibrée de la problématique énonciative, il est indispensable de bien connaitre, aussi bien les uns que les autres, les problèmes que posent par exemple la deixis, les modalités et la grande problématique des actes de langage. Comme il s'agit d'un vaste domaine difficile à dominer, les auteurs qui ont abordé l'énonciation et qui ont le souci de donner à leurs

[8] Nathalie Garric et Frédéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette, 2007, p.23.
[9] Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya, *Introduction aux théories de la communication*, Paris, De Boeck, 2010 p.80.

ouvrages une certaine unité choisissent en général soit de grouper les faits autour d'un thème jugé central : subjectivité, performativité ou plus largement, pragmatique du langage ; soit de privilégier une direction particulière : étude du discours rapporté, de l'implicite, de l'argumentation, du dialogisme et de la polyphonie, etc.

En outre, la composante énonciative du langage est l'objet d'une exploration de plus en plus diversifiée enrichissant, par les instruments qu'elle offre, la composante sémantique. Dans ce cadre, Cervoni estime que « *l'étude sémantique des énoncés reste pauvre et peu satisfaisante si l'on ne tient pas compte de l'énonciation* »[10].

L'intérêt que nous portons à l'énonciation est justifié par cet élargissement d'études possibles qui peut atteindre divers domaines. Il est aussi justifié par notre volonté à mettre en évidence le dispositif énonciatif à l'échelle du récit cinématographique qui forme un cadre d'analyse spécifique de la situation de communication.

Le travail sur l'énonciation filmique trouve son assise dans les théories de l'énonciation en linguistique, car l'énonciation est le noyau dur de la communication linguistique. En effet, dans une interaction mutuelle, l'énonciation permet d'instrumenter la communication à travers l'ensemble de ses outils, en même temps que la communication se manifeste, à son tour, par le biais d'un appareil formel de l'énonciation.

Particulièrement, tout en centrant leurs études sur les mécanismes de l'énonciation et sur la dimension pragmatique des différentes formes d'énoncés, les linguistes favorisent plusieurs pistes de recherches qui s'ouvrent à la pluridisciplinarité. L'inauguration des études en linguistique de l'énonciation trouve son terrain fertile et ses liaisons légitimes, en premier lieu, dans les textes littéraires. Ces productions constituent le premier laboratoire

[10] Jean Cervoni, *L'Énonciation*, Op.cit., p.7.

d'expérience idéal dans lequel l'analyse pratique de l'énonciation rencontre l'expression langagière la plus élaborée. Les rapports entre la linguistique énonciative et la production littéraire sont solides et féconds face à un questionnement commun sur les problèmes de mise en mots du discours et des actes de parole et de la pensée, voire aussi sur l'instauration d'une situation de communication où l'appareil de l'énonciation est mis en place pour élucider toute structure langagière.

Réfléchir l'énonciation filmique ou encore cinématographique, exige *a fortiori*, dans toute analyse que nous entreprenons dans ce travail, un retour sur les fondements linguistiques, lesquels ont inspiré les théoriciens du cinéma pour transposer dans le domaine cinématographique le dispositif énonciatif de l'échange verbal. Ce dispositif, aussi utile que soit-il dans l'analyse pragmatique des énoncés, s'installe comme fond d'analyse parmi les matières d'expression cinématographique.

La transposition du dispositif de l'énonciation en cinéma est d'autant plus visible dans le cinéma narratif classique. Dans cette mesure, le western leonien représente un cas *ad hoc* aux normes sous-jacentes au cinéma narratif.

Soumettant ce support cinématographique au travail de l'énonciation, y compris ses aspects et ses composantes pragmatiques, nous nous situons dans un postulat d'analyse qui consiste, comme l'a souligné François Jost, entre autres, dans une autre perspective communicationnelle, à restituer « *l'énonciation audiovisuelle dans un cadre communicationnel* »[11]. En effet, les principes constitutifs du récit filmique, fondé bien évidemment sur la narration comme axe de pertinence communicationnelle, s'articulent en permanence sur un dispositif de l'énonciation approprié. Ce dispositif fait du film un acte discursif inscrit dans un schéma communicationnel.

[11] François Jost, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p.12.

En plus de ce dispositif énonciatif, les composantes audio-visuelles concourent à ce que « *les images cinématographiques nous disent quelque chose, non parce qu'elles « parlent », mais seulement parce que, au travers de « ces traces qui nous ressemblent », comme dirait Godard, nous percevons une visée communicative [...] [Les images] sont fabriquées dans l'intention de nous dire quelque chose [...] le film est un acte de langage que le spectateur doit interpréter* »[12].

Suivant ce postulat, nous pouvons nous rendre compte que le film est inclus dans un système complexe marqué par un brassage de plusieurs matières d'expression. Les énoncés qui en découlent sont pris en charge par des codes linguistiques et non-linguistiques qui englobent principalement les aspects verbaux, iconiques et audio. Ces aspects sont élaborés par des actes spécifiques de communication dont il faut décrire les mécanismes de signification.

C'est de ce système complexe que dépend inéluctablement le travail de l'énonciation. Toute démarche envisagée dans ce cadre d'analyse restera sommaire si elle ne tiendra pas compte de la complexité du phénomène de l'énonciation cinématographique. Celle-ci ne se réduit pas à un simple mécanisme de la communication qui joue sur les deux pôles opposés, « émetteur vs récepteur » d'un message ; elle ne se réduit pas non plus à une simple acquisition du savoir détenu par un locuteur à un (des) récepteur(s) et qui émane des enjeux que revêt l'élaboration du message filmique. L'énonciation cinématographique doit prendre en considération des paramètres qui n'interviennent pas dans le contenu du message lui-même, mais comme moyen de faire passer ce message.

Nous nous attendons évidemment à une grande complexité qui émane de la manière avec laquelle le dispositif de l'énonciation est mis en œuvre dans le cinéma. Cette complexité constitue l'une des grandes problématiques que nous

[12] Ibid., p.11-12.

tenterons d'aborder progressivement dans la suite de notre analyse en la focalisant sur notre support d'étude.

Certes, la question de l'énonciation est primordiale dans l'approche communicative des énoncés linguistiques. Or, le problème qui se pose d'emblée est de savoir si cette question se présente de la même manière lorsqu'il s'agit d'énoncés filmiques scripto-audio-visuels qui ne sont pas strictement linguistiques. C'est que de tels énoncés comportent une importante composante audio-visuelle qu'il en faudrait dégager les points de repère permettant de jalonner les marques énonciatives.

Pour ce faire, nous allons nous focaliser, après avoir délimité la place de l'énonciation au sein du processus de communication, notamment filmique, sur le travail de l'appareil énonciatif conjugué bien évidemment avec la dimension pragmatique y afférente. Plusieurs questions peuvent être formulées dans le cas de notre approche analytique. Nous citons à titre indicatif :

1- Quels aspect et place prend l'énoncé en passant du domaine linguistique au domaine filmique ? et dans quelle mesure l'espace de communication filmique tient-il compte de l'énonciation ?

2- Comment fonctionnent les plans ou les niveaux de l'énonciation cinématographique (*discours vs histoire* ou *énonciation énoncée vs énoncé énoncé*) ?

3- Quel rapport entretient l'activité de l'énonciation vis-à-vis de l'activité de la narration au sein du récit filmique ? Et où réside l'articulation qui nous permet de distinguer ces deux figures de la communication filmique ?

1-1-2 De l'énoncé linguistique à l'énoncé filmique

En abordant la question de l'énonciation dans le discours cinématographique, nous nous articlons sur la linguistique énonciative. Celle-ci trouve son origine dans un positionnement particulier vis-à-vis de son objet d'étude : l'énoncé comme résultat d'une activité langagière humaine. Les travaux des linguistes sont d'une telle diversité que nous pouvons à bon droit constater la présence de la question de l'énonciation dans d'autres domaines d'études, notamment le cinéma.

La linguistique énonciative, comme approche spécifique de la langue, a introduit « l'énoncé » comme une nouvelle unité d'analyse dans la linguistique. Cette unité langagière marque le refus d'adopter l'unité « phrase », pourtant longtemps objet privilégié des études sur les langues qui se concentraient alors sur l'architecture interne de la langue. Dès lors, l'énoncé constitue une autre réalité linguistique inaugurée. Il est conçu comme utilisation et manifestation singulières de la langue.

Ainsi, nous tenterons de prime abord de clarifier le statut théorique de l'objet énoncé. Nous discuterons les contours de cette notion clef de l'énonciation pour nous intéresser plus précisément, par la suite, à la place qu'elle occupera dans le processus de l'énonciation à travers le support filmique.

1-1-2-1 L'énoncé en linguistique

Si nous prenons l'énoncé comme point de départ de notre réflexion, c'est parce que, d'une part, il est une notion qui a été largement débattue et, d'une théorie à l'autre, revêt une taille variable. Il n'apparait pas non plus sous une forme exclusivement linguistique : le cas où nous nous inscrivons dans le texte filmique par exemple, nous sortons de la pure conception linguistique de l'énoncé pour atteindre sa dimension hétéroclite et polymorphe. D'autre part,

l'énoncé, quel que soit son aspect, remplit une fonction communicative du fait qu'il implique toujours un message transmis d'une instance émettrice à une autre réceptrice.

Sans doute, l'opposition entre énoncé et énonciation est l'une des questions les plus récurrentes. Son principe de base est qu'on ne peut parler d'énonciation sans énoncé. Cette opposition s'apparente à celle que certains linguistes opèrent entre texte et discours, ou encore entre phrase et discours. En fait, on distingue généralement énoncé d'énonciation comme on distingue fabriqué de fabrication.

Selon Véronique Schott-Bourget, la différence entre l'énoncé et l'énonciation se lit à travers les termes mêmes : « *énoncé est un participe passé qui, par dérivation impropre, est devenu substantif. L'énoncé est donc ce qui est énoncé, passif à valeur résultative : c'est précisément le résultat de l'énonciation, terme dont le suffixe-ation marque l'action. La différence entre produit et production* »[13].

Énoncé et énonciation sont alors soumis à une relation de cause à effet de sorte que l'acte d'énonciation s'assimile à une cause qui implique l'énoncé comme effet résultant de cet acte. La présence de l'acte d'énonciation est toujours manifeste au moyen des traces et des marques linguistiques et/ou non linguistiques de cette énonciation. C'est ce que l'on souligne dans l'affirmation suivante : « *l'énonciation est toujours présente, d'une manière ou d'une autre, à l'intérieur de l'énoncé; les différentes formes de cette présence, ainsi que les degrés de son intensité, permettent de fonder une typologie des discours* »[14]. Suivant cette précision, il est à noter que la présence de l'énonciation au sein de l'énoncé favorise la construction de différents discours qui, sans doute, se rattachent au niveau communicationnel supérieur. En ce sens, tout discours

[13] Véronique Schott-Bourget, *Approches de la linguistique*, Op.cit., p.77.
[14] Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, P.408.

émane de l'ensemble des enjeux de la communication qui se tissent entre les interlocuteurs potentiels du message filmique. Ces enjeux sont aussi mobilisés par le cadre énonciatif régi par le processus de communication de premier degré.

L'autre opposition, à prendre en compte quant aux précisions terminologiques relatives à l'énoncé, se rapporte à la dichotomie *phrase vs énoncé*. L'opposition entre ces deux unités linguistiques est la plus classique. Cela fait bien l'apanage des études syntaxiques en interaction avec les autres disciplines linguistiques, notamment la sémantique et la pragmatique.

La linguistique de l'énonciation tend vers une réelle volonté de se distinguer de la tradition chomskyenne. De ce fait, l'énoncé, selon la conception générale des linguistes, se situe à un niveau énonciatif ayant ses propres aspects sémantico-pragmatiques, tandis que la phrase se situe à un niveau purement syntaxique. Elle est construite selon les règles structurales de la syntaxe et selon des critères de grammaticalité. La phrase est généralement considérée comme « *un type d'énoncé qui s'organise autour d'un verbe »*[15]. Elle est perçue comme phénomène relativement constant et stable qui fournit une signification. Selon Véronique Schott-Bourget, « *la phrase est une pure construction linguistique et théorique, prise isolément, pouvant se répéter à l'infini mais ne correspondant à aucune réalité. La phrase appartient au domaine du virtuel* »[16]. L'auteur souligne, par ailleurs, que dès qu'une phrase est prononcée dans un certain contexte (circonstances, moment, lieu, interlocuteurs…) et dans un certain co-texte (l'entourage linguistique de la phrase), elle devient un énoncé unique. L'énoncé relève donc du domaine de l'effectif.

[15] Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.222.
[16] Véronique Schott-Bourget, *Approches de la linguistique*, Op.cit., p.58.

Dans le même ordre d'idée, Nathalie Garric et Fredéric Calas soulignent que « *l'énoncé est un résultat, le produit d'une pratique linguistique et sociale. Alors que la phrase s'apparente à une construction théorique, abstraite et autonome, destinée notamment à la description syntaxique, l'énoncé est une réalisation effective, concrète et dépendante de l'activité de laquelle elle résulte et dont elle témoigne à la fois* »[17]. Les deux auteurs précisent que cet objet, en tant que produit, porte les traces de sa fabrique, laquelle implique différents composants renouvelés à chaque expérience langagière ou énonciative. Un énoncé est donc dépourvu de toute autonomie. Il dépend de l'activité d'énonciation et porte les marques et les indices de cette fabrique.

Plus encore, et ce du point de vue de la pragmatique, Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer précisent que la phrase est « *une suite de mots organisés conformément à la syntaxe* »[18] alors que l'énoncé, quant à lui, n'est pas toujours construit en fonction de critères syntaxiques. Les deux auteurs le considèrent comme « *la réalisation d'une phrase dans une situation déterminée* ». L'énoncé représente alors un phénomène variable, lié à une activité langagière en situation paramétrée par un « je-ici-maintenant » de la situation d'énonciation, inscrite elle-même dans une situation d'ordre supérieur qu'est la situation de communication. L'énoncé est forcément relié à un contexte et fournit un sens en fonction des compétences linguistique et cultuelle du récepteur auquel il est destiné. Ce récepteur est censé comprendre et interpréter l'énoncé en référence à ses compétences.

De son côté, Ducrot insiste sur la distinction rigoureuse entre énoncé et phrase en disant : « *ce que j'appelle « phrase », c'est un objet théorique, entendant par là qu'il n'appartient pas, pour le linguiste, au domaine de l'observable, mais constitue une invention de cette science particulière qu'est*

[17] Nathalie Garric et Fredéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Op.cit., p.14.
[18] Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, 1995, p.250.

la grammaire. Ce que le linguiste peut prendre pour observable, c'est l'énoncé, considéré comme la manifestation particulière, comme l'occurrence hic et nunc d'une phrase. Supposons que deux personnes différentes disent « il fait beau » ou qu'une même personne le dise à deux moments différents : on se trouve en présence de deux énoncés différents, de deux observables différents, observables que la plupart des linguistes expliquent en décidant qu'il s'agit de deux occurrences de la même phrase française, définie comme une structure lexicale et syntaxique, et dont on suppose qu'elle leur est sous-jacente »[19].

Compte tenu de cette définition, nous pouvons comprendre que différents énoncés d'une phrase ont généralement des sens tout à fait différents et que la production d'un énoncé quelque soit son aspect est le résultat d'une action énonciative qui consiste à donner à une phrase une réalisation concrète.

Par ailleurs, Ducrot cherche essentiellement à construire une conception énonciative du sens et c'est dans cette mesure qu'une telle définition lui est indispensable : « *le sens d'un énoncé, c'est pour moi, une description, une représentation qu'il apporte de son énonciation, une image de l'événement historique constitué par l'apparition de l'énoncé* »[20].

Suivant cette conception, le sens de l'énoncé est alors défini comme une description, une image ou encore une représentation de son énonciation transmise directement par l'énoncé dès qu'on le comprend. L'observable énoncé est donc singulier et concret. Il dépend indubitablement de l'énonciation dont il relève, et son sens n'est vraiment connaissable et reconstituable qu'en contexte. Nous parlerons de l'apparition d'un énoncé pour désigner son émission par telle personne à tel moment et à tel endroit ; c'est-à-dire l'énoncé-occurrence.

[19] Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984, p.174.
[20] Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, Paris, Minuit, 1980, p.34.

L'énoncé est donc le produit de l'événement en quoi consiste l'énonciation, sa contrepartie verbale associée à « l'occurrence *hic* et *nunc* d'une phrase »[21].

Dans le sens général de « ce qui est énoncé », Joseph Courtés entend par énoncé « *toute grandeur pourvue de sens, relevant de la chaine parlée ou du texte écrit, antérieurement à toute analyse linguistique ou logique* »[22].

La définition donnée par l'auteur en question permet d'étendre la notion d'énoncé en dehors de la perspective purement linguistique pour atteindre toute dimension langagière, prenant par là plusieurs formes et aspects qui seront aussi non linguistiques. C'est la portée du sens qui permet ainsi de mieux placer et de valoriser un énoncé dans toutes sortes de productions langagières. L'important est qu'un énoncé ne peut avoir son sens que dans le cadre de sa propre énonciation. C'est ce que confirme aussi François Flahault en disant que l' « *on ne saurait décrire le sens d'un énoncé en dehors des relations de celui-ci avec le cadre fourni par les repères pertinents de son énonciation* »[23].

En outre, il nous semble nécessaire de souligner encore, selon la perspective d'Orecchioni, qu'un énoncé « *n'a pas de sens-en-soi : le sens n'existe que par rapport à un sujet disposant, pour l'extraire du signifiant, de tel ou tel ensemble de compétences* »[24]. Ainsi, un tel énoncé est tributaire, en plus de l'acte de sa fabrication (l'énonciation) et en plus des facteurs régissant le processus de communication qui cadre cet acte, d'un sujet producteur qui use de l'ensemble de ses compétences linguistiques et/ou non linguistiques afin de donner corps et sens à un énoncé. En effet, *énonciateur* et *énonciation* seront les deux composantes primordiales dans la production d'un énoncé. Nous pouvons les désigner respectivement comme : *actant* et *action*.

---

[21] Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Op.cit., p.174.

[22] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette, 1979, p.123-125.

[23] François Flahault, *La Parole intermédiaire*, Paris, Le Seuil, 1978, p.37.

[24] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.222.

Toutefois, ces deux composantes nécessitent d'autres éléments indispensables dans le processus de l'énonciation et par extension de la communication filmique que nous allons voir en plus de détails par la suite. Nous citons principalement les déictiques qui constituent le pilier fondamental de l'appareil formel de l'énonciation. Comme le stipule Courtés, « *l'énoncé comporte souvent des éléments qui renvoient à l'instance de l'énonciation* »[25]. Ce sont, d'une part, dans le cas des supports ayant exclusivement des aspects linguistiques, les pronoms personnels et possessifs, les adjectifs et adverbes appréciatifs, les déictiques spatiaux et temporels, etc. dont l'élimination permet d'obtenir ce que courtés appelle « un texte énoncif », considéré comme dépourvu des marques de l'énonciation. D'autre part, l'auteur cite les verbes performatifs qui sont des éléments descriptifs de l'énonciation, énoncés et rapportés dans l'énoncé, et qui peuvent être également considérés comme des marques aidant à concevoir et à construire l'instance de l'énonciation.

Loin de la perspective des syntacticiens qui adoptent la notion de phrase au lieu d'énoncé, et en parallèle avec la perspective pragmatico-énonciative que nous inscrivons dans l'optique du processus de la communication, nous concevons l'énoncé selon le point de vue adopté par Joseph Courtés. En effet, l'auteur inscrit l'énoncé dans l'optique de « discours ». Dans cette mesure, l'opération d'énonciation est inscrite dans un processus discursif qui permet d'appréhender l'objet-énoncé comme partie intégrante d'un discours, que se soit littéraire, filmique, pédagogique, politique, idéologique, artistique, etc.

À ce titre, les énoncés filmiques, énoncés relatifs au paratexte filmique (affiche filmique, titre de film, génériques, cartons…) ou énoncés intra-filmiques (cartons et mentions écrites, paroles verbalisées et dialogues entre personnages de l'histoire en guise d'échanges communicationnels, musique,

[25] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Op.cit., p.123-125.

bruits, etc.), résultent de l'acte d'énonciation mené par une instance productrice.

En parallèle, ces énoncés relèvent d'un acte discursif englobant qui est véhiculé par l'instance de premier ordre. Ils découlent donc de l'acte de communication mobilisé par un locuteur qui transmet ses messages à son allocutaire (spectateur) par le biais du discours cinématographique.

Cela nous conduit à déduire que « *parler d'énoncé fait référence à une production effective (en discours)*»[26]. À noter également que l'énoncé dans la perspective de notre démarche jouera, en plus de son rôle d'unité discursive douée de sens, un rôle essentiel dans le processus de communication filmique. Il représentera, comme le notent Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau « *une unité de communication élémentaire* »[27]. Cette unité s'incarne dans les supports filmiques sous différents aspects suivant que le dispositif cinématographique implique plusieurs matières d'expression qui contribuent à forger un discours polymorphe et composite.

1-1-2-2 Aspects de l'énoncé dans le texte filmique

À l'échelle de l'espace filmique, nous considérons l'énoncé filmique comme une unité discursive qui relève d'un phénomène complexe de la communication. Chaque énoncé filmique issu de cet espace de communication spécifique est une unité observable et douée d'un sens. Il relève d'une chaine énonciative composite, articulée sur le brassage de trois aspects co-existants dans chaque œuvre filmique. Ces aspects sont constitués des matières audio, visuelle et linguistique. En ce sens, dire qu'un énoncé filmique est constitué d'une contraction indispensable entre ces trois matières d'expression, c'est faire l'hypothèse que le sujet parlant les a présentées comme des segments du

[26] Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, 1993, p.9.
[27] Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Op.cit., p 222.

discours cinématographique qui dépendent les uns des autres et dont chacun correspond à un choix spécifique.

Par exemple, un plan filmique possède ses propres caractéristiques du moment qu'il peut représenter un énoncé visuel minimal. Toutefois, isolé d'un énoncé verbal ou sonore, cet énoncé visuel n'aura plus sa complétude sémantique et communicationnelle. De même, un énoncé verbal ne peut trouver sa juste valeur et sa complétude qu'à travers l'énoncé visuel correspondant. Réunir les trois composantes discursives (audio, visuelle et linguistique) en un seul élément englobant « l'énoncé filmique », c'est supposer que le sujet parlant les a présentées comme l'objet d'un choix unique dont la réalisation émane de l'acte de leur production qui est « l'énonciation filmique » en un seul bloc opératoire.

Admettons par ailleurs que les codes et les matières d'expression cinématographiques qui participent du travail de l'énoncé filmique adoptent le principe d'intentionnalité universelle ; c'est-à-dire que telle structure d'architecture filmique, tel contenu et telle forme soient produits expressément pour réaliser des effets de sens chez le spectateur là où il existe dans le monde. Pourtant, la production de l'énoncé filmique au sein du western leonien est soumise à une architecture spécifique qui est mobilisée suivant deux niveaux superposés et interdépendants : le niveau cinématographique et le niveau filmique.

Nous entendons par niveau cinématographique l'ensemble des contraintes techniques et des composantes de la réalisation d'un texte filmique (cadrage, montage, photographie et lumière, son, plan et plan-séquence, etc.). Pour ce qui est du niveau filmique, il renvoie aux unités constitutives inscrites autour et dans le texte filmique en tant que produit soumis aux exigences du premier niveau : nous parlons d'histoire véhiculée par le récit filmique comme nous nous centrons sur les aspects qui régissent la construction du discours.

En référence au premier niveau dit « cinématographique », Francesco Casetti utilise le terme énoncé *« pour désigner une quelconque unité sur le plan de la réalisation discursive : image, séquence, film, etc.* »[28].

Suivant cette précision terminologique, nous notons que la construction du discours cinématographique s'articule autour de trois unités qui vont du spécifique au général : un *micro énoncé*, un *énoncé intermédiaire* et un *macro énoncé*. Dans cette perspective, Casetti évoque l'unité « image » pour désigner le cadrage effectué au moyen d'un plan filmique. En ce sens, le plan constitue l'unité minimale de l'énoncé filmique englobant qui est le film dans son aspect complexe.

Le plan représente donc « *un micro énoncé* ». La séquence, quant à elle, peut être considérée comme « *un énoncé intermédiaire* ». Cette unité réunit un ensemble de plans unifiés entre eux au moyen du processus de montage dans le but de produire un fragment discursif cohérent sur le plan sémantique. La séquence filmique se combine, à son tour, avec un ensemble cohérent de séquences qui forment l'unité intégrante, à savoir le film en entier que nous désignons comme « un *macro énoncé* ».

Fondé sur le processus technique de montage, le niveau cinématographique se focalise sur la structure sous-jacente du film, en partant de l'unité minimale (le plan), passant par l'unité intermédiaire (la séquence) pour aboutir au texte filmique dans sa version intégrale. L'expérience est d'autant plus similaire au texte ordinaire puisqu'on passe de l'unité minimale (la phrase), passant par celle intermédiaire (le paragraphe ou le fragment textuel) pour atteindre le texte global (récit littéraire, texte journalistique, texte scientifique, etc.).

Sur le plan du deuxième niveau « filmique », qui est soumis aux contraintes du niveau cinématographique, l'énoncé se manifeste sous différents

[28] Francesco Casetti, « Les yeux dans les yeux », In : *Communications,* n°36, Paris, Seuil, 1983, p.94.

aspects interdépendants qui fonctionnent parallèlement. L'interaction entre ces aspects concourt à forger le discours. Ces aspects sont liés aux trois matières d'expression sus-citées : audio, visuelle et linguistique. Si nous prenons ces aspects séparément les uns des autres, nous obtiendrons une première classification des trois formes d'énoncés filmiques spécifiques de la manière suivante :

Énoncé audio (son)	**Énoncé visuel**	**Énoncé linguistique**
Sons naturels, cris, bruit d'objets et effets sonores, musique instrumentale de fonds et chansons…	-Tout ce qui est iconique et représenté en image (cadre, forme, texture, couleur, lumière, photographies… - cadrages des personnages, des lieux et des décors,… - kinésique (mouvement et action), …	Titres des films, cartons, légendes et pancartes, sous-titrages, textes des génériques de début et de fin, contenus linguistiques des échanges verbaux (voix et dialogues entre les personnages)…

En plus de ces formes, nous pouvons également classer les aspects de l'énoncé filmique selon deux niveaux possibles : niveau intra-filmique et niveau extra-filmique :

Énoncé intra-filmique	**Énoncé extra-filmique (paratexte)**
Images, son, musique, cartons, contenus linguistiques verbaux écrits et oraux (échanges dialogiques entre les personnages de l'histoire),…	Affiche filmique, titres des films, cartons, génériques de début et de fin…

D'après cette deuxième classification, le niveau extra-filmique fait abstraction au paratexte délimité par Gérard Genette. En effet, l'auteur le conçoit de la manière suivante : « *le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil…* »[29]. Genette le redéfinit aussi de la sorte : « *le paratexte se compose*

[29] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1987, p.7.

donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes »[30].

Dans cette optique, ce que représentent par exemple les éléments paratextuels variés et hétéroclites du support filmique (affiche filmique, titres des films, cartons, générique de début), c'est le seuil, l'avant-discours qui préparent l'entrée de jeu au corps du texte filmique proprement dit. Nous notons en plus que chaque niveau d'énoncé formant la deuxième classification peut, à lui seul, contenir et impliquer l'ensemble des sous-énoncés audio-visuels et linguistiques.

Pour mieux appréhender les aspects d'énoncés filmiques, nous optons pour une troisième classification plus commode et plus synthétique dans la mesure où elle met en évidence le lien entre ce qui est linguistique et ce qui ne l'est pas. C'est-à-dire qu'elle nous permet de regrouper dans un volet la matière d'expression exclusivement linguistique mise en œuvre au niveau filmique ; au même moment, cette classification nous permet de regrouper dans un deuxième volet les aspects non linguistiques de l'énoncé filmique. Cette classification résume en quelques sortes les frontières entre la matière d'expression linguistique et la matière d'expression audio-visuelle qui traversent le texte filmique du western leonien.

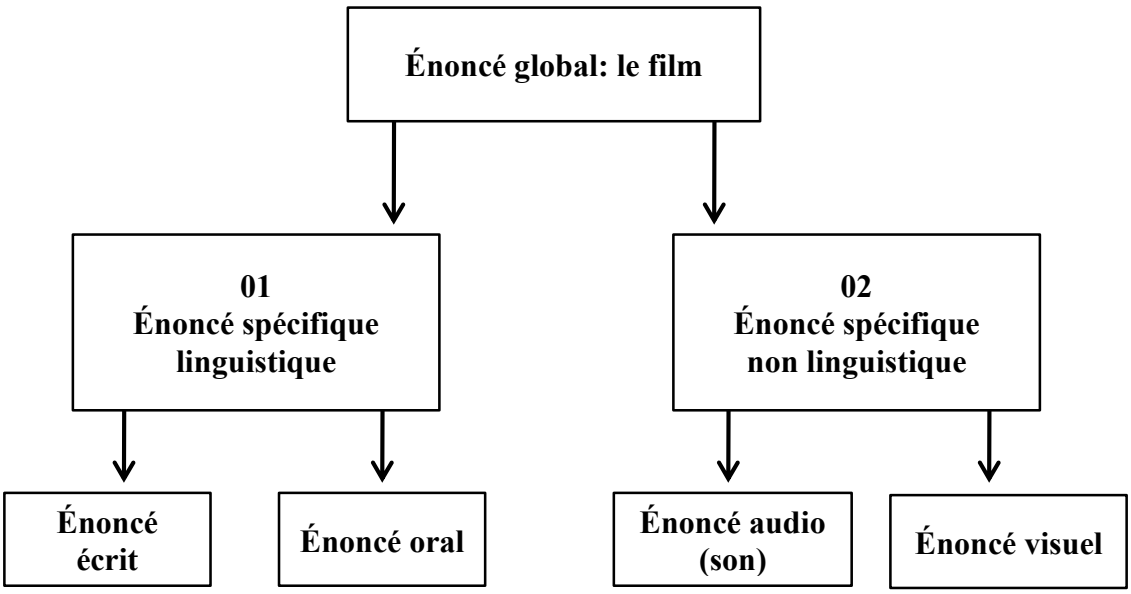
Énoncé linguistique	**Énoncé non linguistique**
1- Énoncé écrit : titres des films ; cartons écrits ; sous-titrages ; textes et fragments contenus dans les génériques de début et de fin des films ; typographie spécifique au genre western ;	1- L'énoncé audio (son) : - sons naturels ; - cris, bruit et effets sonores ; - musique instrumentale de fonds et chansons ;
2- Énoncé oral : - contenus linguistiques des échanges verbaux (dialogues oraux entre personnages de l'histoire) ;	2- L'énoncé visuel : - tout ce qui est visuel : iconique et plastique (cadre, lumière, couleur, forme,

[30] Ibid., p.8.

- *voix in* (dans le champ) et *voix off* (hors champs) qui sont verbalisées.	texture…) représentés en images et photographiés ; - cadrages des personnages, des lieux et des décors … ; - kinésique (mouvement et action) ;

En réunissant l'ensemble de ces aspects relatifs aux énoncés linguistique et non linguistique, nous obtiendrons comme énoncé intégral le film en entier. Ce dernier constitue un emboîtement des unités, « *plans* » et « *séquences* » articulées entre elles, et des aspects relatifs aux énoncés filmiques mentionnés dans le tableau ci-dessus. Le film fonctionne donc en tant que bloc significatif complexe qui organise tous les éléments distribués. Comme unité majeure, douée de sens et de cohérence, le film s'assimile à un événement communicationnel qui met en relation un locuteur et un allocutaire.

Nous pouvons illustrer comment le film intègre les différents aspects spécifiques de l'énoncé à travers le schéma suivant :



D'après le schéma, nous constatons une hiérarchisation des diverses catégories et sous-catégories d'énoncés filmiques. En effet, le film constitue un énoncé complexe qui engendre des sous-catégories d'énoncés spécifiques,

linguistiques et non linguistiques. Chaque énoncé génère à son tour des sous-énoncés qui se déclinent en unités prenant différents aspects ou formes de manifestation. Nous sommes donc devant ce que nous pouvons appeler une *énonciation générative*. C'est-à-dire que le processus d'énonciation filmique est un processus de reproduction qui part de l'énoncé global vers l'énoncé minimal.

À souligner que l'aspect général qui cadre le film est l'aspect audio-visuel. Il représente le fond de sa construction énonciative et pragmatique. Dans ce sens, tous les indices linguistiques, qui sont mis en scène par le biais des dialogues verbalisés entre personnages ou déclinés sous leur aspect scriptural dans notre corpus, sont toujours accompagnés d'une unité sonore (musique de fond, sons, bruits, …). D'autant plus, ces indices sont mis en œuvre dans un contexte visuel qui couvre divers aspects appropriés : aspect plastique se rapportant aux signes de l'image (couleur, formes, composition des images…) ; aspect iconique ou figuratif donnant une impression de ressemblance avec la réalité en jouant sur l'analogie perceptive et sur les codes de représentation (cadrage des prises de vue et des champs : décor naturel, arrière et premier plan, portrait de personnage en action, objets, etc.).

Les aspects audio-visuels de l'énoncé non linguistique sont à la fois distincts et complémentaires. Ils constituent l'expression d'un message souvent codé, mais servent aussi d'appoint pour expliciter la forme de l'énoncé linguistique véhiculée dans les films étudiés, de même que les différentes dimensions de la communication verbale et non verbale. La composante audio-visuelle sert à l'articulation des éléments pragmatiques et à la construction du discours cinématographique. En cela, nous n'allons pas analyser ces aspects de l'énoncé non linguistique en un bloc unique et isolé, mais en faisant de la composante audio-visuelle un fond pour appuyer les autres éléments ou axes de notre analyse. Laquelle composante est donc une assise à l'analyse que nous projetons par la suite.

Chapitre II

L’énoncé entre le niveau para-filmique et le niveau intra-filmique

Dans ce deuxième chapitre, nous aborderons l'énoncé filmique selon les niveaux para-filmique et intra-filmique. Les deux se complètent et s'interagissent mutuellement au point que le para-filmique est toujours d'usage primordial pour faciliter l'appréhension du niveau intra-filmique.

Nous focaliserons plus notre analyse sur l'énoncé linguistique comme élément de référence auquel se joignent les aspects audio-visuels pour compléter le travail filmique. Et comme la dimension audio-visuelle est assez fuyante et insaisissable pour être examinée isolément, nous préférons partir de l'énoncé linguistique comme noyau dur de l'analyse de l'énoncé filmique. Nous concevons donc l'aspect linguistique comme un repère fixe facilitateur de la structuration des autres aspects non linguistiques, et représentant leur catalyseur indispensable. En outre, la forme audible et/ou visible de l'énoncé filmique ne peut être appréhendée adéquatement que lorsque nous ferons appel à la dimension linguistique de l'énoncé.

Ceci étant, l'énoncé linguistique repose sur deux subdivisions qui prennent place dans chaque film de notre corpus : l'énoncé peut être oral ou écrit. L'énoncé linguistique oral est une manifestation de la voix diégétique. Il couvre la forme de parole verbalisée lors des échanges et des dialogues entre les personnages du récit filmique.

Pour ce qui est de l'énoncé linguistique écrit, que nous dénommons aussi l'énoncé scriptural, il est l'unité privilégiée au niveau de l'énonciation linguistique, d'où sa place particulière dans notre analyse. D'autant plus, les occurrences de l'énoncé scriptural dans notre corpus sont plus visibles. Autrement dit, l'énoncé linguistique s'empare de deux aspects conjoints : l'aspect scriptural et l'aspect visuel. Son analyse va donc nous permettre de franchir les limites entre le cinéma et la langue, c'est-à-dire que nous allons pouvoir examiner comment l'énoncé linguistique écrit et ses composantes sont investis en concordance avec la composante audio-visuelle.

L'énoncé linguistique écrit est déterminant dans l'interprétation d'une image filmique dans son ensemble, car celle-ci serait particulièrement polysémique, c'est-à-dire qu'elle pourrait produire de nombreuses significations différentes que l'énoncé linguistique scriptural se devrait de canaliser.

L'aspect linguistique de l'énoncé écrit apporte forcément une valeur ajoutée en enrichissant l'image filmique de manière expressive et informative. Cela est témoigné par André Gauderault et Francois Jost qui affirment que « *l'intrusion du verbe (cette fois scriptural plutôt qu'oral) dans le visuel permettait de donner à l'image de nouvelles dimensions* »[31]. Cet aspect est assujetti de même aux codes cinématographiques singuliers qu'offre le cas du western italien.

L'énoncé écrit est figuré par des unités linguistiques variées qui articulent leurs significations spécifiques les unes avec les autres pour produire le message global autour de films. Autrement dit, ces unités fonctionnent vraiment comme des signes linguistiques ayant une visée communicative. Elles représentent *de facto* des messages spécifiques évoqués dans différentes phases de films. Elles dépendent surtout du contexte dans lequel elles interviennent sur le plan de la chaine discursive filmique. L'occurrence d'une unité linguistique écrite se rattache inéluctablement au récit filmique. Chaque unité aura deux principaux buts : le premier but consiste à faciliter le décodage des images et à comprendre l'objet de l'histoire racontée ; le deuxième but consiste à mettre le spectateur potentiel en voie de faire le lien entre ce qui est vu et ce que le récit filmique projette de communiquer à travers la mise en scène.

Le para-filmique et l'intra-filmique, les deux s'assimilent à ceux conservés pour le texte ou le récit littéraire (texte et paratexte). Toutefois, dans

[31] André Gaudreault et François Jost, *Le Récit Cinématographique* : *Films et séries télévisées,* Paris, Armand Colin, 2017, p.100.

le cas du récit filmique, le niveau para-filmique n'est plus un simple espace de communication informatif ou décoratif, mais un espace impératif dans l'appréhension de la communication filmique, un seuil de transition qui favorise au spectateur toutes les lectures et les interprétations possibles. L'espace para-filmique demeure bel et bien le canal de négociations sémantiques entre l'émetteur et le spectateur.

1-2-1 L'énoncé para-filmique

Avant d'aborder les composantes de l'énoncé au niveau para-filmique, nous considérons qu'il est tout à fait utile de recourir aux précisions terminologiques quant à ce niveau. En effet, suivant notre démarche, nous pouvons bien alterner l'emploi du terme para-filmique avec le terme paratextuel relativement à la réflexion de Gérard Genette sur le paratexte. Dans tout cas confondu, le récit filmique se doit aussi d'être appréhendé comme un texte opéré selon des normes cinématographiques appropriées.

Tel que formalisé par Gérard Genette, l'horizon du paratexte n'est pas toujours associé à l'œuvre littéraire mais s'étend à d'autres œuvres d'art. Le théoricien souligne :

« [...] *le paratexte, cette frange aux limites indécises qui entoure d'un halo pragmatique l'œuvre littéraire -et par une extension sans doute légitime du terme, toutes sortes d'œuvres d'art –et qui assure, en des occasions et par des moyens divers, l'adaptation réciproque de cette œuvre et de son public. [...] le paratexte n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur : il est l'un et l'autre, il est sur le seuil (...)»*[32].

Dans ce sens, le paratexte assure l'union légitime entre une œuvre et son public visé. Qualifié de « seuil » par Gérard Genette, le paratexte incarnera donc le canal de communication entre le créateur d'une œuvre (producteur) et

[32] Gérard Genette et all ; « Paratextes », In : *Poétique*, n° 69, Février 1987, pp.82-127.

le récepteur (public). L'abstraction est légitimement faite sur le cas du texte filmique. En outre, l'« intérieur » évoqué par l'auteur compte pour le niveau intra-filmique. Plus précisément, ce niveau est le texte interne fourni par l'œuvre, son corps textuel ou tout simplement le produit textuel prédisposé à être reçu par le public.

Le « seuil » dont parle l'auteur est représenté autrement comme une « *"zone indécise" entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), […] cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente- plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés* »[33].

D'après cette conception, le paratexte est à mi-chemin entre le dedans (texte interne ou récit filmique, c'est-à-dire ce qu'on raconte : le corps de l'histoire) et le dehors (discours externe véhiculé par le motif de l'histoire écrite ou filmée). Nous retenons de cette citation que le paratexte porte toujours la marque authentique de l'auteur de l'œuvre. Il est la trace de son action exercée sur le récepteur de l'œuvre (le public) en guise d'influence. En cela, le paratexte joue le rôle d'intermédiaire à partir duquel le public visé sera en mesure de comprendre adéquatement l'ensemble des rapports causaux avec l'œuvre-cible. D'autant plus, il le mobilise à interpréter pertinemment le message tel qu'il est conçu par l'émetteur (auteur).

L'enjeu communicationnel d'une telle œuvre, littéraire ou filmique, repose donc sur son « *seuil* », sa porte d'entrée à la diégèse. Ce seuil constitue

[33] Gérard Genette, *Seuils*, Op.cit., p.8.

une instance pragmatique qui puise indubitablement un contenu informatif, des connaissances nouvelles et initiatrices pour entrer au fond du texte.

Des éléments paratextuels filmiques, nous privilégierons deux composantes : le titre et le générique. Ce choix, utile que nécessaire, revient à ce que ces deux éléments représentent les deux grands axes d'interaction avec l'œuvre filmique, mais surtout le lieu privilégié de l'énoncé linguistique scriptural (écrit).

1-2-1-1 Le titre filmique : un énoncé linguistique permanent

Sur le plan paratextuel, le titre, entendu également sous l'expression « image-titre » du fait qu'il est présenté sous une forme imagée, est l'une des unités linguistiques scripturales qui mérite de la mettre en évidence. Notre support d'analyse comprend six films, et donc six titres y afférents qui appartiennent au western leonien. Les titres apparaissent chronologiquement comme suit : *Pour une poignée de Dollars ; Et pour quelques Dollars de plus ; Le bon, la brute et le truand ; Il était une fois dans l'Ouest ; Il était une fois la révolution ; Mon nom est Personne*.

Le titre est incontestablement l'unité linguistique observable et concrète, le fragment linguistique le plus cité d'un film et qui l'accompagne dès sa sortie au public à travers les médias jusqu'à sa projection. Il représente plus tard l'identité du film avec laquelle il sera inscrit dans le répertoire cinématographique mondial. Le titre est ainsi saisi en tant que manifestation fondamentale du texte filmique, un authentique signe immuable qui constitue un fort médiateur cognitif par lequel il nous est possible de reconnaître un tel film.

Par ailleurs, le titre revêt l'aspect d'une unité discursive toujours portée à prendre plus d'expansion, à tenir un « discours ». Dans cette perspective,

Nobert Margot estime que « *le titre est d'abord un discours sur le texte* »[34]. De la sorte, le titre est pris pour une unité discursive intrinsèque au texte filmique auquel elle se rapporte.

Du paratexte genettien, le titre forme une structure sémiotique qui entre en interaction avec le texte qu'elle introduit : le « *co-texte* » (entre autres, le récit filmique en tant que tel). Considéré comme un « *micro-texte »,* le titre incarne une forme sous-jacente du discours intitulant, c'est à dire le discours manifesté par le titre. Ce dernier entre en correspondance logique avec l'organisation textuelle cohérente qui est le co-texte et dont il est le révélateur potentiel, le primat. Cependant, le titre est tout de même dépendant du co-texte par sa structure thématique. En effet, en exposant certains éléments véhiculés par la diégèse, le titre filmique, initiateur d'un ensemble narratif, s'inclut automatiquement à l'intérieur de ce même ensemble.

Lorsqu'un co-texte (récit filmique par exemple) est cité par son titre, ce dernier devient sa facette éloquente, la réputation de son réalisateur, de l'époque où le film est sorti, son genre, etc. Plus le spectateur aura connaissance par rapport à un film et aux éléments y inhérents, plus le titre portera un discours pénétrant sur son co-texte. L'interaction entre un film et son titre (son référent) est productrice d'un sens expansif, personnalisé au spectateur potentiel qui s'applique à l'élaborer par voie interprétative.

Pour sa part, le récit filmique du western leonien offre au spectateur un modèle de titres des plus simples mais très signifiants, que ce soit du point de vue linguistique ou encore de celui communicationnel et esthético-artistique. Le titre relatif au genre cinématographique étudié fonctionne comme un énoncé écrit permanent qui inaugure l'entrée dans l'univers filmique. L'occurrence du titre est d'emblée manifeste par le biais de l'affiche filmique et du générique au

[34] Nobert Margot, « Le Titre comme séduction dans le roman Harlequin », In : *Études littéraires*, vol 16, n°3, Décembre 1983. p. 396.

terme desquels le titre, à forme plus saillante, marque sa forte présence. Il contribue à l'échelle de ces deux supports à faciliter amplement l'imprégnation du spectateur dans l'univers du récit filmique et la rend plus aisée.

Le contenu de l'énoncé linguistique, c'est-à-dire le message fourni par le titre filmique du western leonien, interpelle l'imaginaire du spectateur et mobilise celui-ci à acquérir de nouvelles données. L'imaginaire spectatoriel puise son ancrage dans le préconstruit (socioculturel, psychologique, cognitif, idéologique, philosophique…) qui conditionne l'interprétation des messages filmiques.

Au fur et à mesure que les images filmiques s'enchainent devant le spectateur, celui-ci rattache toutes les séquences filmiques au contenu du titre ancré en mémoire et relié aux mécanismes du préconstruit imaginaire qu'il a acquis. Ainsi, un va et vient s'établit entre le contenu du titre et ce que présentent les images du début de la projection du film jusqu'à sa fin.

Par ce motif, le titre crée un monde artificiel et euphorique. Il place le film au centre du monde spectatoriel comme un objet magique en vue de fasciner le spectateur. Au niveau du support étudié, la fascination tire sa valeur ajoutée de la tendance du réalisme dont se nourrit le western leonien. De ce fait, ce genre filmique vise essentiellement à faire vivre chez le spectateur une impression de la réalité.

Cela dit, le récit filmique étudié demeure nommé-désigné d'un titre qui varie d'un film à un autre, mais qui est toujours rattaché à l'Histoire de l'Ouest américain avec toutes les contraintes et les mutations qu'il y ait.

La construction linguistique des titres se caractérise par la concision de l'énoncé avec des lettres les plus grosses (ce qui doit attirer le plus). Le titre filmique est motivé et non arbitraire ; il est choisi en fonction de la lecture du

film qu'il annonce. Et comme l'affirme Hoek, « *C'est dans le titre que se manifeste déjà le sens du texte* »[35].

Le titre est régi par le code de la langue dans lequel le film est exprimé (en doublage s'il y a lieu). Celui de la langue source autant que celui de la langue cible est choisi en fonction d'une motivation préconisée par le réalisateur lui-même. Passant de l'Anglais au Français, la traduction du titre suit la procédure littérale. Il en est de même avec les titres en version italienne. La correspondance grammaticale des mots qui forment chaque titre des films étudiés trouve manifestement une équivalence dans les trois langues de la production filmique. Par le fait même, la réception du titre pour le spectateur ne change nullement puisqu'il s'agit des langues dont les cultures sont proches.

À en croire Yveline Baticle[36], la convention à la fois commerciale et linguistique respecte une traduction au plus près dans les trois langues, situation peu commune, surtout en ce qui concerne les westerns.

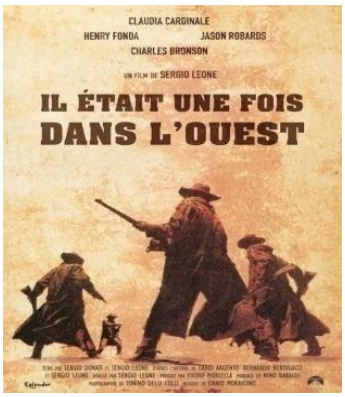
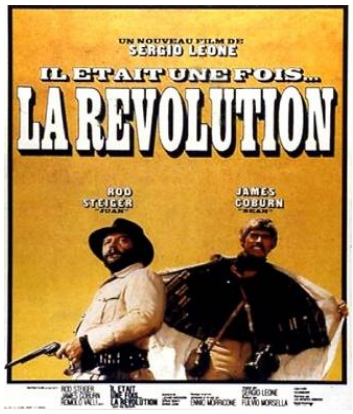
Les titres des films analysés portent sur les aspects suivants :

Énoncé linguistique de la langue source	**Énoncé linguistique de la langue cible**	**Aspect**
The Good, The Bad and The Ugly	*Le bon, la brute et le truand*	Descriptions
Once upon a time in the West	*Il était une fois dans l'Ouest*	Forme narrative
- Once upon a time the revolution *- Duck, You Sucker (orignal)* *- A Fistful of Dynamite*	*Il était une fois la révolution*	
Fistful of Dollars	*Pour une poignée de Dollars*	Forme finale (proposition subordonnée de but)
For a few Dollars more	*Et pour quelques Dollars de plus*	
-My name is nobody *-Il mio nome è Nessuno (original)*	*Mon nom est Personne*	Acte de parole/speech acte

[35] Léo H. Hoek, *La Marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981, p.2.
[36] Yveline Baticle, *Clés et codes de l'image*, Paris, Magnard, 1985, p. 36-37.

Dans notre support filmique, l'énoncé-titre incarne *a fortiori* le message linguistique qui contribue amplement à la constitution du message visuel. L'énoncé-titre est régi par les codes linguistiques et typographiques de l'écrit. Il est mentionné et sur l'affiche filmique et dans le générique des films. En voici les occurrences à l'échelle de notre corpus :

Titre contenu dans l'affiche filmique	**Titre contenu dans le générique du film**
	
	
	

La première fonction qu'assume l'énoncé-titre est dite *d'ancrage*[37]. Par cette fonction, le titre filmique consiste à arrêter la chaine flottante du sens qu'engendrerait la polysémie des images filmiques mouvantes, en désignant « le bon niveau de lecture » privilégiée parmi les différentes interprétations que peut solliciter le récit filmique. Autrement dit, le titre fixe les significations contenues dans les images des séquences filmiques. Par extension, il dirige le

[37] Roland Barthes, *L'Obvie et L'obtus*, Paris, Du Seuil, 1982, p.30-42.

spectateur vers les signifiés visés par ces images. Il énonce ce qu'il faut voir et comprendre.

Prenons le cas du titre « *Le bon, la brute et le truand* ». Ce titre est bel et bien incarné dans le récit filmique par l'association de trois portraits de personnages antagonistes (stéréotypes). Ce qui accentue l'ancrage, c'est que ces personnages figurent dans un titre dont, en l'occurrence, ils sont uniquement les seuls éléments constitutifs. Ces trois protagonistes apparaissent dès le titre sous leur trait caractéristique dominant, à l'image d'une parodie de fable.

L'évolution du récit filmique démontre que lorsque l'un de ces protagonistes fait éruption en pleine séquence, le portrait (physique et moral) qu'il adopte renvoie à son signifié linguistique fixé par l'énoncé-titre. Le titre signifie donc, de façon abrégée et focalisée, la même chose que les séquences filmiques signifieront.

S'ajoute à ces détails qu'au sein du film, chaque qualificatif de l'énoncé-titre est repris sous forme de légende : les portraits des personnages sont légendés par les inscriptions typographiées y afférentes (mot qualificatif dressé devant la silhouette de chaque personnage ciblé). Ces inscriptions s'assimilent à des incrustations de didascalies plantées en pleine scène de théâtre. Nous nous trouvons alors devant les fragments d'une image-titre visualisés suivant des plans en mode « pause » au cours de l'action filmique. En témoignent les illustrations suivantes :

		
Le bon (de 29mn22s)	*La brute (de 17mn27s)*	*Le truand (de 05mn45s)*

Les arrêts sur les images des protagonistes, accompagnées d'inscriptions, est un choix technique préconisé par le réalisateur dans le but de faciliter au spectateur l'identification de chaque personnage par sa référence linguistique précise. D'autant plus, afin de ne pas confondre les protagonistes, le portrait de chacun est traité de manière distincte. L'on tient compte du physique rigoureux des acteurs, de leur attitude et gestes, du choix des costumes, etc. La correspondance *énoncé* vs *image* se conjugue parfaitement avec l'association concomitante *signifié* vs *signifiant*. Le signifié linguistique, représenté par le substantif qualificatif (le bon/la brute/le truand), se croise avec son signifiant représenté par l'image (portrait du personnage qui incarne cette qualité).

Vers la fin du film, selon le même procédé, les trois qualificatifs de l'énoncé-titre sont repris successivement devant chaque personnage correspondant en guise d'ancrage.

		
Le truand (de 02h55m50s)	*La brute (de 02h55mn55s)*	*Le bon (de 02h55mn57s)*

Ces procédés sémiologiques témoignent d'une nette innovation qui déroge au bon style classique du western et rapproche le genre leonien de l'univers esthétique de la bande dessinée.

Le cas d'ancrage se manifeste de la même sorte dans le film « *Mon nom est Personne* » où le protagoniste du film s'appelle *Personne*. En effet, le caractère adopté par ce personnage tout au long du récit filmique est consolidé par l'énoncé-titre. Aucun signe d'identification valable n'est donné par ce personnage au cours de ses péripéties.

Réduisant le titre du film à la simple désignation d'un ou de plusieurs héros, le réalisateur trace en évidence un trait caractéristique et singulier du

western leonien. C'est ce que témoigne Ignacio Ramonet en évoquant Sergio Leone et ses transalpins : « [...] *leur vrai sujet n'est autre que le héros lui-même avec ses qualités et ses performances dont la fiction exposera le plus grand nombre de la manière la plus spectaculaire possible* »[38].

Quant aux autres titres filmiques de notre corpus, ils jouent nécessairement, eux aussi, le rôle d'ancrage. Sauf qu'à la différence des titres évoqués, le reste des titres ne portent pas directement sur la qualité dont se comportent les personnages, mais leur ancrage couvre l'ensemble du contenu narratif. Ce contenu se rapporte soit à une topologie orientée vers un espace particulier « *Il était une fois dans l'Ouest* », soit à un événement des plus marquants *« Il était une fois la révolution »*, ou encore à un motif matériel (cupidité et quête de la richesse) *« Pour une poignée de Dollars » ;* « *Et pour quelques dollars de plus* ».

Pourtant, au-delà de ces précisions, l'ancrage peut être aussi idéologique, et c'est sans doute l'une de ses fonctions principales. Le titre dirige le lecteur entre les signifiés de l'image filmique, lui fait éviter certains et en recevoir d'autres. Et donc, il éveille et reconstruit l'imaginaire du spectateur.

S'agissant de la deuxième fonction qu'assume l'énoncé-titre, dite *de relais*, elle se manifeste par une complémentarité entre le titre et les images du récit filmique dans la mesure où les deux unités ont la même charge informative. Le sens se trouve tout aussi bien dans ce que nous voyons que dans ce que nous lisons dans le titre (Ex : *« Le bon, la brute et le truand »*). Le message linguistique dans le titre est rempli d'une charge sémantique synthétisée qui parvient aisément à communiquer aux spectateurs l'essentiel de l'histoire. En effet, l'énoncé que représente le titre vient suppléer, voire renforcer la portée expressive des séquences filmiques, et prendre leur relais.

[38] Ignacio Ramonet, *Le Chewing-gum des yeux*, Paris, Alain Moreau, 1980, p. 114.

En dépit de la richesse expressive et communicative des messages visuels du discours cinématographique, le recours à un énoncé linguistique significatif est indispensable. Le titre offre de fortes indications qui assurent le relais avec le récit filmique. Nous découvrons alors des relais indiquant :

- le lieu en rapport avec un temps antérieur (*Il était une fois dans l'Ouest*) ;
- un événement remarquable en rapport avec un temps antérieur (*Il était une fois la révolution*) ;
- des personnages stéréotypes (*Le bon, la brute et le truand ; Mon nom est Personne*) ;
- un motif matérialiste : l'argent et le pouvoir (*Pour une poignée de Dollars ; Et pour quelques Dollars de plus*) ;

Ainsi, Francis Vanoye conçoit le titre comme un prélude ayant plusieurs fonctions[39]. Nous mettons à l'épreuve trois principales fonctions tout en les reliant avec nos propos d'analyse.

La première fonction concerne le processus d' « *appel* » que crée le film. En ce sens, chaque énoncé linguistique qui forme le titre relatif à notre corpus « *appelle* » le spectateur. C'est-à-dire que le titre offre au récepteur l'opportunité d'entamer son premier contact avec l'objet filmique. La fonction appellative est primordiale parce qu'elle exprime la corrélation du titre au récit filmique.

Cette fonction porte sur l'aspect communicatif et s'effectue par des procédés rhétoriques divers (fonction conative, selon la classification des fonctions du langage de Jackobson, fonction commerciale et publicitaire aussi…). De par là, le titre communique beaucoup de messages au spectateur en guise d'appel, lui en rappelle d'autres et lui suggère tant de significations. Le titre renvoie aussi à des réalités ou des représentations extratextuelles (fonction référentielle).

[39] Francis Vanoye, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005, p.14.

La deuxième fonction du titre est dite d'« *anticipation* ». Elle est en rapport avec l'ensemble du récit. Le titre invite le récepteur à anticiper sur le film, amorce et promet le récit, donne des informations et déclenche des interrogations. Le récepteur s'engage dans un processus qui lui offre la possibilité d'imaginer des scénarios personnels quant au système du récit filmique.

Néanmoins, toute anticipation ne peut être confirmée ou infirmée qu'après la projection filmique qui prendra le rôle synonyme de lecture textuelle. C'est ce que suppose Hoek concernant l'anticipation engagé par le titre : « *En tant qu'anticipation, donc en tant qu'élément qui articule une attente (question et réponse à la fois), le titre se trouve régi par un code herméneutique [...] qui ne peut être déchiffré qu'au moment où le titre a percé le corps entier du co-texte, donc à sa fin* »[40].

En principe, le récit filmique devra combler les interrogations émises par le spectateur et confirmer ses hypothèses formulées au préalable. Toutefois, la fonction d'anticipation devrait tenir en compte les particularités spécifiques du genre filmique. Elle doit également prendre en considération le mode de production et de lancement du « produit filmique ».

Le processus d'anticipation intervient au terme d'une étape qualifiée de pré-projection. Au cours de cette étape, le spectateur interpellé compose sa lecture sur la base des compétences culturelles, linguistiques et idéologiques qu'il a acquises. Le titre joue un rôle capital dans l'avant-projection de film (sur l'affiche ou dans les différentes annonces de médias).

Pendant la projection, les titres relevant de notre corpus s'installent en tant qu'images parmi celles du récit filmique. Ils courent ainsi tout au long des séquences. La relation du titre au récit filmique se vérifie dans la projection. En effet, dans un premier temps, le titre apporte des informations sur le récit. Et

[40] Léo H. Hoek, *La Marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Op.cit., p.180.

dans un deuxième temps, le récit, en retour, informe le spectateur et fait consolider le sens du titre.

Pour ce qui est de la troisième fonction, celle-ci porte sur l'« *effet* » produit par le titre. L'effet peut être d'ordre esthétique, poétique ou autre. Il se rattache à une fonction provocatrice qui permet au titre de jouer son rôle de séduction, d'engager l'instance spectatorielle dans l'exploration du récit filmique en misant sur les signes que propose l'énoncé-titre. Autrement dit, le discours intitulant doit exercer une attraction considérable pour que l'éventuel récepteur soit contraint d'adhérer au texte filmique.

Le titre dans le genre western sollicite chez le spectateur l'aventure, le goût de l'évasion, de l'émotion profonde, de la violence, voire du sadisme. Il se donne au spectateur comme programme de lecture fictionnelle grâce aux effets que produit son énoncé :

- par le motif de la narration explicite (*Il était une fois dans l'Ouest* ; *Il était une fois la révolution) ;*
- *à travers* la narration sous-jacente gravitant autour de personnages stéréotypes (*Le bon, la brute et le truand ; Mon nom est Personne*) ;
- par l'évocation du récit d'aventure et de quête (*Pour une poignée de Dollars ; Et pour quelques Dollars de plus*).

Par ailleurs, l'énoncé-titre peut être métaphorique ou symbolique et renvoyer comme tel :

- à un élément du récit (personnage par exemple) par les jeux sur les signifiants (*Le bon, la brute et le truand ; Mon nom est Personne) ;*
- à l'écriture narrative de la fable même (recours au langage propre aux contes de fée) : *(Il était une fois dans l'Ouest* ; *Il était une fois la révolution).*
- au récit dans son rapport à un autre récit antérieur dont l'association est manifeste par un lien syntaxique de la langue -la conjonction de coordination

« et » - *: Et pour quelques Dollars de plus,* récit qui succède et complète un récit antérieur-*Pour une poignée de Dollars-).*

Généralement, les différentes dimensions d'effet créé par le titre du western gravitent autour du motif de la narration dans ses larges mesures. Par sa dominance narrative, le titre nous donne libre accès à l'univers de fiction. Finement élaborés par des énoncés condensés et simplifiés, chaque titre de notre corpus nous livre d'emblée une histoire de manière explicite ou implicite. Par des effets rhétoriques, chaque titre nous donne l'impression qu'il raconte à lui seul une histoire.

L'effet de condensation titrologique que nous venons d'évoquer se conjugue avec la vision de Hoek sur le titre. L'auteur met en avant la notion d'informativité du titre. Il précise qu' « *un tout premier effet est formé par l'informativité du titre ; l'information d'une phrase entière étant condensée dans un seul syntagme nominal, il résulte de cette contraction pour le titre une élimination de la redondance dans l'énoncé et une augmentation de son informativité* »[41].

En nous référant à notre support d'analyse, nous notons que les titres de la trilogie du Dollar (*Pour une poignée de Dollars ; Et pour quelques Dollars de plus ; Le bon, la brute et le truand)* disposent en particulier de toutes les qualités *d'informativité* vantée par Hoek en matière de leurs constituants morphosyntaxiques. Ces titres empêchent le flux de redondance qui peut nuire aux énoncés en recourant aux procédés elliptiques, gardant pour important les unités dont l'enjeu concorde avec le contenu du texte filmique.

La règle principale selon l'auteur est de faire le plus d'effet avec le moins de mots possibles. La fonction d'un énoncé contracté est souvent de nommer le sujet ou l'objet de l'action en agissant strictement à un niveau linguistique. En effet, le titre implique par sa fonction informative une première structure

[41] Léo H. Hoek, *La Marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Op.cit., p.63.

signifiante d'un discours narratif. Par le message qu'il évoque, le titre informe donc le spectateur qu'il y a là un message à comprendre, une histoire typique à raconter.

Dans les films étudiés, nous constatons que les titres évoquent l'incipit d'un conte, notamment à l'image des deux titres (*Il était une fois dans l'Ouest ; Il était une fois la révolution*).

Par ailleurs, l'effet de l'énoncé-titre se concrétise par le jeu de ses constituants verbaux : on parle volontiers d'un « beau titre ». Les mots composant les titres sont d'une beauté stylistique et d'effets linguistiques. Nous citons par exemple :

- l'effet de sonorité par le procédé d'énumération des substantifs en relation syntaxique dans une phrase purement nominale (*Le bon, la brute et le truand*) ;
- les jeux de mots d'une phrase verbale complète, amorcée par un syntagme verbal comprenant une expression fabulisante donnant à l'écriture des contes (*Il était une fois dans l'Ouest* ; *Il était une fois la révolution*) *;*

Ces deux derniers titres possèdent une autre qualité remarquable : leur célébrité leur permet d'entrer dans le stock des expressions les plus populaires dans différentes langues et cultures mondiales. Le destin de ces énoncés originels s'explique par leur popularité, mais aussi par leur structure générique, qui les prédisposait en quelque sorte à devenir des proverbes. Ces énoncés se réalisent par le procédé de substitution qui consiste à introduire à l'expression populaire fixe « *il était une fois* » de nouveaux termes relatifs au récit filmique objet de l'étude (l'Ouest/ la révolution).

La substitution enrichit la représentation des titres en question et favorise une rencontre avec des énoncés déjà entendus. Aucun mot du titre n'est neutre, mais inévitablement chargé de discours sur lesquels joue le récit filmique dans l'ensemble. En plus, la substance verbale des titres relatifs au western, surtout

leonien, comporte toujours un aspect connotatif. Leur sémantisme renvoie à des références culturelles inspirées du monde de l'Ouest américain.

Ce qui procure plus de signifiance à la forme linguistique des titres étudiés, c'est qu'ils sont empruntés à un même réalisateur (Sergio Leone). Ils relatent à peu près la même époque historique, celle de la naissance de l'Ouest ; ils évoquent le même territoire, celui de l'Ouest américain et de ses frontières. Grâce au succès de leurs films, les titres s'imposent comme une référence à un genre de cinéma singulier. Ils correspondent ainsi à une mode culte de la cinématographie mondiale.

1-2-1-2 Le générique : un énoncé filmique intermédiaire

Après avoir mis en évidence les différents aspects et fonctions de l'énoncé-titre comme une unité linguistique scripturale située au niveau para-filmique, nous serons en mesure dans ce qui suit de focaliser notre analyse sur le générique filmique comme le lieu privilégié dans lequel se développent les énoncés linguistiques écrits, dont fait partie également le titre filmique, et comme le lieu où s'impose l'aspect sémiologique de l'énoncé visuel. En effet, le générique constitue un espace de communication intermédiaire entre le spectateur et le récit filmique proprement dit. Il est le site qui relie le dehors au dedans du film.

Ce site de relais comprend tout un ensemble de constituants visuels qui ont des aspects hétéroclites. Parmi ces constituants, figurent au premier plan les énoncés linguistiques qui renvoient chacun à une unité de référence autour du film concerné. L'ensemble des constituants scripto-visuels émergent au premier plan de l'image filmique. À ces deux constituants s'ajoutent bien évidemment le son, ne serait-ce que pour fonctionner comme renfort et support de fond dans l'accentuation de l'effet visuel. L'ensemble de ces constituants

vise principalement à communiquer au spectateur des détails importants autour du film.

Dans notre corpus, le générique de début représente un portail d'inauguration finement élaboré par la subordination de trois composantes : texte, image et son. Cela facilite au spectateur une entrée confortable à l'univers diégétique du film. Plus généralement, le récit filmique du western leonien est enchâssé par deux volets de générique, l'un du début et l'autre de la fin. Tous deux circulent de cette sorte dans l'espace physique du film. Les deux volets délimitent le temps fictif du film : en ouverture, le générique ponctue l'entrée dans la fiction filmique et mobilise l'horizon d'attente du spectateur ; en fermeture, il clôt le récit filmique.

Le volet du générique sur lequel nous focaliserons, relativement au genre que nous étudions, est celui du début. C'est à ce niveau que se concentrent tous les détails lisibles, visibles et audibles relatifs à chaque récit filmique et dont aura besoin le spectateur pour mieux saisir le film.

Le générique du début s'avère à notre sens, et en rapport avec notre démarche adoptée, le plus important sur le plan communicatif du film, car il esquisse une ambiance préparatoire qui favorise au spectateur d'entrer en contact direct avec l'univers du film à suivre. Il est le plus souvent confirmé par l'usage des procédés communicatifs accrocheurs et fonctionnels auxquels fait partie l'énoncé linguistique scriptural que nous viserons en premier.

Dans cette optique, André Gardies et Jean Bessalel avancent que la caractéristique essentielle du générique *« réside probablement dans son ambivalence fonctionnelle : en se greffant sur le film à venir, à la fois il masque son caractère marginal et il prépare le spectateur à entrer dans le monde fictionnel* »[42]. Les deux auteurs soulignent que dans l'histoire du cinéma, de multiples stratégies ont été développées pour masquer le caractère marginal- au

[42] André Gardies et Jean Bessalel, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Le Cerf, Coll. 7ème ART, 1995, p.98.

sens propre- de ce moment filmique, faisant de lui souvent une véritable « forme » à la fonctionnalité narrative particulière.

Les auteurs constatent ainsi que le générique pourra être analysé en tant que forme, car il a une place dans le texte filmique privilégiée par la matière de l'expression qu'il emprunte, par son rapport aux autres matières (en surimpression de l'image mouvante, par exemple, ou intercalé) et par rapport aux caractéristiques typographiques et graphiques, etc. En outre, le générique pourra être analysé du point de vue de sa fonctionnalité. C'est alors son rapport au texte filmique qui est interrogé, en particulier dans sa fonction « préparatoire ».

Par ailleurs, les éléments constitutifs du générique de début visent à articuler les films sur le genre auquel ils appartiennent (cas du générique du genre western, objet de notre analyse). Ces éléments témoignent d'une innovation remarquable et significative qui distingue nettement le générique du western leonien de ses homologues classiques.

Le statut du générique en question est loin d'être un simple cadre périgraphique adjuvant au film ou encore une annexe, mais représente une partie filmique parfois intégrée à la fiction. Les trois films (*Il était une fois dans l'Ouest ; Il était une fois la révolution ; Mon nom est Personne*), qui succèdent aux films relatifs à la trilogie du Dollar, sont caractérisés par le déploiement d'un générique traité comme partie nettement intégrée au film. *Ipso facto*, le générique de début se fond dans la chaine filmique de sorte que nous nous sentions impliqués directement dans le récit filmique proprement dit. De par là, le générique est loin d'être un simple moment d'attente et de transition, loin d'être une partie isolée par rapport au film, mais une séquence privilégiée qui appartient à l'œuvre filmique tout en apportant un message pré-filmique au spectateur.

Dans les films adoptant le mode de fiction, les génériques, d'après Alain Boillat, cherchent souvent à provoquer « *une immersion immédiate du spectateur dans l'univers du film* »[43]. En effet, notre support d'étude ne déroge pas de cette règle générale, mais redimensionne le mode fictionnalisant par l'aspect du réalisme qui traverse tous ses films.

D'après Roger Odin, le générique livre des informations de manière explicite et implicite quant au contenu du film. Ces informations « *ont pour fonction de donner au spectateur les consignes de lecture qui lui permettront d'adopter un mode de production de sens et d'affects adapté* »[44]. Ce qui signifie que les informations du générique orientent en quelque sorte l'interprétation du message par le spectateur vers le sens programmé par le destinateur du film.

En tant qu'énoncé global complexe, le film affecte de par cette qualité son générique et y cède son relais. En effet, le générique signale des intentions spécifiques de son destinateur. Le but étant de pouvoir canaliser l'horizon d'attente du spectateur et lui tracer plus ou moins clairement une perspective d'implication afin que le sens global du message filmique soit reçu avec cohérence tout en convoquant pertinemment les affects.

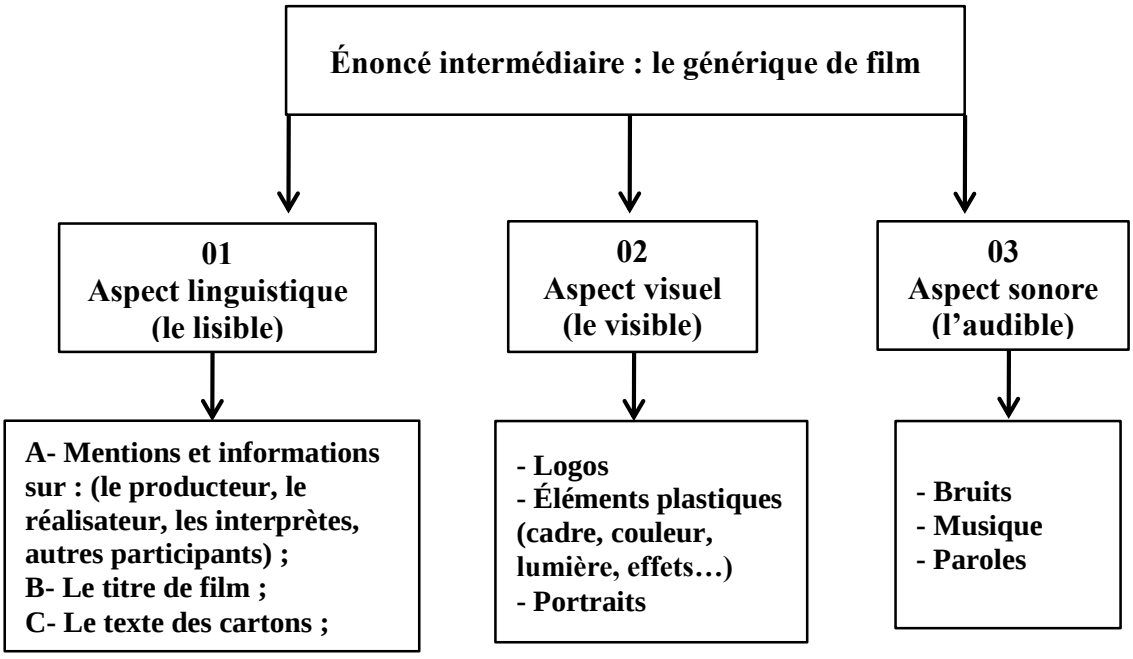
Tout attachés à la question de l'énoncé filmique que nous traitons à présent, et en attribuant au film la qualité d'énoncé complexe incluant même le générique dans son discours globalisant, nous sommes aussi incités à concevoir le générique du western leonien comme un énoncé intermédiaire par rapport à l'énoncé global (le film). En effet, bien que l'énoncé-film soit décliné en sous-catégories d'énoncés spécifiques hétéroclites qui concourent à forger son propre discours, l'énoncé-générique repose à son tour sur divers éléments – que nous examinerons par la suite-, en faisant de cette partie filmique un discours préliminaire ou encore pré-filmique qui devance le discours principal et en annonce les prémisses.

---

[43] Alain Boillat, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. champs visuels, 2001, p.67.
[44] Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. Arts et cinéma, 2000, p.76.

Nous sommes devant deux formes d'énoncés : un énoncé de second degré (le générique de film), qui circule dans une zone discursive spécifique de la chaine filmique, et un énoncé de premier degré (le film). Le premier énoncé dépend toujours du second et en fait l'écho. Ainsi, tout film du western leonien est bâti suivant une suite discursive qui va de l'énoncé minimal à l'énoncé maximal, s'acheminant sur une harmonisation totale des constituants.

Nous pouvons synthétiser les aspects mis en œuvre dans le générique selon le schéma suivant :



Compte tenu de ce schéma, nous soulignons que le générique filmique se caractérise par son aspect complexe. Cet énoncé intermédiaire repose sur trois piliers fondamentaux : les mentions linguistiques, l'image et le son. Ces trois éléments constitutifs du générique comptent, eux aussi, pour des sous-énoncés spécifiques. Ils se superposent avec des positions bien délimitées dans la séquence de chaque générique.

La fusion simultanée du lisible avec le visible et l'audible engendre dans le générique trois modalités imbriquées qui ont pour but principal d'informer sur le film. À cet égard, Nicole de Mourgues note que : « *Les trois modalités perceptives du lire, du voir et de l'entendre sont en effet généralement mises en*

œuvre dans la séquence-générique. Cette « séquence codée » a pour mission, on l'a dit, de tenir un discours informatif sur le film. Pour « parler » de la fabrication du film, le générique recourt à la langue, le plus souvent sous sa forme écrite. Les inscriptions graphiques peuvent figurer seules sur des cartons à fond uni, mais très souvent le lisible se mêle à du visible, […] »[45].

Suite à cette mise au point importante, nous constatons que la forme écrite de l'énoncé linguistique demeure bel et bien l'objet le plus ciblé dans le générique. Cette forme occupe la grande part d'investissement, car elle a pour but de tenir et maintenir le discours sur le film à suivre. C'est pour cette raison que nous choisissons d'aborder principalement l'énoncé linguistique écrit mis en œuvre dans le générique. L'importance accordée à ce type d'énoncé s'explique par le fait que l'énoncé linguistique scriptural n'a d'existence réelle que dans les deux unités filmiques -le titre et le générique- auxquelles s'ajoutent bien évidemment les unités linguistiques intra-filmiques.

Nous mettrons également l'accent sur la dimension sémiologique de l'énoncé visuel dont regorge le générique. En parallèle avec cette dimension, nous faisons écho à la dimension audible comme assise aussi importante qu'utile dans la structuration de l'énoncé écrit et visuel.

1-2-1-2-1 Le générique : foyer de l'énoncé linguistique par excellence

Les constituants linguistiques contenus dans le générique du début misent surtout sur l'aspect informatif. Le générique est un acte de communication constituant une sorte de : « *présentation du film mentionnant son titre, ses principaux collaborateurs et toutes informations utiles au spectateur (…) généralement placé en tête du film* »[46]. Ces mentions revêtent à notre sens un aspect officiel et administratif du fait qu'elles mettent l'accent sur

[45] Nicole De Mourgues, *Le Générique de film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994, p.96.
[46] Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand colin, 2008, p. 135.

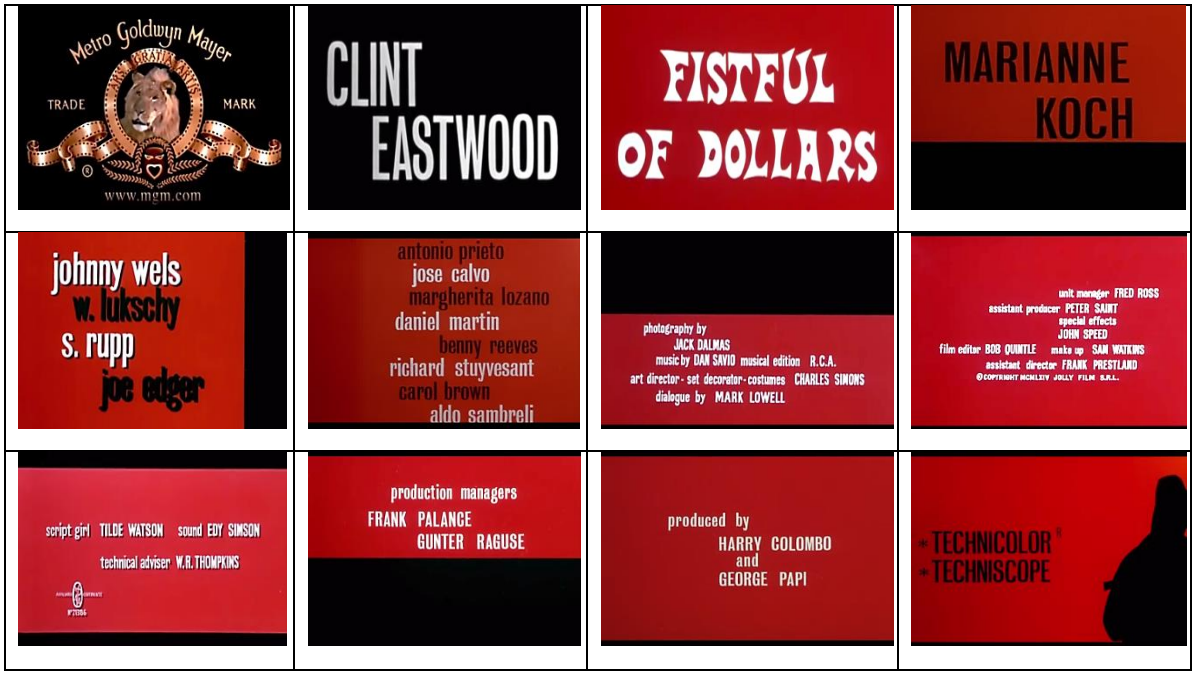
le statut des personnes physiques, réelles et responsables à la réalisation du travail cinématographique.

En focalisant plus notre attention sur les personnes réelles participant au film, le générique tient aussi à l'aspect d'un inventaire informatif. C'est pour cette raison qu'André Gardies et Jean Bessalel qualifient cette partie filmique d' « *inventaire des personnes physiques et morales ayant contribué à la réalisation d'un film et porté à la connaissance du spectateur lors de la projection* »[47].

Selon les auteurs, l'information mise en valeur par le générique est le plus souvent transmise par le canal des mentions écrites, mais le son et l'image mouvante peuvent être sollicités également.

L'affichage des unités linguistiques scripturales, regroupées en bloc d'informations, surgit au premier plan du générique de notre corpus. Ci-dessous, nous étalerons les occurrences de ces différentes unités qui représentent les formes *ad hoc* d'énoncés linguistiques contenus dans le générique :

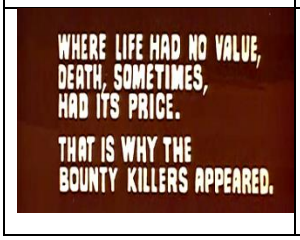
1- *Pour une poignée de Dollars* :



[47] André Gardies et Jean Bessalel, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Op.cit., p.97.

2- *Et pour quelques Dollars de plus* :

3- *Le bon, la brute et le truand*



D’après les trois premiers films de la trilogie du Dollars, nous constatons que le générique adopte quasiment le même aspect d’organisation des diverses composantes icono-linguistiques et sonores. Pour ce qui est des constituants linguistiques (mentions scripturales, typographies, informations), ils suivent à peu près le même ordre chronologique d’apparition. Le contenu informatif suit la disposition suivante : le début du générique est inauguré par le surgissement du nom de la compagnie de production « *Metro Goldwyn Mayer* », suivi du

nom de l'acteur principal (Ex : *Clint Eastwood*) et du titre filmique original. La fin du générique s'achemine vers la mention du réalisateur « *Directed by Sergio Leone* ». Ces mentions de début et de fin bordent et enchâssent le contenu inclus au milieu du générique. Ce contenu porte sur des éléments similaires compris dans les trois génériques : on énumère les différents acteurs, participants et collaborateurs qui ont contribué à l'élaboration du film.

En plus, l'arrière-plan des génériques est tissé à la base d'images référant aux décors naturels réels de l'Ouest ou figurés par des images photographiées. Les images, tirées des scènes filmiques, sont animées et accompagnées de motifs sonores qui donnent accès à l'univers du western. La fusion image-texte est nettement exhibée dans les génériques des deux films (*Et pour quelques Dollars de plus ; Le bon, la brute et le truand*). Quant au générique du film *Pour une poignée de Dollars*, il se contente d'un arrière-plan qui prend la forme d'un tableau rectangulaire uniforme. L'arrière-plan combine la principale couleur rouge aux motifs noirs et blancs.

Les trois génériques centrent plus d'attention sur l'aspect scriptural des énoncés linguistiques. Nous constatons alors que ces énoncés sont mis en valeur au premier plan. Ils s'imposent au regard au moyen de leurs formes plus saillantes qu'accentuent les jeux d'animation appliqués tout au long des trois génériques. Les unités linguistiques sont typographiées par des styles d'empâtements, formes familières pour la reconnaissance du genre western en général.

En référence aux plans ordonnés en photogrammes ci- dessus, il parait que chaque plan comporte un énoncé linguistique spécifique. Certes, certains énoncés sont purement des énoncés averbaux, construits à la base de syntagme nominal (Ex : *with Clint Eastwood ; Costumes by Carlo Simi ; production manager Ottavio Oppo; Sound Edy Simson*…), d'autres ne comportent que des

groupes nominaux ou simplement des noms propres composés (Ex : *Marianne Koch ; Lee Van cleef ; Gian Maria Volontè ;* …).

Chaque unité du générique est observable, concrète et dépendante d'un contexte précis de sa production. De même, chaque unité linguistique a une intention communicative à transmettre au spectateur. D'autant plus, l'ensemble des énoncés linguistiques sont elliptiques et synthétiques en raison des normes et des contraintes cinématographiques qui consistent, au niveau du générique, à donner le maximum d'information avec le minimum de termes.

Ainsi, dans l'intention d'une économie linguistique, le générique use d'une syntaxe abrégée dans les constituants utilisés, mais avec une extension sémantique très affichée. En effet, nous assistons à l'effacement de certains verbes introducteurs des énoncés linguistiques. Leur valeur est implicite dans ces énoncés. « *Clint Eastwood* » implique que l'énonciateur entend par là l'énoncé suivant : « *l'acteur principal du film est Clint Eastwood* » ; par le groupe nominal « *Sound Edy Simson »* l'on comprend : *« le son du film est élaboré par Edy Simson » ;* par *« Technicolor Techniscope »,* on sous-entend : « *la compagnie qui a contribué au travail technique s'appelle Technicolor Techniscope* », etc.

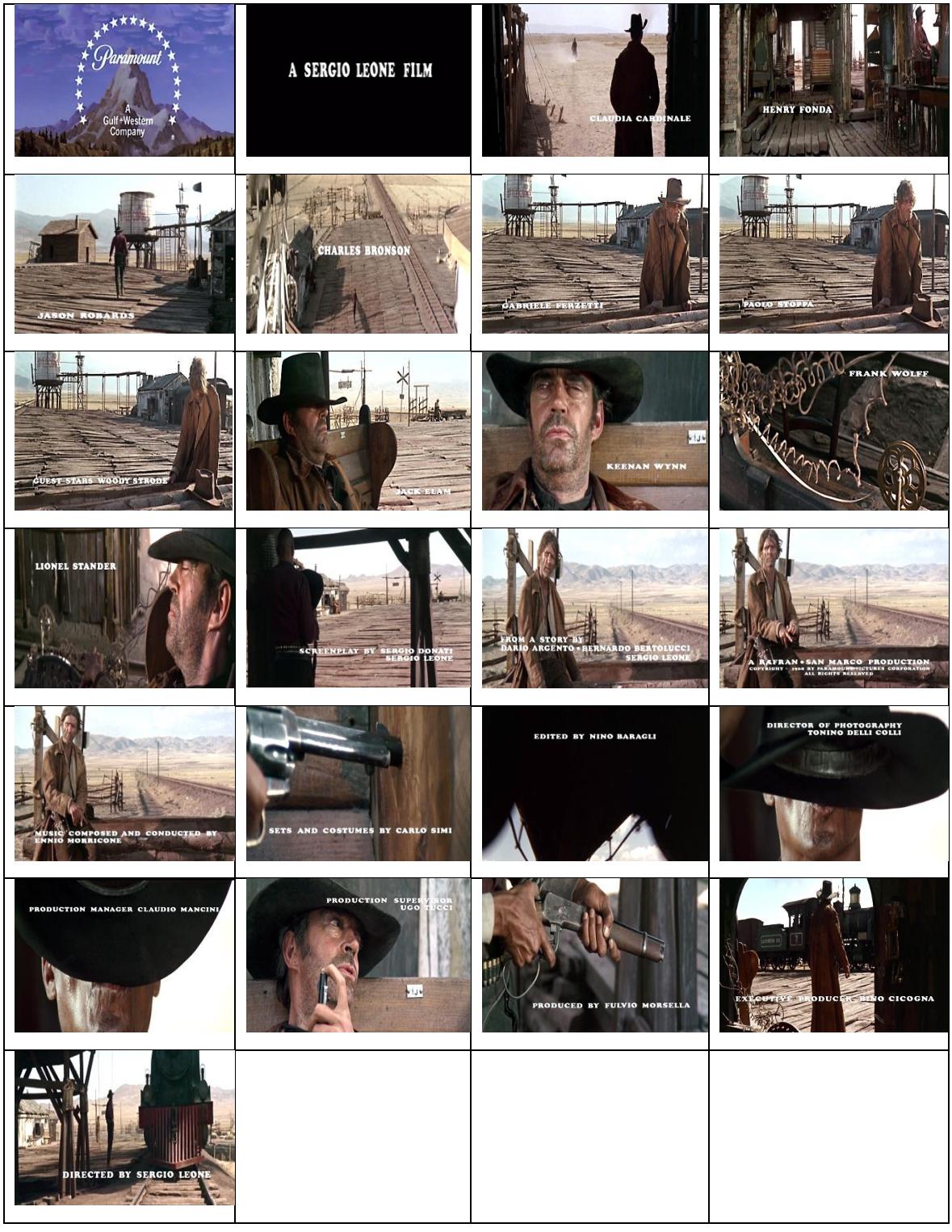
En plus, vu que les blocs d'éléments informatifs visent à présenter les personnes qui ont participé aux films, il est tout à fait convenable de déduire que ces éléments se forment à la base d'une ellipse de présentatifs (c'est…qui, ce sont…qui, voici, voilà,…), présupposés dans chaque unité linguistique du générique. Les noms d'acteurs secondaires dans le film *Et pour quelques Dollars de plus* sont énumérés comme suit : « *Mara Kroup, Luigi Pistilli, Klaus Konski, Josef Egger, Pands Paradopoulos ».*

Cette suite de noms propres implique naturellement l'ellipse d'un présentatif en tête, avec la possibilité d'un syntagme verbal introducteur. L'énoncé de base peut prendre la forme d'introduction suivante : « *voici les noms des acteurs secondaires : ce sont Mara Kroup, Luigi Pistilli… ».*

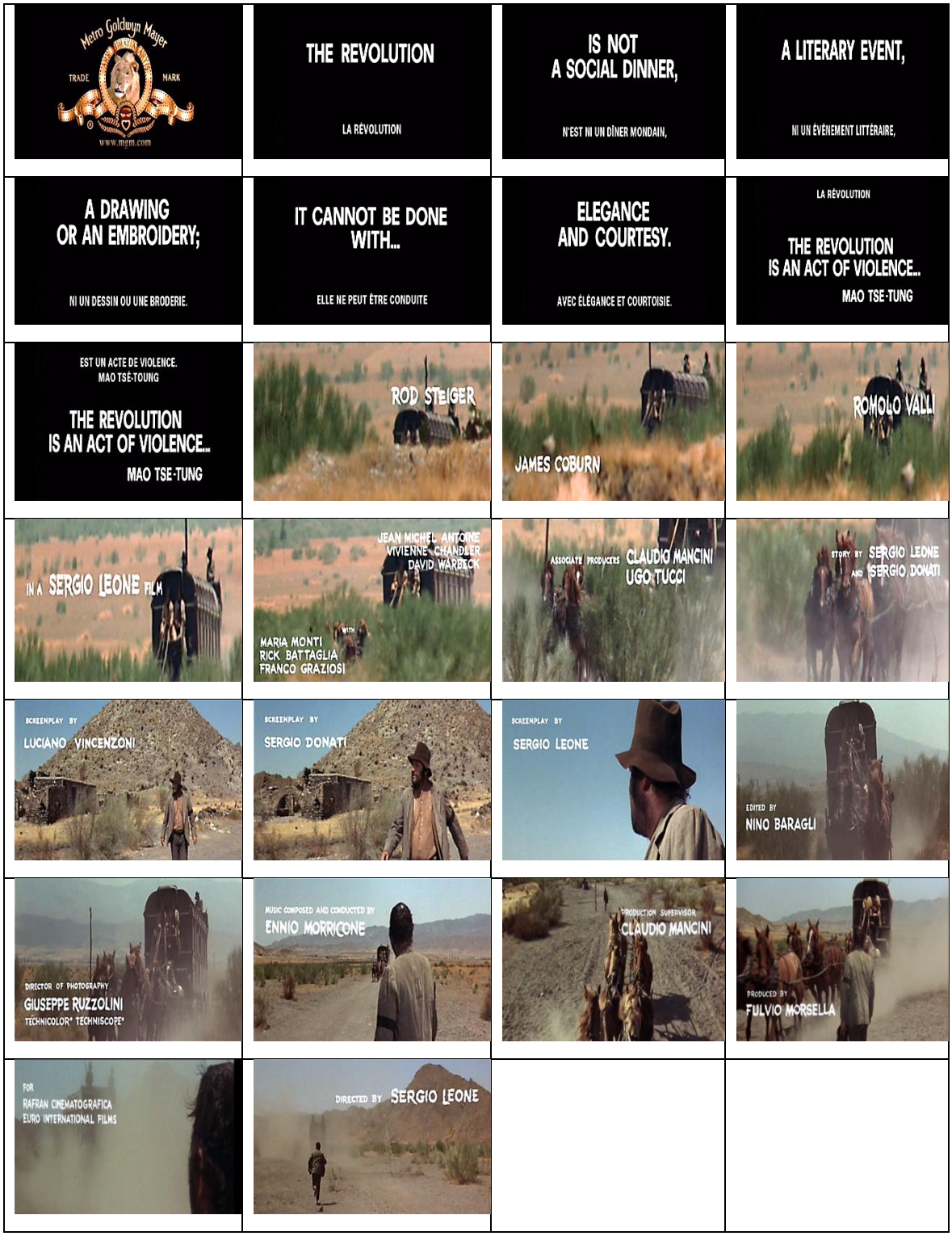
L'énoncé initial peut aussi prendre la figure suivante : « *les acteurs secondaires qui ont participé au film sont Mara Kroup, Luigi Pistilli … »*. Dans l'énoncé *« production supervisor Aldo Pomilia »*, comme dans d'autres, l'énoncé complexe peut se décliner de la façon suivante : *« C'est Aldo Pomilia qui est le superviseur de production » ou « Aldo Pomilia, c'est le superviseur de production »*.

À noter dans cette perspective que l'abstraction de ce procédé elliptique des énoncés linguistiques est applicable adéquatement dans les deux directions, que ce soit dans la langue source (l'Anglais) ou dans la langue cible (le Français) que nous adoptons dans notre analyse. Dans cette optique, les procédés linguistiques, adoptés dans les énoncés du générique, peuvent s'effectuer de la même façon dans les deux langues sans altérer ni le sens ni le contexte d'émergence de ces énoncés. L'énoncé intégral implicite du dernier exemple cité peut être figuré en Anglais de la façon suivante : « *it's Aldo Pomilia who supervise the production » ou « Aldo Pomilia is the production supervisor »*. De par ce procédé, l'abstraction peut se faire sur n'importe quel énoncé du générique.

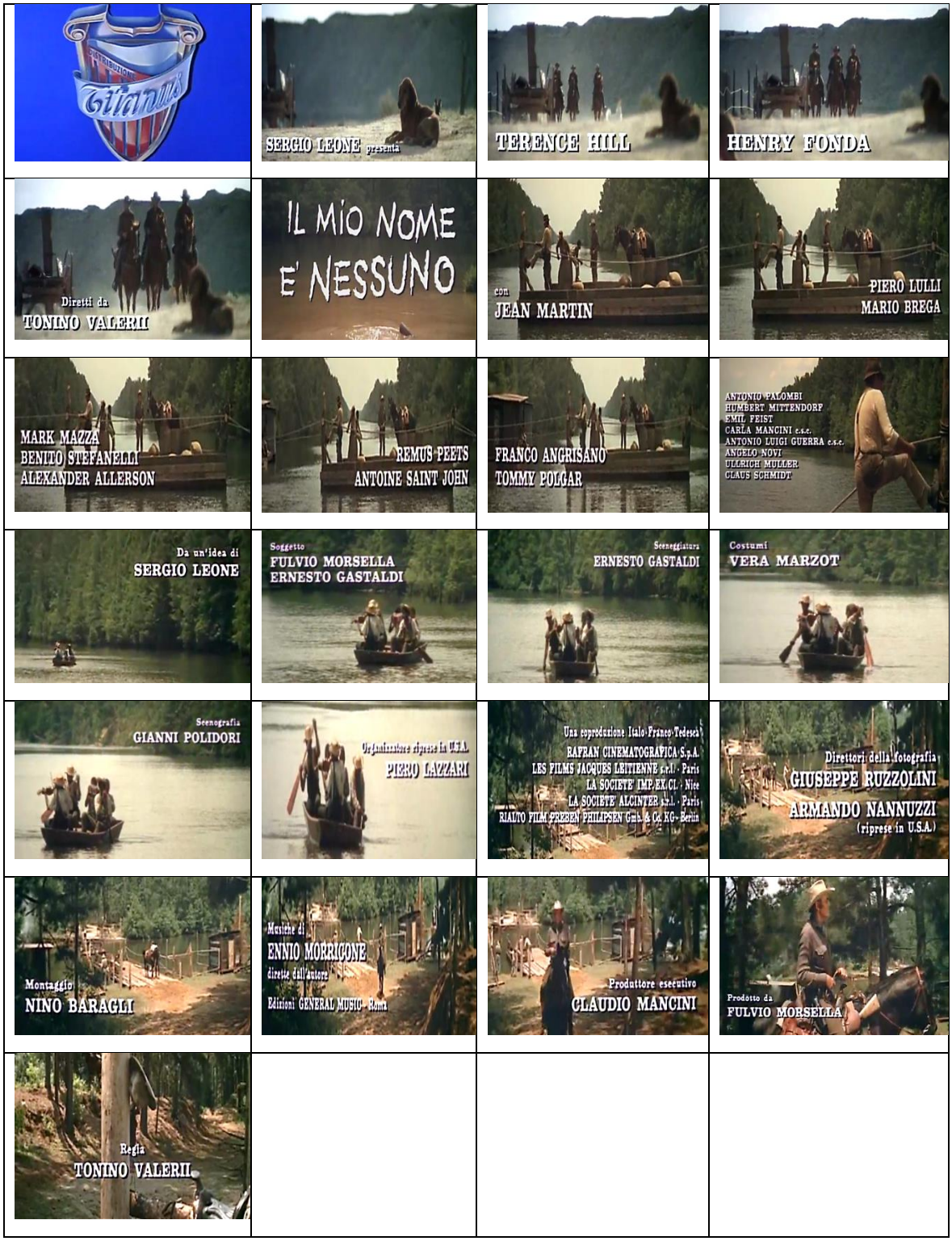
4- *Il était une fois dans l'Ouest*



5- *Il était une fois la révolution*



6- *Mon nom est Personne*



S'agissant des trois derniers génériques, ceux-ci se réalisent techniquement sur plusieurs plans. Cette démarche s'applique aussi sur les trois premiers génériques prédécesseurs. Cependant, les trois derniers films ont une

caractéristique particulière : ils s'ouvrent sur une séquence de pré-générique appelée communément dans le jargon cinématographique « *cold open* » ou encore « *séquence teaser* »[48]. Cette technique d'ouverture consiste à sauter directement dans l'histoire au début de l'émission avant que la séquence de titre ou les crédits d'ouverture ne soient affichés.

Cette tendance d'inauguration pré-générique semble être l'affaire de films atypiques qui se distinguent des normes classiques et transgressent les règles cinématographiques. Tel est le cas de notre corpus qui ne faisait plus du générique un fragment isolé dans le temps et dans l'espace, mais un élément fondamental de l'action filmique à l'image des trois derniers génériques.

À en croire Laurent Jullier dans *L'analyse de séquences* :

« *Bien entendu les règles artistiques sont faites pour être bousculées, et nombre de films commencent de plain-pied par une action diégétique (qui s'appelle cold open en argot américain de scénariste, quand elle précède le générique). Il est cependant rare, hors les films délibérément anti-classiques que cette action au cœur de laquelle nous sommes brusquement jetés soit l'événement principal du film ; plus souvent il s'agit d'un événement qui joue le rôle de petite cause pour un grand effet qui fera l'essentiel du récit* »[49].

Selon cette logique, l'usage du procédé *cold open* est déployé dans les trois derniers films, en faisant des premières scènes d'ouverture un déclencheur primaire de récit. Par ce fait, on commence directement par une scène d'action qui définit un enjeu majeur de l'histoire à relater. Le pré-générique investi sera une occasion de provoquer le suspense et la curiosité chez le spectateur, en créant un moment de tension et de déclenchement de l'émotion. Cette stratégie communicative permet d'offrir au spectateur une rentrée lente et agréable en lui transférant tranquillement le contenu écrit du générique. En effet, comme il est illustré dans les diagrammes tirés des trois derniers génériques ci-dessus,

[48] https://en.wikipedia.org/wiki/Cold_open (site consulté le 26 Février 2020).
[49] Laurent Jullier, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 21.

les énoncés linguistiques écrits défilent petit à petit en se positionnant au premier plan de l'image. Au fur et à mesure que l'action de départ avance, nous nous trouvons de plain-pied avec les personnages dans le vif de l'histoire sans la moindre sensation que le film est consenti à être séparé de la séquence du générique.

Dans les trois derniers génériques, nous remarquons que les énoncés linguistiques scripturaux ne sont pas trop condensés en blocs d'information et superposés les uns sur les autres, mais allégés de manière à ce qu'ils s'intègrent progressivement avec le *cold open*. L'action de départ est donc habillée par le défilement du motif des énoncés linguistiques. Cette façon de glisser des énoncés scripturaux joue ainsi une fonction fondamentale, celle de rappeler le spectateur que même si l'on assiste à une pure action qui fait partie de la diégèse, on est toujours dans l'ouverture du film. Autrement dit, la séquence d'ouverture joue le rôle d'un incipit filmique prenant ainsi le relais narratif.

En plus, le glissement des unités linguistiques dans le générique se concrétise par l'intégration du titre et des différentes mentions informatives au cœur du décor de l'action. En enchaînant les prises de vue, l'énoncé linguistique surgit discrètement au premier plan. Cette organisation a pour fin de ne pas briser la concentration du spectateur sur l'action et les personnages. En même temps, cela permet d'accentuer le rôle incontournable des unités linguistiques dans l'appréhension de l'image filmique. L'inscription de ces unités au cours de l'action relative à l'ouverture fait d'elles des supports que Michel Chion qualifie de « supports diégétiques ». L'auteur affirme qu' « *on rencontre très tôt, notamment dans les westerns, plusieurs cas de génériques diégétisés écrits dans le décor même, tout en étant séparés de l'action et des personnages, puisqu'ils figurent sur des plans vides ou presque de présence humaine* »[50].

[50] Michel Chion, *L'Écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, p.49.

De par cette affirmation, l'auteur distingue dans les génériques appartenant au genre du western ceux dont les mentions écrites sont diégétisées, c'est-à-dire qu'elles font partie du décor filmique sans toutefois brouiller le déroulement de l'action d'ouverture ou encore celle du reste. C'est sur cette caractéristique que se construit principalement le générique des trois derniers films (*Il était une fois dans l'Ouest ; Il était une fois la révolution ; Mon nom est Personne*), à savoir que l'énoncé linguistique compte pour un élément intégré naturellement dans le décor de l'univers diégétique.

Dans ces trois derniers cas de figure, le générique respecte les conditions d'apparition évoquées par Michel Chion. Ainsi, en référence aux photogrammes relevés des génériques relatifs aux films concernés, nous confirmons bien que les énoncés linguistiques maintiennent des positions confortables sur les images, sans les dénaturer et sans effet de plaquage abusif. Ils sont plantés habilement dans chaque générique, dressés au cœur du décor et séparés de l'action des personnages pour transmettre aisément le message informatif au spectateur tout en saisissant son attention par la fusion texte-image-son.

Les énoncés écrits sont suffisamment repérables pour être distingués par le spectateur. En effet, ils sont tous typographiés par le style d'empattement en couleur blanche très adaptée aussi bien à la nature des décors de fond qu'à l'action de manière à paraître la plus naturelle possible.

À la différence des trois premiers génériques qui bénéficient des effets d'animations appliqués aux images et aux énoncés écrits pour créer de remarquables travaux typographiques cinétiques, les trois derniers génériques négligent ces effets typographiques. Cela peut être expliqué par le fait que le générique ne consiste plus en une nette phase préparatoire et de transition entre les deux espaces de l'énonciation (extradiégétique et diégétique) où les jeux d'animation techniques sont convoités, mais il représente une séquence de commencement qui engage l'action principale.

Par ailleurs, au niveau de la construction syntaxique des énoncés écrits et de leur portée sémantique et communicative, les mêmes procédés analysés au sujet des trois premiers génériques se répandent dans le reste des génériques examinés. En effet, tous les énoncés linguistiques sont construits sur la base d'une ellipse syntaxique, à savoir le recours délibéré à l'effacement de certains constituants de l'énoncé, pour ne garder que l'élément autour duquel gravite l'information à transmettre au spectateur sous la forme d'un message bref et condensé.

Concision et condensation sont donc les principales caractéristiques de l'énoncé émis par le générique. Majoritairement, on recourt à l'emploi d'un énoncé formé d'un syntagme nominal dont le groupe verbal est sous-entendu. Soient les énoncés suivants :

A Sergio Leone film ; Produced by Fulvio Morsella ; Director of photography Guiseppe Ruzzolini.

Afin de rétablir leur forme initiale complète, ces énoncés peuvent être reformulés respectivement de la façon suivante : *le film est de Sergio Leone ; le film est produit par Fulvio Morsella ; le directeur de photographie est Guiseppe Ruzzolini.*

En plus du principe de la condensation, les énoncés du générique sont également marqués par le procédé d'énumération. Cette figure consiste en un inventaire des principaux acteurs en citant leurs noms complets comme : *Rod Steiger, James Coburn, Romolo Valli*. De même, sont cités les noms et les rôles des participants et collaborateurs au film concerné qui sont listés successivement : *Scenografia Gianni Polidori ; Screenplay by Sergio Donati ; Director of Photography Tonino Delli Colli ; Costumi Vera Marzot ; Music composed and conducted by Ennio Morricone*. Le recours à l'énumération en générique facilite la connaissance et la distribution des rôles attribués à chaque intervenant dans le film promu.

Parmi les caractéristiques les plus remarquables dans l'élaboration du générique dans le corpus analysé, nous notons la forte présence du carton écrit à l'image des deux films (*Et pour quelques Dollars de plus ; Il était une fois la révolution*). Le carton se construit à la base d'un petit texte qui représente un énoncé linguistique écrit dont l'objectif est d'orienter la lecture du spectateur. Le carton représente aussi le discours sous-jacent au récit filmique cible. En voici l'occurrence :

1- « *Là où la vie n'avait aucune valeur, la mort avait parfois son prix. C'est pourquoi les tueurs de primes sont apparus ». (Et pour quelques Dollars de plus).*

2- « *La révolution n'est ni un diner mondain, ni un événement littéraire, ni un dessin ou une broderie. Elle ne peut être conduite avec élégance et courtoisie. La révolution est un acte de violence* ». (Citation de Mao Tsé-Toung - carton du générique *Il était une fois la révolution*-).

Le premier énoncé représente une morale d'ordre général qui porte sur une valeur d'exception au sujet des chasseurs de prime. Il résume l'enjeu de l'histoire. Pour ce qui est du deuxième énoncé, il incarne en quelque sorte un dicton philosophique porteur de jugement à valeur dépréciative sur un fait (la révolution en tant qu'événement universel). L'enjeu du récit filmique gravite autour du contexte de la révolution. Ensemble, ces deux énoncés complexes représentent un argument d'autorité qui sert de base pour justifier les propos avancés dans les deux films. Cela s'effectue, bien évidemment, suivant l'axe de pertinence communicationnelle : la narration filmique.

Compte tenu de ces propos d'analyse, nous constatons que toute unité linguistique, figurée et développée dans le générique, représente un énoncé donné de manière elliptique ou intégrale, explicite ou implicite. Le contexte sur lequel porte les énoncés émis consiste principalement à rapprocher le spectateur des personnes réelles ainsi que des conditions techniques, administratives et

organisationnelles qui ont donné naissance au film objet du générique. De même, le contexte de production des énoncés porte aussi sur le déclenchement des enjeux majeurs autour desquels gravitent les films promus, comme c'est le cas des génériques comportant des cartons écrits.

En dépit de la langue adoptée dans le générique, le sens de chaque énoncé linguistique véhicule le même message informatif que le destinateur de film s'efforce de communiquer au spectateur universel. Et comme le titre est un énoncé minimal qui porte un discours sur le texte filmique, le générique représente un énoncé intermédiaire qui véhicule, lui aussi, un discours sur ce même texte filmique conçu comme discours englobant.

1-2-1-2-2 Plan sémiologique de l'énoncé visuel

En plus de l'intérêt évident qu'apportent les indices linguistiques au générique d'ouverture, ces indices expriment aussi, à l'intérieur de ce même champ filmique, des capacités visuelles très importantes permettant de renforcer la dynamique de communication filmique. En effet, les mentions scripturales prennent une autre dimension picturale par le recours délibéré au langage typographique et cinétique.

Ces indices linguistiques sont agencés et disposés selon différentes formes d'écriture (lettres, mots et textes) dans des contextes et domaines de production divergents. Cette manifestation visuelle du langage offre plusieurs qualités sémiologiques expressives.

Pour mener ses fonctions à bon escient, le langage typographique investit les techniques de graphisme statique et animé en créant ainsi de remarquables effets visuels à la base des indices textuels mis en œuvre dans le générique d'ouverture. Cette mise en disposition joue un rôle très important dans l'attraction visuelle. En effet, la typographie combinée à la composition

graphique procure une valeur ajoutée au générique en matière de création artistique et d'expressivité langagière.

Dans le générique, la valeur informative et communicative produite par les indices textuels est accentuée par la manière dont ces indices s'inscrivent dans la composition picturale de chaque plan (choix de la typographie, la taille, la couleur, le positionnement…) et par les procédés d'animation mis en jeu à l'écran. L'intégration de la typographie à la composition visuelle témoigne d'un travail sophistiqué dans la mesure où la valeur informative de l'énoncé linguistique se subordonne à sa valeur sémiologique.

L'identification d'un genre filmique donné est parfois soulignée par la typologie des caractères typographiques et le graphisme des lettres qui sont investis dans le générique de départ. Par de là, le choix de la typographie adoptée dans notre corpus contribue à classer l'espace filmique étudié dans la continuité esthétique du genre western en général. L'influence du genre western sur le modèle filmique de Sergio Leone se révèle pratiquement dans le générique de ses films par l'intégration des caractères typographiques empruntés au genre précurseur. Il s'avère qu'un même style typographique caractérise approximativement et de façon presque systématique toutes les variantes du genre western. En effet, de générique en générique, le genre western utilise couramment des caractères à empattement classique.

Dans cette perspective, Marine Joly précise que « *la classification classique des caractères distingue trois grands types de caractères à empattement : triangulaire, filiforme et rectangulaire, par opposition aux caractères sans empattement. Ceux-ci sont considérés comme des caractères « modernes »* »[51]. L'auteur explique que le choix des caractères joue un rôle très important dans l'implicite du message. Ainsi, le choix de l'empattement triangulaire fait implicitement référence au développement de la presse au

[51] Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2005, p.115.

XIX^{ème} siècle. L'allusion de ce choix est associée à l'image du cow-boy, à l'univers stéréotypé du typographe de « l'Ouest », à l'idée de conquête, d'aventure et de progrès.

Au niveau de leur conception, les caractères à empattement ont des origines anciennes et plus traditionnelles quoiqu'ils soient soumis à des créations récentes. Ils se caractérisent généralement par des parcelles en forme de triangle ou de rectangle rajoutées à l'extrémité des fûts et des traverses de lettres relativement épaisses.

L'empattement typographique a pour fonction de distinguer chaque lettre dans le mot tout en assurant la continuité de lecture. L'empattement favorise aux lignes des textes écrits de former un repère visuel qui oriente l'œil du spectateur d'un bout à l'autre de chaque ligne. Cela permet de faciliter la lecture à travers l'écran sans toutefois omettre les détails les plus importants.

Suivant ces critères, la configuration typographique du corpus analysé emprunte systématiquement le style d'empattement classique dans la réalisation des caractères scripturaux. Nous avons alors différentes formes d'empattement, allant de l'aspect triangulaire ou rectangulaire, à l'extrémité des lettres, à l'aspect filiforme. Parfois, nous pouvons retrouver un caractère d'empattement qui peut combiner plus d'une forme à la fois.

Outre la tendance classique, le générique du western leonien s'ouvre sur des techniques typographiques modernes en faisant recours à des empattements ornementés qui sont influencés par les caractères d'imprimerie.

Voici des extraits de génériques d'ouverture appartenant au western leonien qui illustrent les différents styles typographiques adoptés :



Par ailleurs, nous remarquons au niveau des énoncés scripturaux des génériques de départ que les lettrages apparaissent obligatoirement, et le plus souvent, en forme majuscule et en gros caractères qui sont largement espacées, surtout pour les titres de films, et nettement visibles et lisibles. À leur entrée dans le cadre de l'image, les objets textuels se chevauchent les uns sur les autres en une combinaison de lignes et de formes typographiques chargées, tels des logos.

À l'instar des autres éléments filmiques, la typographie est conçue pour transmettre un message. Dans cette logique, Andreu Balius l'envisage ainsi comme : « *un véhicule pour la transmission des idées. Formes et contenus s'unissent pour aller au-delà du visuel et pour refléter une attitude. L'utilisation de la typographie contribue à offrir une expérience idéologique* »[52].

Dans ce sens, la typographie du générique est un canal de communication à deux objectifs distincts : le premier est d'ordre sémiologique. De ce fait, les objets textuels et visuels, investis à l'aide des différentes techniques de composition, seront des supports sémiologiques adéquats pour donner au spectateur des indices informatifs suffisants sur le film à suivre.

Le deuxième objectif est d'ordre idéologique, en ce que la façon de concevoir un générique donné est une expérience subjective. Cette expérience

[52] Andreu Balius, *Typo-graphisme 2*, Paris, Pyramyd, 2003, p. 164.

consiste à déployer des stratégies typographiques pour séduire le spectateur et l'inciter à adhérer à l'univers du film. Ces stratégies prennent pour support de base différents indices textuels, du plus minimal (la lettre) au plus maximal (le texte). À ce titre, Jean-Claude Siegrist note que « *la lettre sert non seulement à la lecture, mais provoque chez le lecteur des réactions rythmiques ; elle exprime une idée, contribue à créer l'ambiance, donne les nuances* »[53].

Pour l'appréhender correctement, la forme visuelle que prend chaque mention écrite à l'écran doit être mise en relation avec un contexte (historique, socioculturel…) bien délimité. Cela explique que les idées exprimées sont au-delà de la typographie et de la construction des mots typiquement visuels dans le cadre du générique. Ce qui demande un encadrement contextuel. Cette affirmation est aussi appuyée par les propos tenus par Bruce Willen et Nolen Strals qui indiquent que « *lorsque les lettres deviennent images, elles fonctionnent à deux niveaux : comme véhicule du contenu textuel et comme expression d'une idée visuelle. (…) en faisant du texte un objet à regarder tout autant qu'à lire, le designer demande au lecteur de s'attarder sur sa forme et ses implications contextuelles, et pas seulement sur son contenu* »[54].

Par ailleurs, la visibilité et la lisibilité des divers éléments linguistiques contenus dans le générique sont facilitées à l'écran par les caractères typographiques défilés en mouvement lent et déclinés successivement. Ces caractères se cristallisent en un moment de pause, moment favorable au spectateur pour appréhender le contenu linguistique. Le mouvement des lettres et des écritures est consolidé par le procédé d'animation filmique.

Dans cette perspective, et afin de mettre en valeur les éléments linguistiques au sein des images, le générique investit délibérément les effets d'animation des plus variés. Par le mouvement qu'elle crée, la technique d'animation entraine la transformation des objets textuels en éléments intégrés

[53] Jean-Claude Siegrist, *Classification des caractères*, Lausanne, Eracom, 2008, p. 33.
[54] Bruce Willen et Nolen Strals, *Lettrage & Typographie*, Paris, Pyramyd, 2010, p. 87.

dans un processus de création et de lecture typographique propres à l'art de cinéma. Nous passons alors d'une typographie fixe à une typographie cinétique fondée sur la dynamique des deux mécanismes : le mouvement et la transformation. Ces deux mécanismes d'animation ont des rôles incontournables dans l'élaboration de la typographie cinétique. D'une part, le mouvement consiste à déplacer l'objet textuel d'une zone à une autre à l'intérieur du même plan visualisé. D'autre part, le processus de transformation s'effectue en changeant la forme, la taille et la couleur de l'objet textuel lui-même.

Le recours au générique animé, notamment dans les films relatifs à la trilogie du Dollar, crée un espace dans lequel les éléments textuels prennent plusieurs figures qui ne cessent de se convertir. Le générique animé permet toutes sortes de positionnements du texte. En effet, par son déplacement dans l'espace de l'image, chaque mention écrite du générique (syntagme, lexème…) reçoit une position très visible qui aide à sa lecture, voire à sa mémorisation.

Le titre filmique, considéré comme le noyau dur du générique, est centré au premier plan de l'image. Il occupe une très grande partie du plan par sa grosse taille, comme c'est le cas dans les génériques de la trilogie du Dollar et dans celui du film *Mon nom est Personne.* Cet aspect typographique du titre vise à offrir au spectateur une rétention maximale de cet énoncé linguistique. Chaque titre du générique est présenté suivant une technique d'animation appropriée consistant spécialement à attirer l'attention du spectateur. Les types d'animation appliquée aux titres de films se déclinent comme suit :

- Le titre fait irruption déclenchée par la détonation du coup de fusil et disparait par la suite suivant une transition de dissolution. (*Pour une poignée de Dollars*) ;
- Le titre entre dans le champ de l'image en mouvement de zigzag et disparait sur un coup de fusil. (*Et pour quelques Dollars de plus*) ;

- Chaque coup de fusil installe un fragment du titre à l'écran, l'un après l'autre. (*Le bon, la brute et le truand*) ;
- Les mots du titre s'introduisent de l'extérieur à l'intérieur et de gauche à droite au déclenchement de la musique. Ils se superposent en deux lignes ; et après un moment de pause à l'écran, ils se dispersent en suivant le rythme de la musique de fond. (*Mon nom est Personne*).

Pour le titre comme pour le reste des indices textuels figurés dans les génériques de la trilogie du Dollar, nous remarquons que ces indices se glissent, à leur entrée, dans le cadre de l'image par des effets de fondus et de jeux de lumière qui marquent le changement de leur opacité et leur contraste. Les objets textuels subissent une transformation d'ordre géométrique qui affecte leurs formes : la taille des caractères, l'angle, la couleur, etc. La modification est parfois accentuée par le zoom en avant et en arrière de la caméra sur l'objet textuel. À leur sortie de l'écran, les éléments textuels s'éclipsent sous les effets de transitions qui se réalisent aussi par les jeux de transformation. Les transitions effectuées dans ces génériques sont diversifiées (fondu et dissolution, balayages, rayures et barres…).

S'ajoutent à ces effets d'animation les sons et la musique, deux facteurs essentiels à la réussite de la composition générale du générique. Ils contribuent amplement à créer l'ambiance propice pour l'animation typographique dans ses larges horizons.

Les deux procédés, la musique et les sons, sont minutieusement installés pour énoncer l'enjeu majeur des films. En ce sens, ils préparent le spectateur à l'entrée dans l'univers diégétique du western en faisant échos aux sons qui se répandront dans le récit filmique (sons récurrents des coups de fusils, trots et hennissement des chevaux, …) et qui auront à étayer le fond des événements.

La musique, en particulier, occupe le grand volet d'habillage sonore du générique. Dans un premier temps, elle accentue le poids des lettres et des mots. Dans un deuxième temps, elle évoque en douceur l'atmosphère ambiante à

laquelle devrait s'intégrer progressivement le spectateur. Au même moment, elle participe à sa séduction par la composition lyrique incontournable qu'elle développe en général.

Par les effets d'animation typographique (jeux de mots, de lumière, de couleur, de musique et de sons), la séquence de générique dépasse la simple fonction d'information et de préparation, pour atteindre une forme d'art à part entière.

D'après les cas mentionnés, nous constatons que l'animation typographique est plus manifeste dans les génériques de la trilogie du Dollar. La position, appuyée par les effets d'animation ornementaux que le titre et l'ensemble des constituants linguistiques occupent à l'écran, est conçue de manière à guider facilement le parcours visuel du spectateur.

Le processus de création typographique, accentué par l'animation, libère en quelques sortes les énoncés écrits de leur dimension linguistique et de leur fonction initiale de lisibilité en les transformant en objets visuels abstraits. C'est ce que confirment certains spécialistes de graphisme en disant : « *les lettres et les mots possèdent une beauté abstraite, qui se révèle dans la manipulation et la séparation des éléments qui les composent. Les lettres apparaissent alors comme des formes plus que comme des entités linguistiques* »[55].

Il faut reconnaitre, donc, que les énoncés linguistiques scripturaux, mis en scène dans le générique, retrouvent délibérément une nouvelle dynamique visuelle par le biais de la manipulation conduite par la technique d'animation. *Ipso facto*, la transformation de toute mention écrite en un objet visuel pourrait susciter de l'émotion chez le spectateur de même que des connotations socioculturelles et idéologiques.

Cela dit, l'aspect visuel des différents constituants de l'énoncé scriptural trouve sa juste valeur, notamment sémiologique, dans l'usage de la couleur

[55] David Dabner, Sheena Calvert, Anoki Casey, *Design Graphique cours et ateliers*, Paris, Eyrolles, 2010, p. 62.

d'ornement. En cela, le choix de la composition typographique a aussi son importance en tant que choix plastique. Dans ce sens, loin de la valeur ajoutée qu'elle apporte à la composition générale de la typographie, la couleur a un impact fondamental sur les constituants textuels, car : « *Associée à la typographie, la couleur permet de structurer visuellement les différents éléments textuels, au-delà du contraste et de la définition qu'elle apporte à la composition* »[56].

De par là, la structuration visuelle des textes ne dépend pas seulement des caractères utilisés et de leur taille, mais aussi de la couleur investie dans la conception typographique. Comme élément plastique, la couleur s'inscrit dans un processus d'organisation visuelle. Elle facilite la lecture des textes à l'écran et concorde au renforcement de leur signification linguistique.

Certes, les mots ont, bien évidemment, une signification immédiatement compréhensible. Pourtant, comme le suppose Martine Joly, « *cette signification est colorée, teintée, orientée, avant même d'être perçue, par l'aspect plastique de la typographie (son orientation, sa forme, sa couleur, sa texture), de la même manière que les choix plastiques contribuent à la signification de l'image visuelle* »[57].

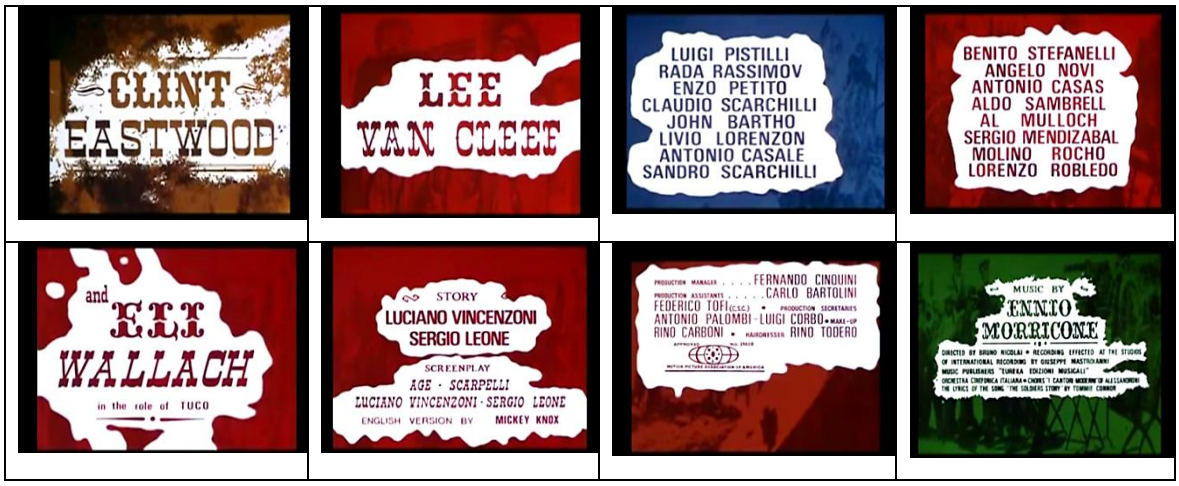
Le choix des couleurs dans le contexte du générique est un facteur indispensable sur le plan communicationnel pour la simple raison que le premier élément visuel qui accroche le regard du spectateur est la couleur. La bonne exploitation de couleurs garantit une bonne visibilité et une bonne lisibilité de textes.

Sur le plan des génériques étudiés, nous notons la dominance de la couleur blanche sur l'ensemble de la typographie. La profusion de cette couleur émane d'une vision purement esthétique, vu qu'elle est la plus convenable à toute forme de fond, que ce soit un décor naturel, une image mouvante ou un

[56] Ambrose Gavin et Harris Paul, *Les Fondamentaux de la typographie*, Paris, Pyramyd, 2010, p. 136.
[57] Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'mage*, Op.cit., p.114.

simple cadre rempli à l'écran. La couleur blanche se combine parfaitement avec n'importe quelle composante de l'écran. Les textes écrits en blanc donnent plus d'accessibilité au regard. Ce qui rend la visibilité et la lisibilité plus commodes.

Le générique du film *Le bon, la brute et le truand* est le seul à exploiter différemment la couleur blanche au niveau de la typographie des textes. Dans ce cas, c'est le fond sur lequel s'inscrivent les textes qui s'approprie de la couleur blanche à l'image des photogrammes extraits du générique ci-dessous :



Ces extraits montrent que les fonds qui supportent les textes écrits sont conçus en couleur blanche et dressent des dessins renvoyant à l'action du film *Le bon, la brute et le truand*. Les fonds blancs s'étalent explicitement en formes de bulles dessinées dont certaines représentent la forme de montagnes de l'Ouest. Cette conception d'écriture au fond des bulles, associée aux dessins d'arrière-plan, nous projette dans l'univers esthétique de la bande dessinée. Par un travail raffiné et profond, qui combine par les effets d'animation et d'habillage musical l'écriture textuelle aux éléments visuels dessinés, le générique fournit un mode d'expression langagière à part entière qui exhibe le monde de la fiction et facilite la communication filmique.

Nous pouvons déduire de ce qui précède qu'à travers les figures et les effets esthétiques que l'énoncé visuel adopte pour redimensionner ses constituants sémiologiques (typographie, aspect graphique et plastique,

animation…), ce type d'énoncé trouve une place incontournable dans le générique filmique.

Outre sa fonction première, celle de former des constituants scripto-visuels avec des caractéristiques appropriées du point de vue de la composition et des procédés d'animation déployés, la dynamique de l'énoncé visuel consiste également à faire promouvoir le genre filmique en question. En effet, dans notre corpus, la typographie classique (le style des caractères, la forme des lettres et leur dimension…), à laquelle s'ajoutent toutes les formes de composition sonore, plastique et d'animation sophistiquée, font bon moyen pour mettre en avant le genre filmique cible.

Au-delà des aspects visibles et lisibles des éléments qu'elle implique, la dynamique de l'énoncé visuel peut être envisagée comme démarche stratégique qui permet de révéler en quelques sortes l'identité du concepteur filmique ainsi que les visions que sous-tend le film promu (vision socioculturelle et idéologique, vision philosophique, position critique, etc.).

D'autant plus, les aspects sémiologiques de l'énoncé visuel adoptés dans les génériques participent activement à l'enjeu communicatif. *De facto*, les indices (lisibles, visibles ou audibles) dans le générique sont donc potentiellement le support d'un message qui porte sur l'aspect informatif relativement au film proposé. Il est aussi le support d'un discours impliqué à travers l'intention communicative du destinateur filmique.

Ce qui revient à constater que la construction du discours filmique s'amorce à travers les motivations scripto-audio-visuelles mobilisées dans la phase du générique de début. Ces motivations sont tributaires de la composante contextuelle. En effet, pour pouvoir saisir les idées sous-jacentes au générique de films, il est indéniable de poser les indices filmiques dans le contexte qui régit leur production ainsi que les contraintes et les conditions qui s'y rapportent.

Le contexte demeure ainsi l'arrière-plan qui facilite au spectateur de dégager le message filmique en prenant pour motif les composantes linguistique et audio-visuelle mises en scène. Le contexte divulgue, entre autres, l'aspect connotatif supposé par les indices para-filmiques. Il collabore directement à la manifestation du discours.

Dans l'énoncé para-filmique, le titre et le générique représentent respectivement un énoncé minimal et un énoncé intermédiaire. Le premier est d'aspect purement linguistique en ce qu'il forme un énoncé écrit condensé et dont la visée communicative est assez large. Le deuxième forme un brassage linguistique et audiovisuel ; il fournit aussi tous les détails nécessaires que le film vise à communiquer préalablement au spectateur à travers divers aspects sémiologiques.

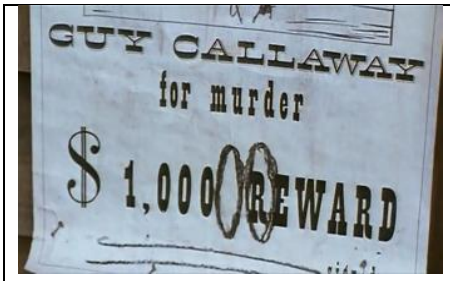
1-2-2 L’énoncé intra- filmique

Après avoir examiné les deux formes de l’énoncé filmique situées au niveau para-filmique, à savoir l’énoncé titre et l’énoncé relatif au générique, nous étudierons dans ce qui suit une troisième configuration de l’énoncé filmique installée cette fois-ci au niveau intra-filmique. En ce sens, cette configuration relève de la chaine narrative, en ce que les éléments qui composent l’énoncé filmique sont inscrits dans l’univers diégétique du film.

Nous centrerons l’analyse principalement sur l’énoncé linguistique scriptural. Ce dernier fonctionne aussi comme motif visuel. De la sorte, il se dote conjointement de deux qualités scripturale et visuelle qui s’interagissent mutuellement. En outre, ce type d’énoncé renferme des aspects pragmatiques inhérents à la signification filmique. Il nous permet de s’ouvrir sur d’autres perspectives visuelles.

Nous avons pu ainsi relever et classer ci-dessous les différentes occurrences les plus représentatives de l’énoncé linguistique écrit appartenant à l’univers diégétique du film.

1- Énoncé figuré sur une affiche

<table>
<tr>
<td> 

Et pour quelques Dollars de plus
(de 06mn27s)</td>
<td> 

Et pour quelques Dollars de plus
(de 11mn34s)</td>
<td> 

Et pour quelques Dollars de plus
(de 22mn50s)</td>
</tr>
<tr>
<td> 

Et pour quelques Dollars de plus
(de 22mn58s)</td>
<td> 

Il était une fois la révolution
(de 56mn10s)</td>
<td> 

Mon nom est Personne
(de 24mn57s)</td>
</tr>
</table>

Le procédé d'affichage dans ces films, comme d'ailleurs dans les films westerns en général, a eu une place privilégiée dans l'univers du récit. Il met en place un processus communicationnel qui engage le spectateur par le mécanisme de l'énoncé scriptural. Ce procédé est fréquent dans le contexte d'une affiche dédiée aux chasseurs de prime. *Et pour quelques Dollars de plus* est l'exemple le plus notoire parmi la trilogie du Dollar en matière d'affichage.

En effet, l'affiche met généralement en valeur le portrait de l'homme recherché pour un meurtre ou un délit défendu par la loi. Elle signale son identité, la cause de son accusation et la somme de prime en faveur de celui qui pourrait le capturer. L'énoncé des mentions écrites est formé de façon très concise et sans détails facultatifs. Il est typographié en gros caractères, très lisibles pour le personnage du film (chasseur de prime) comme pour le spectateur.

Dans notre corpus, on recourt délibérément au plan rapproché, au gros plan et explicitement au zoom sur l'écriture de l'affiche. Cette technique de cadrage facilite l'implication du spectateur dans le film de telle sorte qu'il s'identifie au personnage en train de lire l'affiche. Par ce maniement technique, le spectateur est invité à assumer une part de responsabilité dans la lecture de l'énoncé qui s'offre à lui.

En plus de sa valeur communicationnelle vis-à-vis du spectateur, le procédé d'affichage a aussi une valeur de publicité, mais qui n'est pas liée à la dimension extra-diégétique du film. En effet, la mise en scène d'une affiche au cours des événements n'a pas pour vocation de forger un discours publicitaire à travers le récit filmique en faisant par exemple la promotion d'une partie donnée, d'un quelconque objet ou produit qui soient. L'affiche, bien qu'elle publie des propos sur une partie donnée, n'est que l'apanage de la fiction. C'est un support élaboré pour subvenir aux besoins de la construction narrative.

L'affiche demeure donc « un support diégétique » qui contribue par sa présence à donner un effet de réel aux événements relatés.

Par ailleurs, l'affiche peut sortir de son cadre classique et conventionnel, celui de la promotion destinée aux chasseurs de prime, pour mettre en valeur une personne ou un cadre institutionnel. Par exemple, l'énoncé « *le gouverneur aime le peuple, le peuple aime le gouverneur* », figuré sur une affiche appartenant au film *Il était une fois la révolution* et disposé suivant « un chiasme »[58], est dédié aux visiteurs de la ville de Mesa Verde au sud mexicain. L'énoncé consiste en une charte de vie sociale et politique sacrée qui délimite un modèle de contrat entre le pouvoir et le peuple. L'énoncé, mis en relief par une rhétorique soignée et consolidée par un zoom en avant de la caméra, le spectateur est censé l'interpréter en comprenant bien que le film en question a un aspect idéologique à travers le discours développé.

Un autre cas qui illustre la présence de l'affichage au sein de la diégèse se rapporte au statut de loi repéré souvent dans les bureaux de chérifs américains, dans les stations de train et les locaux publics. L'affiche de statut, captée dans différentes prises de vue comme dans *Mon nom est Personne* à titre indicatif, a pour but d'aviser le spectateur sur la présence permanente de la loi. Par cette sensibilisation, le spectateur est amené à comprendre que les énoncés représentant les articles de loi, qui s'affichent de part et d'autres, sont le signe d'une autorité légale qui règne en dépit des actes illicites mis en scène dans les films, à l'image des protagonistes souvent hors loi. Le constat que le spectateur doit tirer de ces propos est le suivant : « la loi et hors la loi coexistent toujours, le récit filmique en est une représentation ».

[58] Figure de style qui consiste à placer deux groupes de mots dans un ordre inversé (un parallélisme qui dispose ses termes de manière croisée, selon le schéma AB/BA).

2- Énoncé portant sur une indication de personne ou une indication spatio-temporelle

 *Le bon, la brute et le truand* (de 02h39mn34s)	 *Le bon, la brute et le truand* (de 02h49mn43s)	 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 00mn40s)
 *Mon nom est personne* (de 31mn44s)	 *Mon nom est personne* (de 01h43mn45s)	

Les mentions écrites ci-dessus sont manuscrites sur des supports physiques (en bois). Parmi ces supports les plus illustres, nous distinguons les tombeaux plantés dans le terrain naturel de cimetière. Les énoncés écrits que mettent en avant ces supports portent sur des informations rattachées à des personnes physiques.

La construction syntaxique de ces énoncés s'établit comme suit :

L'énoncé = *un nom propre + un chiffre (jour) + un nom commun (mois) + chiffre (année).*

- *Arch Stanton 3 February 1862 (Le bon, la brute et le truand) ;*
- *Nevad Kid 7 April 1898 (Mon nom est Personne).*

Parfois, l'information se limite à la seule mention de nom. Si le décédé est inidentifiable, la plaque du tombeau y fait écho en guise de convention socioculturelle comme *Unknown* dans *Le bon, la brute et le truand*. Pourtant, l'information peut contenir d'autres détails secondaires liés souvent aux

circonstances du décès : *Jack Beauregard 1848-1899- Nobody was faster on the draw (Mon nom est Personne).*

À l'échelon de cette deuxième catégorie d'énoncés linguistiques, nous constatons que ces derniers sont synthétiques, formés uniquement de groupes nominaux alors que leurs syntagmes verbaux sont présupposés. Leur omission s'avère une nécessité dictée par l'usage des codes langagiers spécifiques aux supports destinés à l'avis public dans des espaces communs comme le cimetière, la station, la banque, etc.

Ceci dit, le marquage sur le tombeau se cristallise par l'émission d'un énoncé incorporé à l'image du décor naturel. L'énoncé se présente comme faisant partie du temps et de l'espace de l'action. Nous pouvons le considérer comme un déictique temporel des plus puissants, que ce soit sur le plan diégétique ou sur le plan discursif. D'une part, ce déictique temporel procure une grande crédibilité au récit en créant l'effet de vraisemblance lié à la réalité même. D'autre part, les indications relatives à la date de naissance et de décès manuscrites au chevet de la tombe font abstraction à la réalité vécue en dehors du récit. Elles situent également, par le fait même, la période historique durant laquelle les événements du film se sont déroulés. Ainsi, le spectateur est amené à se situer dans l'époque représentée avec toutes ses complétudes et ses conventions.

En plus, l'action menée dans l'espace naturel figuré par le cimetière, et qui revient à plusieurs reprises dans les films étudiés, établit un déictique spatial spécifique. Cela permet de délimiter un contexte particulier de la mise en avant des énoncés inscrits sur les tombeaux. Il s'agit du contexte de l'Ouest sanguinaire, où la mort fait partie du décor naturel et hante la vie quotidienne des hommes.

L'espace de l'Ouest américain repose sur une équation d'existence que nous formulons ainsi : *Exister = résister un moment avant de gagner sa tombe.*

La vie est tributaire du rapport de force auquel adhère vivement l'homme de l'Ouest. Le dessein de ce dernier est déterminé par ce rapport. « *La raison du plus fort est toujours la meilleure* » en est la morale universelle.

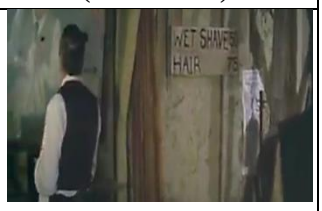
Par ailleurs, outre leur aspect pragmatique, les tableaux de signalisation dans les stations de train sont des indicateurs de communication non négligeables. Ils mettent en image des énoncés scripturaux qui donnent des informations sur des horaires de trains ainsi que les lieux de destination et d'arrivée (tableau d'horaires de train réservé à la station *Flagstone* dans le film *Il était une fois dans l'Ouest*).



Il était une fois dans l'Ouest
(de 00mn40s)

Ce modèle de communication diégétique joue le rôle d'un déictique spatio-temporel qui cadre bien le contexte de production des énoncés filmiques. Au même moment, suivant l'aspect typographique et le dispositif matériel mis en place dans leur élaboration, ces énoncés renvoient à un mode de communication pratiqué au cours d'une époque antérieure. Ce qui facilite la projection du spectateur au sein des événements représentés.

3- Énoncé désignant une indication de lieu

 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 05mn17s)	 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 05mn27s)	 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 17mn30s)	 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 29mn37s)
 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 01h26mn44s)	 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 05mn05s)	 *Il était une fois la révolution* (de 55mn23s)	 *Mon nom est Personne* (de 08mn08s)
 *Mon nom est Personne* (de 20mn29s)	 *Mon nom est Personne* (de 20mn49s)	 *Mon nom est Personne* (de 24mn26s)	 *Mon nom est Personne* (de 38mn24s)
 *Mon nom est Personne* (de 01h02mn05s)	 *Mon nom est Personne* (de 01h23mn15s)		

La catégorie regroupée plus haut représente des exemples de mentions écrites, mises en scène dans les films. Ces mentions visent principalement à donner des indications d'orientation spatiale. Leur importance tient à ce qu'elles renvoient à certaines connaissances acquises chez le spectateur et en développent d'autres bien nouvelles. Leur importance émane aussi de la nature même du récit filmique étudié, car le western leonien repose *a fortiori* sur le déplacement des protagonistes entre plusieurs endroits. Et donc, les mentions indicatives trouvent leur place légitime et nécessaire à la progression de l'action.

Ces mentions indicatives réfèrent généralement à des lieux publics tels que : village, hôtel, station de train, banque, salle de coiffure, endroits de divertissement, boutiques et saloons, etc. La question de ces mentions écrites revêt une importance particulière dans la conception générale du récit filmique, car ces transcriptions entrent en interaction avec les images et le son.

L'énoncé composant chaque indication forme un signe linguistique qui s'intègre dans l'espace ambiant et concourt à la construction du décor de la scène. Le signe linguistique en question s'inscrit soit sur le mur d'une bâtisse, soit dans les panneaux de bois donnant à l'espace public et privé. Il prend naturellement consistance sur son support physique et s'intègre parfaitement dans le décor ambiant de l'image diégétique sans toutefois la dénaturer.

Les panneaux, comme supports physiques, sont installés de manière similaire à ceux qui indiquent des directions. Nous qualifions ces supports indicatifs comme des « supports sémiologiques diégétiques » puisqu'ils sont les éléments fondamentaux pour la transmission des messages et des informations dans le cadre du processus fictionnel du récit filmique. Le modèle de panneaux indicatifs, assez récurrents dans les scènes filmiques, représente entre autres l'une des formes caractéristiques à l'identification du genre western.

Les panneaux sont suffisamment repérables par la typographie y afférente pour être distingués par le spectateur. La valeur informative de ces panneaux est élaborée de façon à ce que l'énoncé scriptural s'inscrit dans la composition picturale de chaque plan par la typographie choisie, la taille et le positionnement, voire par le déplacement des personnages à l'écran. Chaque typographie est adaptée à la nature de l'objet de manière à paraître la plus naturelle possible.

En plus de leur fonction principale qui consiste à styliser les mentions écrites, les caractères de typographie spécifiques à l'univers du western peuvent

procurer à ces mentions une dimension esthétique et un rôle visuel important. Autrement dit, l'énoncé écrit sur un support physique fonctionne également comme une image pour communiquer une idée au-delà du sens des énoncés mis en œuvre.

Nous assistons ainsi, à la lumière des photogrammes extraits de films, à un brassage entre les deux pôles de signification filmique « texte *vs* image ». La fusion de ces deux composantes compte pour un aspect sémiologique indispensable aux éléments indicatifs contenus dans les scènes filmiques.

Intégrer l'énoncé écrit dans un support physique avec une typographie qui se mêle à la composition visuelle, cela confirme d'un côté le travail sophistiqué élaboré dans l'esthétique du film ; de l'autre côté sa tendance à subordonner la valeur pragmatique de l'énoncé linguistique à sa valeur sémiologique expressive.

4- Énoncé désignant un objet ou un moyen de transport

		
Et pour quelques Dollars de plus (de 06mn10s)	*Le bon, la brute et le truand* (de 01h07mn26s)	*Le bon, la brute et le truand* (de 01h37mn34s)
		
Le bon, la brute et le truand (de 02h22mn26s)	*Il était une fois dans l'Ouest* (de 01h29mn15s)	*Mon nom est Personne* (de 01h45mn45s)

L'énoncé linguistique écrit prend aussi une place importante sur la facette des moyens de transports mis en scène (trains, charrette, bateau…). Il couvre une grande partie dans les prises de vue qui cadrent des personnages en action sur ou devant ces moyens de transport. Dans cette perspective, nous remarquons qu'à chaque visualisation d'un moyen de transport quelconque, et principalement les wagons de trains, il y a lieu à des captures de caméra en plan rapproché des mentions écrites sur ces supports mobiles. L'énoncé linguistique, représenté par ces mentions scripturales, porte généralement sur le nom de la partie propriétaire : personne morale civile comme « MORTON » dans *Il était une fois dans l'Ouest* ; ou propriété d'une partie non morale (l'armée « C.S.A-HEADQUARTER-3ème REGT », dans *Le bon, la brute et le truand*).

L'énoncé couvre également des codes d'immatriculation désignant des éléments relatifs à la fabrication du moyen de transport, l'objet de la marchandise transportée et son code numérique : « U.S.MAIL- U.P & SBR-DV61369 » (*Et pour quelques Dollars de plus*) ; « A.&.Ph. Morton R.R-707 » (*Il était une fois dans l'Ouest).*

En plus des moyens de transport, les mentions écrites couvrent des objets qui ponctuent les scènes, tels que les caisses d'explosifs visualisées lors des affrontements de l'armée (*Le bon, la brute et le truand*), et sur lesquelles on focalise sur l'expression « *explosive* » en guise de mise en garde. Le recours parfois au gros plan pour visualiser une expression marquée sur un objet matériel signifie que cet objet représente un enjeu clef de l'intrigue. Dans le cas de la montre portant le nom « *Bill Carson* », l'objet en l'occurrence aura son impact sur le déroulement de l'intrigue et sur le programme de chaque protagoniste du film *Le bon, la brute et le truand*.

À partir de ces précisions, chaque indice linguistique qui caractérise un objet donné est produit dans l'intention de fixer un sens à l'image, objet de la visualisation. En ce sens, toute mention linguistique favorise le processus

d'ancrage dans la mesure où elle oriente le spectateur vers le signifié visé par l'objet visualisé. Autrement dit, l'indice linguistique fixe le sens et évite l'interprétation divergente. S'ajoute à cela que chaque indice linguistique est émis en référence à un contexte bien déterminé dans la chaine narrative. Plusieurs éléments contextuels entrent en jeu. Nous citons : l'événement historique (la guerre de sécession) ; le personnage clef (Bill Carson) ; le développement de l'industrie et du commerce à l'Ouest (voie ferrée et variété de moyens de transports), etc.

Sans se limiter à ces fonctions, l'intégration des mentions écrites sur un support matériel, fixe ou mobile, renforce l'aspect visuel de la mise en scène. Ce qui veut dire que l'élément scriptural devient aussi image et joint sa fonction initiale de lisibilité en faveur de l'aspect visuel ambiant. Par ce mécanisme d'interaction, les objets représentés accèdent à un statut symbolique et dénotent deux univers de référence : celui de la diégèse et celui de la création cinématographique.

Dans la mise en scène, l'introduction de maints objets matériels mis en relief par des détails scripturaux sert à asseoir le processus narratif du récit filmique. D'autant plus, ceci favorise un effet de réel qui demeure une nécessité dans la représentation au niveau du western leonien. Pour mieux l'appréhender, Jean-Pierre Oudart souligne que l'effet de réel désigne le fait que, sur la base d'un effet de réalité suffisamment fort, le spectateur induit un *« jugement d'existence »* sur les figures de la représentation, et leur assigne un référent dans le réel. Autrement dit, *«le spectateur croit, non pas que ce qu'il voit est le réel lui-même mais que ce qu'il voit a existé dans le réel »*[59].

En effet, l'introduction des objets matériels dans le cours des événements crée une authenticité au paysage qui remplit le cadre filmique. Par la vraisemblance que nous offrent les faits et les objets mis en scène, le western

[59] Jean-Pierre Oudart, *« L'Effet de réel »*, In : *Cahiers du cinéma*, n° 228, 1971, pp. 19-28.

leonien adopte par là le style « réaliste ». Dans cette vision, le réalisme, tel qu'il est explicité dans le western leonien, reste une vision claire de la réalité dans son développement, une recréation transparente du monde à son image. C'est aussi l'expression d'un artiste-réalisateur sensible au réel et qui accepte de le capter ou de le recréer sans le dénaturer.

5- Énoncé figuré dans un document scriptural

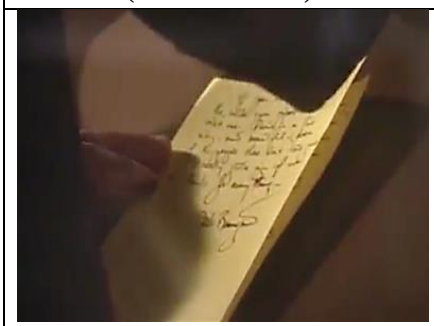
<table>
<tr>
<td> 

Et pour quelques Dollars de plus
(de 04mn06s)</td>
<td> 
Et pour quelques Dollars de plus
(de 32mn14s)</td>
<td> 

Et pour quelques Dollars de plus
(de 46mn17s)</td>
</tr>
<tr>
<td> 

Il était une fois la révolution
(de 01h04mn52s)</td>
<td> 

Il était une fois la révolution
(de 01h21mn39s)</td>
<td> 

Il était une fois la révolution
(de 02h00mn37s)</td>
</tr>
<tr>
<td> 
Mon nom est Personne
(de 01h48mn03s)</td>
<td> 
Mon nom est Personne
(de 01h48mn30s)</td>
<td></td>
</tr>
</table>

Les photogrammes que nous avons repérés dans les films étudiés concernent cette fois-ci la mise en scène, au sein de l'histoire, d'un nombre de documents sur lesquels les énoncés linguistiques font figure. Nous distinguons

trois catégories : le document manuscrit, le livre et le journal. Tout document n'est jamais cadré dans une situation isolée en vue de remplir le décor, mais il est visualisé dans une scène où l'un des personnages est en train de lire son contenu.

Chaque occurrence répond à un contexte précis dans lequel s'engage forcément un protagoniste. Par le contenu que l'on met en avant au moyen des prises de vue en gros plans, le document reflète surtout chez son lecteur (le protagoniste de film) diverses visions :

- une inspiration et une croyance : « *La Bible* », livre divin ;
- une idéologie et un engagement politique : « *Le patriotisme* », livre de Michael A. Bakunin ;
- l'intellectualisme incarné par la lecture d'un article de journal ou d'un éditorial de renommée : « *El Paso Tribune* », « *El Imparcial* ».

À ce titre, nous pouvons considérer les indices linguistiques écrits sur les livres et sur les fragments de journaux comme des énoncés explicatifs puisqu'ils dénotent nettement et tout court le contenu de ces documents. Ces indices de l'écrit correspondent également à ce que Christian Metz appelle des « *inserts explicatifs* »[60] puisqu'ils sont insérés dans les films par une mise en scène appropriée.

Par ailleurs, la lettre insérée dans le récit filmique compte, quant à elle, pour un support qui abrite exclusivement toutes les formes de l'expression linguistique dans ses larges mesures. Elle consiste en un mode de communication à part entière, car elle génère diverses formulations énonciatives de type verbal, visuel et auditif. Elle fait partie du niveau intra-filmique et prend consistance dans la séquence filmée tout en maintenant la cohésion du récit.

[60] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Paris, Klincksieck, 2013, p.124.

Pour illustrer ces propos, nous nous référons au film *Mon nom est Personne*. En effet, en phase de dénouement, le personnage de *Jack Beauregard* est filmé en train d'écrire une lettre adressée à *Personne*. Au même moment, nous l'entendons lire l'ensemble du texte de la lettre, énoncé par énoncé, par le biais d'une *voix off*.

Bien qu'elle soit un objet manuscrit riche en énoncés linguistiques, la lettre est aussi objet de la parole. Elle est la trace visuelle d'un message oral exprimé par *voix off* dans le but de rapprocher la distance entre les correspondants et de faire adhérer vivement le spectateur à l'audition. La mise en œuvre de la lettre, qui ponctue la fin du film *Mon nom est Personne*, repose sur un choix pragmatique puisqu'elle résume tous les enjeux sur lesquels porte le discours du film en question. Ce choix s'article sur l'aspect visuel de la lettre et sur le rendu sonore (sa lecture en *voix off*). Ainsi, la lettre est mise en images et en voix sans toutefois négliger la focalisation de la caméra sur le destinateur et le destinataire par des prises de vue au cours de la lecture.

La lettre comme objet épistolaire, de sa forme la plus simple (un mot transmis) à la plus élaborée (une missive complète), représente d'abord un objet du décor filmique traité comme support linguistique physique, au sens concret du terme. Puis, elle doit pouvoir être traitée comme un instant de narration du moment qu'elle émet des énoncés qui apportent de nouveaux éléments informatifs et narratifs relativement aux différentes intrigues du récit filmique.

Enfin, en tant qu'espace de communication linguistique, la lettre s'articule sur un système polyphonique qui superpose les procédés énonciatifs. En effet, qu'on la montre vraisemblablement à l'écran ou lue et entendue à travers la *voix off* d'un personnage, la lettre offre la perspective d'une scène de communication redoublée.

En ce sens, le message linguistique de la lettre concrétisé en énoncés est transmis selon deux axes. Le premier se rapporte au niveau diégétique ; il associe le destinateur de la lettre (*Jack Beauregard*) à son destinataire

(*Personne*) qui représentent deux personnages de l'histoire. Quant au second axe, il se rapporte au niveau extra-diégétique. Il relie l'instance de production du discours véhiculé par la lettre (auteur, locuteur et créateur du film) au récepteur potentiel du film (son spectateur) ; tous deux réfèrent à des individus réels. De cette façon, l'énoncé épistolaire s'annonce comme la promesse d'un acte de parole différé, mais réactualisé à travers les éléments diégétiques.

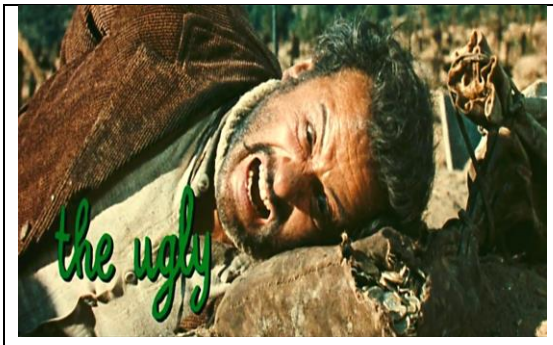
La réception redoublée, qui fait que la lettre est destinée simultanément à un personnage diégétique et au spectateur réel situé en dehors de l'écran, consiste à positionner ces deux récepteurs comme « deux lecteurs » potentiels de la lettre. Résultat, la lettre intègre un système composite de polyphonie discursive. Elle demeure ainsi un enjeu non seulement narratif, mais aussi pragmatique.

En outre, la lettre suscite chez le spectateur des réactions émotionnelles en lui créant une ambiance similaire à celle vécue dans le monde réel. Elle lui permet également de s'emparer des qualités de l'expression langagière, et stimule entre autres son imaginaire et élargit finalement son savoir.

La lettre ainsi que l'ensemble des documents scripturaux intra-diégétiques, représentent des objets imprimés et manuscrits dont la présence de l'expression linguistique renforce indubitablement l'effet du réel. Ces objets entretiennent un rapport particulier avec la réalité que vivent les hommes au quotidien en matière d'écriture, de lecture et de communication épistolaire envisagée bien évidemment comme le seul canal de correspondance universelle.

6- Énoncé en légende

Parmi les aspects les plus singuliers de l'énoncé linguistique écrit au niveau intra-filmique, nous notons le recours volontiers à des mentions écrites sous la forme de légende placée devant le personnage (*Le bon, la brute et le truand)* ou au-dessus (« Banque nationale de Mesa Verde », *Il était une fois la révolution).*

<table>
<tr>
<td> 

Le bon, la brute et le truand
(de 02h55mn50s)</td>
<td> 

Le bon, la brute et le truand
(de 02h55mn55s)</td>
</tr>
<tr>
<td> 

Le bon, la brute et le truand
(de 02h55mn57s)</td>
<td> 

Il était une fois la révolution
(de 26mn38s)</td>
</tr>
</table>

Dans le premier cas, le signe linguistique indique des qualificatifs caractérisant des personnages (le bon, la brute, le truand) qui sont aussi incarnés dans le titre du film.

Dans le deuxième cas, il réfère à un objet de valeur, symbolisé aux yeux du personnage (Juan) par une bulle qu'il imagine au-dessus d'un autre personnage adjuvant (John) qui serait la clef pour exhausser son rêve. Juan projette de cambrioler la plus grande banque du sud mexicain, Mesa Verde,

pour devenir riche. Ce lieu symbolique est mis en valeur par une bulle lumineuse et dorée signifiant la richesse.

Par procédé d'association de l'image avec les indices linguistiques, nous sommes plongés dans l'univers esthétique de la bande dessinée. Suivant les images d'illustration, les plans semblent être calqués à des vignettes de B.D. Le plan de l'image peut aussi être ponctué par l'insertion d'une bulle dessinée et coloriée, à l'image de celle qui remonte au-dessus du personnage de John.

Ainsi, nous sortons du monde ordinaire de la bande dessinée proprement dit, pour entrer dans une nouvelle bande dite filmée, voire anthropomorphique dont les personnages semblent vraisemblables. Plus encore, ce procédé sémiologique, stylistique aussi, élaboré sciemment, vise à créer un effet de parodie mise en situation filmique dont le but est de caricaturer des personnages aux yeux du spectateur. Ce procédé consiste également à briser le rythme de la narration principale en créant des situations où le spectateur donnerait libre cours à l'imagination pour stimuler ses connaissances.

7- L'énoncé de fin

<table>
<tr>
<td> 

Pour une poignée de Dollars
(de 01h39mn46s)</td>
<td> 

Et pour quelques Dollars de plus
(de 02h05mn55s)</td>
<td> 

Le bon, la brute et le truand
(de 02h57mn52s)</td>
</tr>
<tr>
<td> 

Il était une fois dans l'Ouest
(de 02h44mn11s)</td>
<td> 

Il était une fois la révolution
(de 02h34mn54s)</td>
<td> 

Mon nom est Personne
(de 01h49mn50s)</td>
</tr>
</table>

Force est d'admettre que les images d'ouverture que nous offrent les films étudiés sont accompagnées de détails scripturaux informatifs. Ces détails sont généralement mis en œuvre au sein du générique de début pour lier contact avec le spectateur et l'initier à l'entrée dans l'univers diégétique. Il y a raison d'admettre aussi que la fin du récit filmique est marquée, à son tour, par une mention linguistique consensuelle pour aviser le spectateur de la clôture du récit.

Et quoique le spectateur connaisse d'emblée la fin du récit à travers les dernières images du dénouement qui sont ponctuées par les ultimes règlements de comptes entre protagonistes et par la résolution de tous les problèmes exposés au départ, l'apparition d'un indice linguistique de fin est indispensable au récit filmique. En effet, mentionner un tel indice n'est pas du tout arbitraire, il s'agit en revanche d'un procédé qui émane d'une intention communicative projetant, à cette phase précise, de mettre terme au contact d'avec le spectateur.

Les indices de fin sont présentés selon les constructions suivantes :

Titre du film	**Composition de l'indice de fin**	**Constituants syntaxiques**
Pour une poignée de Dollars	Mention de fin (the end) + nom de la compagnie de production	Groupe nominal (article + substantif) + Proposition
Et pour quelques Dollars de plus	Mention de fin (the end) + nom de la compagnie de production	Groupe nominal (article + substantif) + Proposition
Le bon, la brute et le truand	Mention de fin (the end)	Groupe nominal
Il était une fois dans l'Ouest	Titre du film	Proposition
Il était une fois la révolution	Titre du film	Proposition
Mon nom est Personne	Texte de générique	Ensemble de groupes nominaux

Les indices linguistiques de la fin prennent deux formes principales : la première comprend obligatoirement l'expression conventionnelle très simplifiée « la fin = The End » dans le plan final, comme c'est le cas dans les

trois premiers films de la trilogie du Dollar, où est introduit aussi le nom de la compagnie de production ayant collaboré au travail du film.

Pour ce qui est de la deuxième forme d'indices linguistiques, elle consiste à reprendre le titre. Dans ce cas, on se contente de revisualiser le titre original du film en plan final comme l'ultime mention de fin. Le recours à cette forme de clôture est d'usage manifeste au niveau des deux films (*Il était une fois dans l'Ouest ; Il était une fois la révolution)*. Toutefois, le dernier film *Mon nom est Personne* fait exception quant aux indices qui marquent la fin. Le film, en l'occurrence, passe directement au générique de fin sans le moindre recours à une expression linguistique parmi les formes citées.

Sur le plan sémiologique, l'énoncé linguistique, incarné par l'indice scriptural de fin, prend une position de premier plan dans l'espace de l'image de clôture. Il s'impose au regard par ses gros caractères classiques qui réfèrent au style adopté dans le western. L'énoncé de fin est généralement intégré à l'arrière-plan qui représente le décor de la scène finale. Combiné à ce décor filmique, l'énoncé linguistique devient aussi image. Cela suscite chez le spectateur une forte émotion ressentie, entre autres, comme résultant de ce moment de séparation d'avec l'univers filmique. À ce titre, l'expression de fin mitigée à l'image de fond et aux arrangements de musique instrumentale déclenche, en fin de compte, une transition du processus communicationnel. Cette transition transporte le spectateur de l'espace de fiction à l'espace du monde réel. Ce processus affiche donc le retour à l'état initial d'avant la projection du film.

Tout compte fait, l'énoncé intra-filmique est figuré par plusieurs constituants qui forment le tissu de l'univers diégétique des films analysés. L'énoncé fait essentiellement d'un noyau linguistique scriptural, trouve sa juste valeur dans son interaction permanente avec les éléments visuels mis en scène dans différents moments du récit filmique. L'enjeu communicationnel à ce

niveau porte sur la conjugaison du signe linguistique avec le signe visuel. Cette conjugaison s'articule sur la dimension pragmatique où le contexte, qui régit la mise en scène de tout indice linguistique sur le plan de l'histoire, est indispensable pour la compréhension des messages filmiques.

Le va et vient entre le niveau para-filmique et le niveau intra-filmique au sein du corpus témoigne de la complexité dans l'analyse de l'énoncé filmique étant donné que le texte filmique est tributaire de plusieurs matières d'expression qui entrent en jeu dans la mise en marche de l'énoncé filmique. Ce dernier, comme nous l'avons examiné, se décline en plusieurs formes, allant de la forme minimale (le titre filmique) à la forme intermédiaire composite (le générique), pour s'ancrer au sein du récit filmique comme unité appartenant à l'univers diégétique, à l'image de l'énoncé linguistique scriptural qui sert d'appoint solide pour l'appréhension de la composante visuelle dans tous ses aspects examinés.

Dans ce qui vient, nous concentrerons notre analyse sur l'énonciation cinématographique en tant qu'acte de production de l'énoncé filmique. Pour ce faire, nous articulerons notre démarche sur les fondements et les niveaux de l'énonciation linguistique.

Chapitre III

Les niveaux d’énonciation dans le discours cinématographique

1-3-1 De l'énonciation linguistique à l'énonciation en cinéma

Suivant que notre démarche consiste à transposer la problématique de l'énonciation au domaine du cinéma, nous serons en mesure, pour aboutir à cette fin, de cadrer l'analyse de l'énonciation en mettant l'accent sur les fondements linguistiques de cette notion. En effet, la linguistique énonciative trouve son origine dans un positionnement particulier vis-à-vis de son objet d'étude, la langue.

Dans cette perspective, le concept d'énonciation s'est imposé comme l'un des fondements des théories du langage et de la communication. Les travaux qui se sont élaborés autour de l'approche linguistique de l'énonciation prennent généralement leur ébauche à la base des travaux inaugurés par Émile Benveniste. Ce théoricien ouvre un vaste champ d'investigation aux chercheurs dont les travaux se sont centrés sur de nombreux phénomènes linguistiques et s'étendent à d'autres disciplines de la pratique langagière.

Émile Benveniste définit l'énonciation comme la « *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »[61]. Ce qui importe pour l'auteur, c'est « *l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé* ». L'énoncé est en effet dépourvu de toute pertinence sans faire référence à « l'énonciation ». Cette dernière est l'acte et non le produit de cet acte. Elle devrait correspondre précisément à l'acte de production de l'énoncé, à l'activité de mise en fonctionnement des possibilités offertes par la langue pour la réalisation d'un énoncé donné dans une situation particulière. L'énonciation est en ce sens une opération d'actualisation singulière. Unique, elle peut être comparée à un événement qui, à chaque fois réalisé, il se manifeste en discours.

[61] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

Benveniste pose comme donnée constitutive de l'énonciation « le locuteur ». Il souligne que « *l'acte individuel par lequel on utilise la langue introduit d'abord le locuteur comme paramètre dans les conditions nécessaires à l'énonciation* »[62]. L'auteur situe la langue en amont et en aval de l'énonciation en précisant qu'avant l'énonciation, la langue n'est que la possibilité de la langue ; après l'énonciation, la langue est effectuée en une instance de discours qui émane d'un locuteur.

De facto, l'énonciation doit être envisagée comme le fait du locuteur qui s'empare de la langue comme instrument dans le but de réaliser un discours, c'est-à-dire la transformation des virtualités offertes par la langue en une manifestation concrète. En mobilisant la langue comme instrument pour son compte, le locuteur se pose ainsi comme « sujet » de l'énonciation.

Dans cet ordre d'idée, Catherine Kerbrat-Orecchioni affirme que l'énonciation est loin d'être une simple trace et qu'elle doit être envisagée comme un acte permettant au locuteur de s'approprier la langue. Pour consolider ses propos, elle s'appuie sur la position de Roland Barthes qui déclare que « *l'énonciation n'est pas l'énoncé (bien sûr), et elle n'est pas non plus (proposition plus subtile et plus révolutionnaire) la simple présence de la subjectivité dans le discours ; elle est l'acte renouvelé, par lequel le locuteur prend possession de la langue (se l'approprie, dit justement Benveniste)* »[63]. En plus de l'acte qu'elle accomplit, l'énonciation aura le statut d'une activité langagière. C'est ainsi que les deux auteurs Anscombe et Ducrot affirment : « *l'énonciation sera pour nous l'activité langagière exercée par celui qui parle* »[64].

[62] Ibid., p. 81.
[63] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.225.
[64] Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot, « L'argumentation dans la langue », In : *Langages*, n°42, Juin 1976, p.18.

Suite à ces définitions qui réunissent, à notre sens, les principaux paramètres déterminants de l'énonciation, nous constatons que « acte » et « activité » sont les deux principales caractéristiques de l'énonciation. Cette dernière s'oppose à l'énoncé comme un acte à son produit, une activité dynamique à son résultat statique. L'énonciation consiste en un acte d'appropriation de la langue par lequel tout sujet énonce sa position de locuteur. Par conséquent, elle suppose la conversion individuelle de la langue en discours ; ce qui engendre une « situation d'énonciation » dans laquelle émergent les énoncés chaque fois que le sujet parle ou énonce.

Qualifiée d'acte renouvelé, l'énonciation s'apparente à un événement qui, une fois réalisé, doit céder sa place à un nouvel événement, nécessairement différent du précédent. C'est dire, entre autres, qu'un même énoncé produit par l'activité d'énonciation trouvera une interprétation qui diffère selon son cadre d'insertion d'une situation donnée à une autre. Donc, le renouvellement de l'événement-énonciation entraine le renouvellement de l'énoncé, voire la production d'énoncés nouveaux. Mais un événement, quel qu'il soit, réclame certaines conditions de sa manifestation. Il est l'objet d'une intention attribuable à un sujet- son auteur en quelque sorte-, et il s'accomplit selon des conditions (les situations qui déterminent sa production : dans un lieu et à un moment donnés, etc.).

Nous retenons des précisions terminologiques examinées que l'énonciation est délimitée par trois paramètres nécessaires : l'acte que s'approprie l'énonciation, les situations qui représentent des conditions favorables pour la production de l'énoncé et bien évidemment la langue comme instrument pour la réalisation d'un discours. Benveniste fixe ces paramètres de la sorte : « *Dans l'énonciation, nous considérons successivement l'acte même, les situations où il se réalise, les instruments de l'accomplissement* »[65].

[65] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p. 81.

Ainsi, l'énoncé résultant intègre ces paramètres qu'il revient à l'analyste de décrire et d'expliquer en tant que traces de l'activité énonciative et plus encore comme voie d'accès au sens lui-même.

En plus des productions textuelles relatives aux récits de la littérature, le concept d'énonciation sert aussi l'étude des productions langagières artistiques, spécialement le cinéma. C'est précisément ce médium qui nous intéresse et qui soulève les interrogations les plus complexes quant à la manière dont il implique les mécanismes de l'énonciation.

Par analogie aux trois paramètres évoqués par Émile Benveniste, l'énonciation en cinéma peut s'assimiler, elle aussi, à un acte qui donne naissance à l'énoncé-film dans sa forme intégrale ou à des énoncés intermédiaires et spécifiques qui lui sont sous-jacents, comme nous l'avons démontré précédemment au niveau de l'analyse de l'énoncé filmique. En outre, si les paramètres de l'énonciation linguistique (l'acte de sa production effectué par un locuteur et les situations qui conditionnent la réalisation de l'énoncé) reposent en principe sur les instruments et les mécanismes de la langue, au niveau de l'énonciation filmique ces paramètres reposent sur un langage cinématographique approprié qui diffère d'un genre filmique à un autre, d'un film à l'autre.

La question de cinéma comme langage doit sa formulation première à Christian Metz. Ce théoricien s'est inspiré du modèle de la linguistique structurale (relativement à Ferdinand De Saussure) pour élaborer une sémiologie du cinéma.

Concevoir le cinéma comme langage, qui a ses propres caractéristiques, s'explique par le fait que le cinéma fait appel à des matières d'expression scripto-audio-visuelles spécifiques pour produire l'image filmique en tant que signe complexe. C'est de ce signe que provient précisément l'expression langagière du cinéma. Dans ce sens, la composante de l'image en mouvement

entre en interaction mutuelle avec les autres matières : le bruit, la parole, la musique et les mentions écrites. Les matières d'expression langagière en cinéma s'assimilent à ce que Metz appelle « dialectes ». L'auteur précise que « *le cinéma comporte plusieurs "dialectes"[,] chacun d'entre eux peut donner lieu à un examen spécifique* »[66]. C'est cette variété de matières expressives qui promeut le cinéma au statut de l'art, faisant de lui un langage hybride ayant ces propres caractéristiques.

La comparaison possible entre le langage verbal et celui du cinéma a été aussi témoignée par Jean Mitry. L'auteur explique que le *« [l]angage verbal et [le] langage filmique expriment et signifient en utilisant des éléments différents selon des systèmes organiques différents* »[67]. En effet, quoique leurs systèmes adoptent des éléments distincts, les deux langages ont des points communs : tous deux sont des moyens d'expression langagière ; tous deux véhiculent des significations.

Au niveau du langage cinématographique, la combinaison des matières d'expression participe à l'ensemble du travail de l'énonciation filmique afin d'élaborer un discours. Pour ce faire, le film favorise l'écriture et la construction de textes de façon analogue au système de la langue. D'où la qualité de langage que lui attribue Christian Metz en indiquant : « *le cinéma [...] est ce qui permet une écriture ; c'est pourquoi nous l'avons défini comme un langage (= "langage cinématographique") un langage permet de construire des textes* »[68].

À ce titre, le système du langage verbal se construit à partir de l'agencement des unités linguistiques (morphème, lexème, syntagme, phrases…) les unes avec les autres suivant des constructions syntaxiques

[66] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes II, Paris, Klincksieck, 1972, p. 96.
[67] Jean Mitry, *La Sémiologie en question*, Paris, Du Cerf, 1987, p. 34.
[68] Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977, p. 215.

permettant d'avoir un sens. En plus, les mots de la langue résultent de l'association d'un signifié (sens) et d'un signifiant (forme).

À la différence de la langue, l'écriture du texte filmique est élaborée par le brassage de matières d'expressions scripto-audio-visuelles. Leur agencement n'est significatif qu'au moyen de techniques déployées à cette fin, notamment par le « montage ». En effet, loin d'être un simple travail technique de collage des plans, de leur mise bout à bout ou leur raccordement rythmique et expressif, le montage s'apparente à « *une opération d'écriture filmique* »[69] dans le sens où il permet au cinéaste (l'auteur de film) d'exprimer sa propre vision du monde.

Le montage sert d'outil indispensable de communication qui se tisse entre le cinéaste et le spectateur. De même, il constitue le principal facteur qui permet d'engendrer le sens. Il est considéré comme « *le principe unique et central qui régit toute production de signification et qui organise toutes les significations partielles produites dans un film donné* »[70].

Dans cette perspective, André Gardies et Jean Bessalel estiment que le montage « *doit être pensé en terme de langage. Il désigne l'organisation concertée des diverses données au sein de/et entre les diverses chaines signifiantes (bande-images, bande-son et mise en rapport de l'une avec l'autre)* »[71].

Les deux auteurs assignent au montage quatre fonctions principales. La première est dite « syntaxique » de structuration du texte : le montage consiste à organiser la segmentation du flux filmique. Par cette fonction, le montage peut produire des effets syntaxiques ou ponctuatifs, marquant par exemple une liaison ou une disjonction. La deuxième fonction est « sémantique » : le

[69] Anne Goliot-lete, Martine Joly, Thierry Lancien, Isabelle-Cécile Le mee, Francis Vanoye, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2008, p. 241.
[70] Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2008, p.60.
[71] André Gardies et Jean Bessalel, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Op.cit., p.143-144.

montage nous fait passer du « cinématographe » en tant qu'outil d'enregistrement du réel au « cinéma » en tant que langage. Selon les deux auteurs, cette fonction sémantique sous-tend deux niveaux. Dans le premier, très général, le montage est producteur de sens. Dans le second niveau, le montage est créateur d'effets localisés. L'on distingue l'effet « mouvement » (une succession rapide de plans fixes induit une impression de mobilité) ; l'effet « expression psychologique » ; l'effet « homogénéité spatiale » (des plans filmés en différents lieux semblent, une fois montés, référer à un même lieu) ; l'effet « homogénéité temporelle » (des actions issues de temporalités disjointes peuvent apparaitre comme simultanées ou successives) ; l'effet « rhétorique » (le montage établit pour l'essentiel des métaphores et des métonymies) ; l'effet « stylistique » qui porte sur les éléments esthétiques déployées par le cinéaste (contre-plongées, gros plans, zoom,…).

Pour ce qui est de la troisième fonction du montage, elle porte sur la dimension « discursive ». À ce niveau, le montage permet au langage cinématographique de formuler certains types de discours qui sont reconnaissables tels : le discours narratif, le discours informatif, le discours incitatif de la publicité ou de la propagande ou encore le discours poétique. De même qu'il peut également être envisagé comme un métadiscours.

Quant à la quatrième fonction du montage, elle est dite « énonciative » : c'est à travers l'opération de montage que l'énonciation peut s'afficher ou au contraire se dissimuler (le cas des films classiques caractérisés par un montage dit « transparent », qui vise à masquer autant que possible le travail de l'énonciation).

Par ailleurs, si, d'un côté, Christian Metz délimite les frontières entre le langage verbal et celui du cinéma, d'autre côté Francesco Casetti creuse encore plus loin dans les travaux qu'il a menés au sujet de l'énonciation en cinéma. Casetti considère que le cinéma et la langue, tous deux constitués de signes,

représentent un niveau d'abstraction similaire qui permet une première comparaison. L'auteur indique que « *si, ici, les deux termes sont accolés, c'est simplement parce que le cinéma, considéré comme une réserve de signes et de procédés formalisables par opposition au film considéré comme discours réalisé, constitue un niveau abstrait comparable à la langue »*[72].

Ces rapprochements théoriques donneront certainement plus de légitimité à l'étude de l'énonciation que nous entreprenons dans le domaine cinématographique.

Une telle formalisation de l'énonciation en cinéma revient particulièrement à la capacité de ce médium artistique à construire des discours, voire à incarner un texte. En effet, texte et discours, qui désignent généralement des constructions relatives au langage verbal (la langue), peuvent s'appliquer à d'autres domaines y compris le film. Courtés et Greimas adoptent cette vision en stipulant : « *les termes de discours et de texte ont été employés pour désigner également des procès sémiotiques non linguistiques (un rituel, un film, une bande dessinée sont alors considérés comme des discours ou des textes)*»[73].

Le passage de l'énonciation strictement linguistique à l'énonciation cinématographique nous permet de noter que ces deux formes présentent des similitudes en même temps qu'elles se distinguent l'une de l'autre. Par similitude ces formes d'énonciation, toutes deux, favorisent une transmission de messages par des signes et des codes, de même qu'elles véhiculent un sens. Ce dernier représente la condition *sine qua non* qui permettrait à n'importe quelle forme d'expression ou unité langagière de s'approprier l'aspect linguistique. Tel est le postulat que pose Émile Benveniste en citant : « *Le sens est en effet la condition fondamentale que doit remplir toute unité de tout niveau*

[72] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p.75.
[73] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Op.cit., p. 102.

pour obtenir le/un statut linguistique »[74]. De ce fait, la valeur linguistique que peut avoir un film émane du sens mobilisé par les matières d'expression dont fait expérience ce film. L'étude que nous avons effectuée au niveau de l'énoncé filmique illustre bien comment s'organise l'aspect linguistique de l'énoncé dans et par le film.

Par différence, la forme de l'énonciation linguistique s'articule sur des mots et des unités verbales, tandis que la forme de l'énonciation cinématographique s'articule principalement sur les unités suivantes : image, cadre, plan, scène et séquence. Ainsi, la transposition de l'énonciation en cinéma exige indéniablement des conversions.

Par ailleurs, qu'elle soit un événement linguistique ou cinématographique, l'énonciation relève d'une activité de construction de la langue utilisée par un sujet parlant à l'attention de quelqu'un d'autre. D'après Benveniste, une fois que le sujet de l'énonciation s'approprie l'appareil formel de la langue, il énonce son rôle de locuteur. Et comme il se déclare de la sorte, *« il implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre* »[75]. Selon cette logique, nous comprenons bien que c'est à travers l'énonciation que l'individu devient sujet. Le locuteur a besoin de l'autre, car c'est une nécessité du caractère social du langage.

L'objet de l'énonciation devient alors l'énoncé comme résultat d'une activité humaine. Dès lors, la dynamique de l'énonciation acquiert le statut d'une composante de communication puisque le discours dont regorge l'énoncé émane de l'utilisation de la langue par un individu. Au niveau du cinéma, l'énonciation favorise aussi un locuteur (celui à qui l'on attribue la réalisation de l'ensemble du travail filmique et son organisation). Il peut incarner aussi le rôle d'énonciateur, selon la terminologie adoptée que nous développerons ultérieurement. Le locuteur en cinéma mobilise pour son propre compte des

[74] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générale,* tome I, Paris, Gallimard, 1966, p.102.
[75] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.82.

matières d'expression regroupées en un aspect scripto-audio-visuel pour rendre compte du discours véhiculé dans un tel film.

Analysée dans l'optique linguistique ou dans l'optique cinématographique, l'énonciation représente explicitement ou de manière implicite une dynamique du processus communicationnel. Dans ce sens, tout acte de communication implique un acte d'énonciation. En concordance avec cette vision, Orecchioni avance que « *l'énonciation, c'est en principe l'ensemble des phénomènes observables lorsque se met en branle, lors d'un acte communicationnel particulier, un ensemble d'éléments* »[76].

Par de là, l'énonciation n'est envisageable ou manifeste que lorsqu'elle est inscrite dans un cadre particulier de communication dont les éléments constitutifs s'interagissent entre eux. Ces éléments, d'après Orecchioni[77], se rapportent au fonctionnement du circuit de la communication et entrainent un processus observable qui peut se décliner comme suit : l'ensemble des éléments se réunit autour d'un émetteur et d'un récepteur. Tous deux sont dotés de compétences linguistique et para-linguistique, idéologique et culturelle et de déterminations psychologiques. Le message se produit selon un référent donné, et au travers d'un canal précis. Le message passe d'un mécanisme d'encodage à celui de décodage. Les deux mécanismes représentent respectivement un modèle de production et un modèle d'interprétation qui sont assujettis aux contraintes de l'univers de discours véhiculé par l'émetteur à l'intention du récepteur.

Ce cadre de communication inscrit le concept de l'énonciation dans une vision étendue. Selon Orecchioni, lorsque l'énonciation est conçue extensivement elle porte sur la description des relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif, à savoir :

-les protagonistes du discours (émetteur et destinataire(s)) ;

[76] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.28.
[77] Ibid., p.19.

-la situation de communication : circonstances spatio-temporelles ; conditions générales de la production/réception du message : nature du canal, contexte socio-historique, contraintes de l'univers de discours, etc.

L'extension de l'énonciation nous permet de se situer aussi à son environnement extra-linguistique dans lequel se trouvent des êtres physiques. Cela entraîne des considérations psychologiques, sociales, historiques, etc. L'extension renvoie donc à la « situation de communication », que nous avons précisée précédemment comme niveau englobant, au sein de laquelle l'énonciation incarne une composante intégrée à ce niveau.

Cependant, à en croire Orecchioni, le concept est aussi d'usage restrictif. À ce titre, lorsque l'énonciation est conçue restrictivement, nous nous positionnons dans ce cas au plan de l'approche d'une « situation d'énonciation ». Celle-ci réfère à ce que Benveniste appelle communément « *l'appareil formel de l'énonciation* » qui repose principalement sur la recherche des traces et des marques langagières du locuteur au sein de l'énoncé qu'il produit. Dans cette perspective, Orecchioni souligne qu' « *au lieu d'englober la totalité du parcours communicationnel, l'énonciation est alors définie comme le mécanisme d'engendrement d'un texte, le surgissement dans l'énoncé du sujet d'énonciation* »[78].

Les deux possibilités d'envisager l'énonciation, délimitées par Orecchioni, sont aussi explicitées par Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés. En effet, ces deux auteurs définissent l'énonciation de deux manières : « *soit comme la structure non linguistique (référentielle) sous-tendue à la communication linguistique, soit comme une instance linguistique, logiquement présupposée par l'existence même de l'énoncé (qui en comporte des traces ou marques)* »[79].

[78] Ibid., p.30.

[79] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Op.cit., p.126.

Les deux auteurs expliquent que le premier cas se rapporte à la « situation de communication », au « contexte psychosociologique » de la production des énoncés, qu'une telle situation (ou contexte référentiel) permet d'actualiser. Dans le second cas, l'énonciation est envisagée comme une instance de médiation qui assure la mise en énoncé-discours des virtualités de la langue. L'énoncé est alors considéré comme le résultat atteint par l'énonciation.

Selon la deuxième acception, l'énonciation devra être conçue comme une composante autonome de la théorie du langage, comme une instance qui aménage le passage entre les structures sémiotiques virtuelles qu'elle aura pour tâche d'actualiser et les structures réalisées sous forme de discours. En même temps, cette acception fait de l'énonciation le lieu d'instauration du sujet (de l'énonciation).

L'importance de l'approche de l'énonciation s'illustre ainsi dans les paramètres constitutifs, c'est-à-dire son cadre énonciatif dans lequel le locuteur occupe l'axe central et mobilise les potentialités de la langue en vue de produire un discours.

De ce fait, nous notons que cette vision spécifique et restrictive de l'énonciation trouve son assise *ad hoc* dans les approches d'analyse linguistique, non contradictoires, que proposent respectivement Greimas et Courtés, Émile Benveniste et Orecchioni. D'ailleurs, Orecchioni énumère clairement les critères d'analyse restrictive de l'énonciation en citant : « *Dans cette perspective restreinte, nous considérerons comme faits énonciatifs les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé, les lieux d'inscription et les modalités d'existence de ce qu'avec Benveniste nous appellerons* "*la subjectivité dans le langage*" ».

La subjectivité dont parlent les auteurs s'étend dans toute situation d'énonciation et quel que soit le média qu'elle emprunte, celle établie dans le cas du texte littéraire comme celle du texte filmique. En ce sens, tout processus

d'énonciation implique une présence manifeste ou non d'un locuteur au moyen d'un nombre de traces langagières, mais à des degrés divers.

À l'échelle du cinéma, la subjectivité est aussi omniprésente ; les traces sont consolidées par les instruments opérationnels du langage cinématographique dont les codes linguistiques et non linguistiques se complètent et s'interagissent mutuellement.

Les trois visions théoriques sur l'énonciation, sus-mentionnées, trouvent leur champ d'exploitation favorable dans l'analyse menée par Francesco Casetti. L'apport de ce théoricien en matière de l'énonciation en cinéma a été pleinement loué par Christian Metz. C'est à ce dernier, d'ailleurs, que Casetti a confié la préface de son ouvrage. En effet, dans la préface, Metz déclare que Casetti est le premier à avoir proposé des éléments de formalisation pour l'ensemble de l'appareil énonciatif du film considéré dans ses grandes lignes. Il confirme qu' « *il a fallu attendre la décennie suivante, les années quatre-vingt, pour que l'énonciation filmique soit abordée sous un angle plus formel, plus « linguistique » (ou plus pragmatique), reprenant le problème classique des marques d'énonciation, c'est-à-dire les traces perceptibles- visibles ou audibles, dans le cas du cinéma-* »[80].

Suivant ces considérations qui concordent parfaitement avec l'approche que nous adoptons en ce qui concerne la composante énonciative en cinéma, nous serons en mesure d'articuler l'analyse des axes qui viendront essentiellement sur les travaux de Casetti en nous référent, par endroits aux auteurs fondateurs en matière de l'énonciation linguistique, notamment Benveniste et Courtés.

Au sujet de l'énonciation en cinéma, objet de notre démarche, Francesco Casetti pose une question problématique : « *qu'est-ce donc que l'énonciation cinématographique ?* ». Il formule ainsi la réponse suivante : « *par ce terme,*

[80] Christian Metz, préface du livre de Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, - traduit de l'italien par Jean Châteauvert et Martine Joly, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p.6.

on indique l'appropriation des possibilités expressives qu'offre le cinéma afin de donner corps et consistance à un film. En d'autres termes, l'énonciation c'est la conversion d'une langue en un discours, c'est-à-dire le passage d'un ensemble de simples virtualités à un objet concret et localisé »[81].

D'après cette définition, nous remarquons que Casetti reprend pour son compte la conception d'Émile Benveniste. Sa définition nous semble plus commode et plus opératoire quant à la mise en application du modèle de l'énonciation linguistique préconisé par Benveniste sur le support filmique. Dans cette optique, l'énonciation consiste à convertir les potentialités expressives qu'offre le cinéma d'un état abstrait à un état concret, c'est-à-dire les transformer en une réalité perceptible qui se manifeste dans le monde. Autrement dit, l'énonciation est ce qui permet à un film, à partir des potentialités inhérentes au cinéma, de prendre corps et de se manifester en discours.

Selon Casetti, l'acte d'énonciation fixe les coordonnées du film en les adaptant directement à ses exigences, notamment en définissant le point de sa constitution et le point de sa destination. En cela, l'énonciation constitue la base à partir de laquelle s'articulent les personnes, les lieux et les temps du film. Elle est le point zéro (l'« ego-hic-nunc », c'est-à-dire le *qui*, le *où*, et le *quand*) à partir duquel vont s'organiser les différents éléments filmiques en jeu.

Quels que soient les choix opérés, l'existence et les paramètres du fonctionnement référentiel d'un discours dépendent, au sens strict, de l'énonciation. Et bien qu'elle soit considérée comme une instance de médiation qui assure le passage d'une virtualité à une réalisation ou comme l'acte linguistique qui assure la production d'un discours, l'énonciation, selon Casetti, ne se donne à voir que dans l'énoncé c'est-à-dire dans le film, dans la séquence, dans le plan (ou cadrage), etc.

[81] Ibid., p. 42.

Ces trois formes d'énoncé, qui désignent des unités de réalisation discursive, révèlent respectivement trois formes de l'énonciation que nous délimitons de la façon suivante : énonciation macro (au niveau du film entier), énonciation intermédiaire (au niveau de la séquence), énonciation micro (au niveau du plan).

Dans notre démarche, nous serons en mesure d'adopter une appréhension globale qui prendra en compte tous les niveaux confondus. Dans cette mesure, nous ciblerons l'énonciation *macro* de l'espace filmique en étudiant des extraits qui touchent aussi bien les séquences que les plans filmiques. Entre autres, nous rendrons compte de l'énonciation à travers l'énoncé-film en tant que système composite qui sous-tend l'ensemble des sous-énoncés et maintient leur cohérence.

Nous verrons donc consécutivement comme éléments d'analyse : les niveaux de l'énonciation, et le rapport qu'entretient l'énonciation avec la narration au sein du récit filmique.

1-3-2 Les niveaux de l'énonciation

Les possibilités expressives qu'offre le cinéma pour construire un récit filmique adéquat mènent l'étude de l'énonciation cinématographique à se développer à travers cette conversion individuelle de la langue en discours. Cette conversion va nous permettre de nous situer dans deux niveaux interchangeables et complémentaires qui prennent différentes terminologies dont principalement : *l'énonciation énoncée* et *l'énoncé énoncé*. La formulation de ce couple, nous l'empruntons volontiers à Joseph Courtés. Cette dichotomie, comme d'ailleurs celles similaires adoptées par les auteurs qui se sont intéressés à la question de l'énonciation, renvoie respectivement à la dénomination *discours* vs *histoire (ou récit historique)* établie en premier lieu par Émile Benveniste.

En effet, le couple "discours/récit", qui renvoie respectivement à l'énonciation discursive et à l'énonciation historique, a fait l'objet d'une analyse spécifique chez Benveniste sur laquelle il nous faut revenir pour montrer comment nous pouvons transposer l'usage de ce couple dans le cas du récit filmique.

Dans un premier temps, Benveniste applique l'opposition "discours/récit" sur le régime verbal. Il considère que la réalité essentielle du système verbal (de temps et de personnes) se distribue selon « *deux plans d'énonciation distincts et complémentaires* »[82] : celui de *l'histoire* et celui du *discours*. Il démontre la correspondance de ces deux systèmes comme suit :
-les temps et la personne dont la fonction dans la langue est de permettre le type d'énonciation nommé *le récit historique (histoire)* : la troisième personne -*il*- du passé simple, de l'imparfait, du plus que parfait et du passé antérieur ;

[82] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome I, Op.cit., p.238.

accessoirement un futur périphrastique dit « prospectif » et –très rarement- un présent intemporel ;
-les temps et les personnes dont la fonction dans la langue est de permettre le type d'énonciation nommé *discours*, à savoir les trois personnes *je/tu*/*il* de tous les temps, sauf le passé simple (l'aoriste), considéré comme la forme typique de l'histoire. Le discours emploie librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien *je/tu* que *il*. Explicite ou non, la relation de personne est présente partout.

Dans la pratique langagière, nous passons d'un plan d'énonciation à un autre instantanément. Selon Benveniste, chaque fois qu'au sein d'un récit historique apparait un discours, quand l'historien par exemple reproduit les paroles d'un personnage ou qu'il intervient lui-même pour juger les événements rapportés, nous passons à un autre système temporel, celui du *discours*. « *Le propre du langage est de permettre ces transferts instantanés* »[83].

Dans un deuxième temps, et au-delà de la seule morphologie verbale, les deux plans d'énonciation se distinguent aussi fondamentalement par leur régime énonciatif. Ils forment des systèmes énonciatifs distincts qui témoignent de deux attitudes locutives vis-à-vis de l'énoncé. En effet, si le *discours* est rapporté à l'instance d'énonciation qui le produit, *l'histoire* est totalement coupée. Ce qui oppose l'histoire au discours, c'est moins une frontière absolue que le fait que nous percevions de façon variable celui qui parle dans les énoncés qu'il profère.

En termes de régime énonciatif, cela signifie qu'il ne s'agira pas, le cas de notre étude, de vouloir caractériser et classer des textes filmiques par leur mode d'énonciation, mais de mesurer le degré et les modalités de la présence et de l'absence graduelles d'une instance d'énonciation filmique. Sur le plan de

[83] Ibid., p.242.

la forme, il est bien évidemment question de deux stratégies différentes (plan de l'histoire et plan du discours) pour afficher ou pour dissimuler, dans le texte filmique lui-même, cette instance responsable.

1-3-2-1 L'énonciation filmique entre *histoire* et *discours*

1-3-2-1-1 Plan de *l'histoire*

L'énonciation historique consiste à présenter des faits survenus à un certain moment du temps, nécessairement le passé, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Le plan historique est en rupture avec la situation d'énonciation, dont il ne montre pas les traces. Il convoque un mode de référence non déictique : les instances énonciatives ne sont pas absentes mais effacées de manière totale ou partielle. À ce propos, Émile Benveniste affirme que « *personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes* »[84]. Tout se passe donc comme si personne ne produit l'énoncé, comme si les événements se racontent de façon autonome. L'histoire se définit alors comme la suspension du discours.

Suivant ce premier plan de l'énonciation, le récit filmique, comme espace de communication articulé sur l'axe de pertinence narrative, illustre dans un premier temps une énonciation historique. Le travail de l'énonciation est d'apparence invisible surtout lorsqu'il s'agit de se focaliser sur le processus narratif. Nous le percevons alors comme la façon « naturelle » dont se raconte une histoire au cinéma. Le déguisement de l'énonciation à ce niveau est dû principalement aux règles de montage, comme le témoignent les auteurs de l'Esthétique du film :

« *il est vrai que les « règles » du montage classique, en particulier celles des raccords, visent précisément à effacer les marques de ce travail de*

[84] Ibid., p.241.

l'énonciation, à le rendre invisible, à faire en sorte que les situations se présentent au spectateur « comme d'elles-mêmes » et que le code à un tel degré de banalité et d'usure semble fonctionner quasi automatiquement et donner l'illusion d'une sorte d'absence, ou de vacance de l'instance d'énonciation »[85].

Dans cette perspective, le film narratif, surtout celui qui adopte le mode du réalisme à l'image du western leonien, offre l'impression d'occulter son énonciation en se donnant pour un énoncé transparent, ouvrant sur un monde réel. L'invisibilité de l'énonciation donne chez le récepteur l'impression qu'il s'intègre lui-même dans le récit filmique, qu'il s'identifie lui-même à tel ou tel personnage de l'histoire par sympathie.

Par ailleurs, nous pouvons aussi qualifier l'énonciation historique d'*énonciation diégétique* ou *interne*. Elle délimite un univers diégétique avec sa propre action et ses propres coordonnées spatio-temporelles. Elle dresse les circonstances et les enjeux de l'univers raconté à plusieurs échelles : personnages, dialogues, enjeu de l'histoire, intrigues, espaces de l'action principale et spécifique…, comme dans les photogrammes suivants :

<table>
<tr>
<td> 
Pour une poignée de Dollars
(de 50mn30s)</td>
<td> 
Et pour quelques Dollars de plus
(de 01h30mn36s)</td>
<td> 
Le bon, la brute et le truand
(de 02h43mn53s)</td>
</tr>
<tr>
<td> 
Il était une fois dans l'Ouest
(de 29mn00s)</td>
<td> 
Il était une fois la révolution
(de 01h18mn00)</td>
<td> 
Mon nom est Personne
(de 37mn26s)</td>
</tr>
</table>

[85] Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p.201.

L'énonciation historique forme un espace interne à chaque film en tant qu'énoncé global ; mais il n'en reste pas moins que l'énoncé filmique implique, du seul fait qu'il est raconté au passé, « *une antériorité de l'histoire sur la narration* »[86] et donc une instance qui prend en charge l'histoire. Le premier plan de l'énonciation constitue le cadre de référence partagé par le narrateur et le narrataire de films. Il se rapporte à l'histoire racontée autour de l'Ouest américain et de ses mutations socioculturelles, socioéconomiques et idéologiques que les séquences filmiques mettent en relief à travers les images y afférentes.

 *Pour une poinée de Dollars* (de 25mn26s)	 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 26mn10s)	 *Il était une fois dans l'Ouest (de 02h15mn49)*
 *Il était une fois la révolution (de 56mn22s)*	 *Il était une fois la révolution (de 01h54mn52s)*	 *Mon nom est Personne (de 01h41mn15s)*

Dans les films étudiés, l'énonciation historique repose sur la construction des éléments référentiels et sur un bon nombre d'indices relatifs au monde de la fiction. Elle est faite pour définir une scénographie complexe sur laquelle est bâti le récit de l'Ouest américain. Le plan de l'histoire imprime une temporalité spécifique suivant laquelle les événements sont enregistrés et énoncés dans une

[86] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.255.

expression insérée comme passée. Les marques formelles temporelles ne sont nullement manifestes comme dans le cas des énoncés linguistiques en termes de formes verbales écrites ou orales, mais elles sont ancrées dans les énoncés filmiques (titres, génériques, cartons, mentions scripturales, indications sur des panneaux au sein des films…) ainsi qu'à travers l'action et les images qui sous-tendent la temporalité historique.

Le plan de l'énonciation historique s'incarne à travers divers aspects représentatifs figurés principalement par :

a) Le type de personnages

 *Pour une poignée de Dollars* (de 54mn58s)	 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 36mn18s)	 *Le bon, la brute et le truand* (de 01h11mn24s)
 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 01h57mn31s)	 *Il était une fois la révolution* (de 22mn26s)	 *Mon nom est Personne* (de 20mn56s)

b) L'espace représenté

 *Pour une poignée de Dollars* (de 07mn33s)	 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 01h10mn21s)	 *Le bon, la brute et le truand* (de 02h43mn53s)

 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 29mn00s)	 *Il était une fois la révolution* (de 56mn19s)	 *Mon nom est Personne* (de 55mn31s)

c) L'aspect vestimentaire et allure de l'époque relatée

 *Pour une poignée de Dollars* (de 07mn53s)	 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 35mn51s)	 *Le bon, la brute et le truand* (de 21mn52s)
 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 12mn06s)	 *Il était une fois la révolution* (de 20mn15s)	 *Mon nom est Personne* (de 01h42mn41s)

d) Les objets d'usage et accessoires de l'époque représentée

 *Pour une poignée de Dollars* (de 22mn23s)	 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 11mn00s)	 *Le bon, la brute et le truand* (de 34mn07s)

 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 10mn43s)	 *Il était une fois la révolution* (de 35mn01s)	 *Mon nom est Personne* (de 01h41mn42s)

En plus de ces aspects, le plan de *l'histoire* trouve son ancrage dans les dialogues mis en œuvre au sein des récits filmiques. En effet, c'est à travers les conversations et les échanges entre les personnages du récit filmique que nous pouvons percevoir nettement la portée dialogique qui sert à divulguer les enjeux de l'histoire principale. Nous nous trouvons ainsi de plain-pied dans le niveau de l'histoire et par de là nous nous situons dans l'univers de la fiction.

Nous pouvons illustrer la présence de dialogues entre les personnages du récit filmique par des exemples en images qui mettent essentiellement l'accent sur cet aspect relevant du plan de l'histoire. En voici, à titre indicatif, quelques occurrences :

 Ph.01	 Ph.02	 Ph.03
 Ph.04	 Ph.05	 Ph.06

		
Ph.07	Ph.08	Ph.09

Lors des échanges dialogiques, plusieurs perspectives de cadrage sont possibles : les personnages peuvent êtres captés en plans éloignés/généraux (Ph. 01-02-03) ; généralement en plans rapprochés (Ph. 04-05-06) et souvent en plans qui alternent la modalité du champ contre champ (Ph. 07-08-09) afin de marquer les échanges tour à tour. L'interaction entre les personnages de l'histoire filmique, par le biais des dialogues, place l'énonciation historique au premier plan. De cette façon, nous sommes pris plus particulièrement par la masse d'informations qui circulent entre les personnages de l'histoire d'un plan filmique à l'autre.

Ce qui caractérise le plan de *l'histoire*, marqué par le recours aux échanges conversationnels, c'est que l'énoncé filmique dans sa forme scripto-audio-visuelle est un facteur de fusion intersubjective qui nous donne l'impression que les événements se racontent sans aucune intervention émanant de l'extérieur. Les images filmiques créent, par le flux de mouvement qui les accompagne, un monde diégétique qui se donne simplement pour ce qu'il est, de façon qui semble indépendante. Ce monde imaginaire, qui s'inscrit sur le plan de l'histoire, nous laisse croire que les paroles et les dialogues verbaux, avec les effets pragmatiques qu'ils impliquent, concernent les personnages et non le spectateur.

L'énoncé filmique qui se donne comme enjeu du premier plan est qualifié de narratif. Il assure la continuité et donne consistance à tous les éléments qui composent l'image filmique dans une parfaite combinaison. L'énoncé narratif du western étudié se centre sur les « personnages »

stéréotypes (héros, bons, vilain, adjuvant…), et sur la dramatisation des différentes péripéties de l'action. Les rôles narratifs tenus par les personnages sont accentués par l'aspect spectaculaire dans tous les détails, selon une vision imaginaire perçue comme relativement autonome par rapport au réel dont elle découle. L'énoncé narratif de chaque film de notre corpus repose sur un dynamisme qui active l'intrigue.

L'ensemble des éléments scripto-audio-visuels intégrés adéquatement au monde de l'image filmique engagent, d'une part, une communication diégétique. D'autre part, ces éléments, sous-tendus au plan historique, permettent de renseigner des informations au spectateur ; ils engagent donc une communication extra-diégétique. De ce fait, quoique les messages filmiques appartiennent au registre de *l'histoire*, ils sont adressés au spectateur. C'est dire par là qu'aucune histoire ne va sans une part de discours, car les éléments appartenant au récit historique sont un support indispensable à travers lequel se tisse le discours filmique destiné au spectateur. C'est pour cette raison que Cervoni voit que « dans la trame même du récit, apparaissent régulièrement, et parfois massivement, des formes jugées caractéristiques du *discours »*[87].

Il est à signaler tout de même que l'énonciation historique se caractérise par sa tendance à offrir un caractère *objectif* à l'énoncé filmique. De manière assez claire, l'aspect objectif coïncide avec celui d'*histoire* adopté par Benveniste. En effet, le locuteur prend une grande distance par rapport à son énoncé, qui s'inscrit dans une visée d'objectivité. Le dire filmique, réalisé par les différentes matières d'expression audio-visuelles et scripturales, est alors caractérisé d'apparence par l'occurrence de la non-personne.

La stratégie d'objectivité consiste en réalité à masquer la présence évidente de l'auteur du texte filmique qui peut se dissimuler derrière des formulations narratives plus neutres. Ces formulations doivent à l'aspect du

[87] Jean Cervoni, *L'Énonciation*, Op.cit., p.53.

réalisme adopté dans le western leonien. Cela engendre une nette tension qui produit souvent un effet du réel révélé même à travers les énoncés filmiques fictionnels. Voir aux possibilités du réalisme un facteur fondateur du genre filmique étudié, c'est prétendre à l'objectivité de l'image cinématographique relative au western leonien.

Par principe d'objectivité, l'auteur tente de faire oublier que son texte filmique est modelé en fonction du destinataire (spectateur), en fonction de l'image qu'il se fait de celui-ci ou de l'image que le spectateur pourrait se faire de lui (de l'auteur). De même, le caractère objectif de l'énonciation historique trouve légitimité dans l'effacement partiel ou total de l'instance d'énonciation qui pourrait intervenir dans le récit filmique. Cet effacement, à en croire Fontanille, « *ne serait à cet égard qu'une des formes de la manipulation du destinataire, un simulacre d'objectivité qui ne trompe que celui qui y croit, l'absence feinte d'un énonciateur qui s'avance masqué* »[88].

1-3-2-1-2 Plan du *discours*

À l'encontre de l'énonciation historique, le *discours*, qui représente le deuxième plan de l'énonciation, use d'une stratégie de subjectivité. Il est posé comme lié à l'actualité de son énonciateur. Le discours, selon Émile Benveniste, renvoie dans sa plus large extension à « *toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière* »[89]. Cette vision nous mène à constater que toute production langagière émane de quelqu'un, s'adresse à quelqu'un et parle de quelque chose. Le discours que prône Benveniste est celui dans lequel le locuteur laisse des traces au sein de son énoncé. Il renvoie à tous ces phénomènes que ce linguiste appelle « la subjectivité dans le langage ».

[88] Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2016, p.96.
[89] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome I, Op.cit., p.242.

À noter en outre que l'usage du terme « discours » dans le cadre de l'énonciation, comme le témoigne Maingueneau, « *n'est pas pour renvoyer à une unité de dimension supérieure à la phrase, ni pour considérer les énoncés du point de vue de leurs conditions de production socio-historiques (perspective de l' « analyse du discours »), mais c'est pour rapporter l'énoncé à l'acte d'énonciation qui le supporte* »[90]. Le plan de l'énonciation discursive regroupe une diversité de la masse écrite et orale de toute nature et de tout niveau : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, cinéma, etc. Il concerne « *tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne* »[91].

Dans le texte filmique, le plan discursif met en relation l'énoncé filmique avec l'acte d'énonciation (filmer). L'énoncé est référé à l'instance d'énonciation ; il devrait comporter des « embrayeurs » qui sont également désignés, selon Dominique Maingueneau, sous le nom de « déictiques ». Ils relèvent d'une opération d'embrayage. En effet, « *on appelle embrayage l'ensemble des opérations par lesquelles un énoncé s'ancre dans sa situation d'énonciation, et embrayeurs (dits aussi "éléments déictiques", "déictiques", ou parfois "éléments indiciels") les éléments qui dans l'énoncé marquent cet embrayage* »[92]. Ce sont les principales marques qui réfèrent à l'énonciation : déictiques de personne (*je*, *tu*, *il*, etc.), déictiques temporels et spatiaux qui situent l'énonciation dans le temps et l'espace en prenant pour point de repère le moment et le lieu de sa réalisation. Ces marques sont embrayées sur la situation d'énonciation. Elles seront analysées avec plus de détails dans les parties qui viennent.

[90] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française, - Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-,* Paris, Hachette, 1981, p.6.
[91] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome I, Op.cit., p.242.
[92] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998, p.88.

La présence ou l'absence d'embrayeurs n'est pas le seul indice qui distingue le *discours* du *récit*. Ces deux plans de l'énonciation s'opposent aussi selon Maingueneau par « la modalisation ». Celle-ci désigne l'attitude du locuteur dans l'activité d'énonciation, c'est-à-dire la manière dont le sujet prend en charge son énoncé.

Dans l'énonciation filmique, les modalités du plan discursif se manifestent à travers divers procédés et manœuvres filmiques : cadrage et choix des prises de vue (plongée ou contre plongée, face ou latéralement, champ contre champ…), positions et mouvements de la caméra (zoom, traveling…), le choix des plans (à différentes échelles), etc. Ces modalités ne concernent en aucun cas le plan de l'histoire, n'affectent en rien les personnages et le déroulement narratif de l'action, mais marquent la manifestation d'une instance externe, un *je* qui prend en charge le discours filmique et qui s'allie à son destinataire de film.

Les différentes modalités discursives s'inscrivent dans une dimension subjective. Elles consistent à influencer l'autre en quelque manière, comme l'estime Benveniste. Cela permet aussi de spécifier des stratégies pragmatiques de communication dans la mesure où les énoncés filmiques produisent des messages adressés au spectateur. L'intention étant de tenter d'influencer ce dernier en se situant dans le registre du *discours* et en rendant l'énoncé dépendant de l'instance qui le produit. Toutefois, il convient de préciser que le *discours* ne peut être analysé indépendamment de *l'histoire*.

1-3-2-2 De *l'énonciation énoncée* à *l'énoncé énoncé*

En nous appuyant sur le postulat de Benveniste quant à l'opposition « récit historique » (ou « histoire ») et « discours », Joseph Courtés formule, à la base de cette opposition, sa propre dichotomie : l'*énoncé énoncé* et l'*énonciation énoncée*. L'auteur considère tout simplement qu'un récit donné présente au niveau de sa manifestation, deux aspects complémentaires : « *d'une part, l'histoire qui y est racontée et que nous identifierons à ce que nous appelons l'énoncé énoncé, de l'autre, la manière particulière selon laquelle cette histoire nous est présentée : nous la désignerons comme énonciation énoncée* »[93].

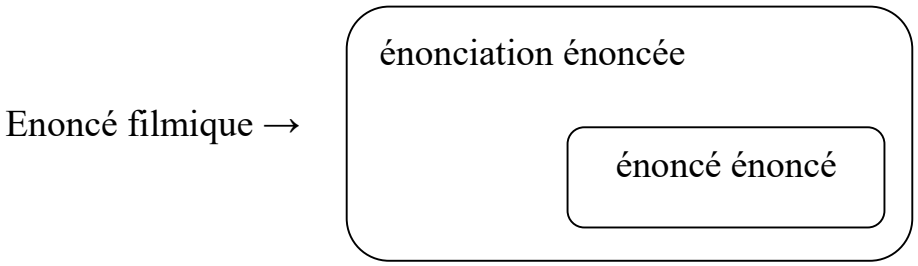
Partant de cette perception, nous pouvons constater, à l'instar de Courtés, que l'énonciation n'est pas un concept proprement linguistique ou sémiotique, mais différentes approches de l'énonciation sont possibles. De ce fait, le récit filmique, objet de notre analyse, présente un cas *ad hoc* où l'énonciation proposée s'articule à son tour sur les deux aspects délimités par Joseph Courtés. Ce linguiste estime que l'énonciation concerne le linguistique, le para-linguistique ou le non linguistique. Il affirme : « *nous concevons ici l'énonciation comme une instance proprement linguistique ou, plus largement, sémiotique, qui est logiquement présupposé par l'énoncé et dont les traces sont repérables dans les discours examinés* »[94]. Le discours met en œuvre des traces énonciatives qu'il convient de dégager.

En plus de la vision relative au régime énonciatif qu'il emprunte à Benveniste, opposant *l'histoire* au *discours*, Courtés articule aussi sa dichotomie sur des propositions similaires élaborées par Gérard Genette[95] qui élargit la problématique en opposant plutôt des formes d'organisation intra-discursives. Genette distingue alors deux niveaux différents, susceptibles

[93] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.246.
[94] Idem.
[95] Ibid., p.247.

d’apparaitre dans un discours-occurrence donné : celui du « récit » considéré comme le « narré », et celui du « discours » qui correspond à la manière de narrer le « narré ».

Selon cette formulation qui concorde bien avec celles que nous avons évoquées, nous envisageons de projeter l’analyse de l’énonciation en distinguant, en référence à la perspective de Courtés, le narré, ou, mieux, l’*énoncé énoncé*, et la façon de présenter ce narré, à savoir l’*énonciation énoncée* :



La figure ci-dessus, que nous reprenons de Joseph Courtés en l’adaptant au support filmique examiné, consiste à montrer comment se superposent, suivant une distinction élémentaire, les deux composantes de l’énoncé filmique. Ce dernier peut prendre trois aspects, allant du plus général au spécifique : le film (énoncé global), la séquence filmique (énoncé intermédiaire) et le plan filmique (énoncé minimal). Tout énoncé filmique confondu implique nécessairement, en son sein, un niveau supérieur représenté par *l’énonciation énoncée* (discours ou manière de présenter le narré). Ce niveau supérieur commande et organise le niveau inférieur : *l’énoncé énoncé* (l’histoire ou le narré).

La différence entre les deux niveaux se joue sur de nombreux éléments distinctifs de manière à ce que le premier niveau se situe en principe en dehors ou au-dessus de l’histoire racontée, tandis que le second se situe dans l’histoire ; c'est-à-dire qu’il se concentre sur l’univers diégétique représenté.

Pourtant, les deux niveaux se superposent en un seul bloc. En ce sens, quand le récit filmique se centre sur les paroles des personnages à travers leurs

dialogues, comme c'est illustré précédemment, nous sommes placés, le cas échéant, au niveau de *l'énoncé énoncé*. En parallèle, le locuteur (ou l'énonciateur) de film peut intervenir en orientant les prises de vue selon différents angles et perspectives, selon les échelles des plans tout en introduisant les bruits et la musique de fonds. Ceci est dans l'intention d'engager le processus de communication en exprimant des tensions, des émotions et des effets audio-visuels qui se voient manifestés en synchronisation avec les actes des personnages de l'histoire, mais qui visent à atteindre le récepteur (spectateur) situé dans le hors champ de l'image. Dans ce cas, nous nous trouvons dans la perspective de *l'énonciation énoncée*. Les deux niveaux se complètent et s'interagissent conjointement de façon à ce que nous ne pouvons nullement saisir la portée sémantique de l'énoncé filmique en l'articulant uniquement sur un seul niveau.

Notons que si dans le langage verbal les deux niveaux de l'énonciation se distinguent par l'emploi de formes linguistiques différentes, dans le cinéma ils se distinguent uniquement par la présence ou l'absence de marques et modalités spécifiques au langage cinématographique.

Pour mieux illustrer la distinction entre les deux niveaux de l'énoncé filmique (*énonciation énoncée* et *énoncé énoncé*), nous analyserons des séquences qui reviennent fréquemment dans tous les films étudiés. Il s'agit de celles où les personnages (protagonistes surtout) se disputent et s'affrontent en duel, en triel ou en plusieurs. Leur confrontation en permanence motive l'action et assure l'aspect spectaculaire des films. Soient les photogrammes suivants :



Pour une poignée de Dollars
(de 01h31mn45s)



Et pour quelques dollars de plus
(de 02h00mn28s)



Le bon, la brute et le truand
(de 02h44mn39s)



Il était une fois dans l'Ouest
(de 12mn03s)



Il était une fois la révolution
(de 01h15mn16s)



Mon nom est Personne
(de 01h36mn19s)

La scène de confrontation représente une simple histoire ou le cas d'un *énoncé énoncé*. En fait, sur l'écran, nous avons non seulement cette scène de confrontation, mais également le point de vue retenu, le cadrage adopté ; car cette même histoire peut nous être montrée de loin ou de près, en plongée ou en contre plongée, de face ou latéralement, avec ou sans recours au travelling ou au zoom, etc. Et donc, ce point retenu relève de *l'énonciation énoncée*. À ce propos, Courtés affirme que : « *les positions et les mouvements de la caméra - qui représentent l'instance ab quo de l'énonciation- sont de ce fait repérables*

ou reconstructibles à partir de l'énoncé visuel, proposé sur l'écran au spectateur »[96].

L'auteur ajoute que toute séquence filmée met nécessairement en jeu un point de vue donné : « *tout énoncé renvoie nécessairement à une énonciation particulière correspondante* ». Il faut noter par là que le cadrage effectué par la caméra, les angles de prise de vues, le choix de plans, etc., sont des modalités énonciatives qui ne concernent pas du tout les actants de la narration (les protagonistes ou acteurs dans nos exemples de scènes de confrontation). Ces modalités n'affectent en rien les personnages de l'histoire. Quelle que soit la position de la caméra et donc le point de vue adopté, l'histoire -c'est-à-dire *l'énoncé énoncé*- reste identique. Ce qui change donc c'est le point de vue à travers lequel le locuteur (ou l'énonciateur) de film organise son *discours* (*énonciation énoncée* ou manière de présenter le récit filmique). Pour atteindre ce niveau d'énonciation, le locuteur manigance les virtualités que lui offrent les possibilités cinématographiques. *L'énonciation énoncée* favorise ainsi la manipulation du spectateur.

En plus des modalités évoquées, Francesco Casetti, pour sa part, mentionne un cas très particulier de *l'énonciation énoncée*. Il s'agit du regard à la caméra, et plus particulièrement l'interpellation. Ce cas se concrétise par le biais des orientations de la caméra vers le visage des personnages de l'histoire suivant le procédé de champs contre champs ou le gros plan donnant à la prise de face. Par exemple, quand les personnages conversent tour à tour dans une position de face à face ou s'affrontent en duel, la caméra est de ce fait braquée vers un personnage dans une vue qui cible particulièrement son visage en donnant libre cours au gros plan et au zoom (comme modalités expressives) pour accentuer constamment les prises de vues :

[96] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.247.

 *Pour une poignée de Dollars* (de 15mn58s)	 *Pour une poignée de Dollars* (de 01h36mn15s)	 *Et pour quelques dollars de plus* (de 10mn14s)
 *Et pour quelques dollars de plus* (de 59mn19s)	 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 02h24mn56s)	 *Il était une fois la révolution* (de 26mn55s)

Par ces modalités énonciatives, le regard du personnage est rivé sur l'objectif de la caméra. Le regard se dirige vers le spectateur en guise d'interpellation, et ce dernier devient la cible de l'énonciation. À ce sujet, Casetti explique : « *non seulement les coordonnées qui situent un film à partir de son énonciation y sont inscrites, mais elles y deviennent aussi des signes explicites et porteurs ; en particulier, la destination se manifeste dans le geste de se tourner vers quelqu'un et celui vers qui l'on se tourne en devient une cible perceptible* »[97]. La manipulation des prises de vue permet alors un croisement de regards (regard du personnage *vs* regard du spectateur) qui participe à l'élaboration d'un simulacre communicationnel. Cela nous fait projeter en dehors de *l'énoncé énoncé* pour nous situer sur le plan de *l'énonciation énoncée*. Le cas de ce niveau discursif externe n'est déclenché qu'au moment où le regard à la caméra est lancé. Cette manifestation exerce selon Casetti une influence sur les paramètres du film au point d'en conditionner le déroulement.

[97] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p.48.

Par ailleurs, la distribution des deux niveaux de l'énonciation met logiquement et parallèlement en exergue la structuration de l'énoncé filmique suivant deux niveaux que Casetti définit ainsi : « *un niveau énonciatif* » et « *un niveau énoncif* »[98]. Chaque niveau repose sur une sorte de correspondance et d'intimité entre l'énonciation et l'énoncé, car ce qui apparait de l'énonciation filmique selon l'auteur, c'est seulement et toujours l'énoncé. Et cela se passe un peu comme si le premier terme se glisse complètement dans le second.

Dans un premier temps, l'énoncé filmique reparcourt sa propre énonciation en en explicitant la démarche et les mécanismes. Nous parlons alors d'un « énoncé énonciatif », de même que nous avons une énonciation qui cherche à se montrer pour ce qu'elle est dans l'énoncé dont elle est le présupposé « *énonciation énoncée* ». Ainsi, l'énoncé rend compte du geste qui l'a constitué, du point de vue retenu pour sa réalisation sur le plan discursif. Ceci provient de la mise en œuvre des marques et des modalités de l'énonciation cinématographiques qui sont visibles au spectateur à l'écran.

Dans un deuxième temps, l'énoncé filmique, à la différence du premier cas, ne rend plus compte de lui-même, mais ne se préoccupe que de son propre "contenu". Les marques de l'énonciation resteront en suspens et le discours se poursuivra sans rendre compte du geste qui l'a constitué. Nous parlons alors d'un « énoncé énoncif ». Dans ce cas de figure, Casetti précise que l'énonciation ne cherche plus, d'une certaine façon, à se poser comme protagoniste et se retire docilement dans les coulisses : « *énonciation fuyante* ». À ce niveau, les marques de l'énonciation demeureront invisibles parce que le récit les aura complètement réabsorbées, en les rapportant à sa logique propre et en les intégrant dans son propre univers. Dans ce cas, nous nous concentrons sur le processus de narration en mettant en relief l'univers diégétique du récit

[98] Ibid., p.45.

filmique, sur les rapports qui lient personnages de l'histoire, sur les dialogues qu'ils entament et leurs programmes narratifs, etc.

Cela dit, à la distinction entre le niveau de *l'énonciation énoncée* et le niveau de *l'énoncé énoncé* se joint une autre opposition que Casetti utilise similairement en guise d'alternance de terminologie relative à ces deux niveaux de l'énonciation filmique, mais aussi et surtout en guise de choix relatif au support étudié. En effet, l'auteur fait recours de part et d'autres à la dichotomie *commentaire* et *récit.* Il s'approprie ces deux niveaux particulièrement dans le cas du texte filmique à caractère purement narratif.

Casetti alterne l'usage de cette opposition avec celle de Courtés tout en restant lié aux dérivations des deux plans du système énonciatif délimités par Émile Benveniste (*discours* vs *histoire*). L'espace divisé entre *commentaire* et *récit* peut céder place à l'autre opposition similaire que propose aussi Casetti : *énonciation énoncée* et *énonciation fuyante*.

Nous pouvons regrouper dans un tableau récapitulatif l'ensemble des dénominations liées aux deux niveaux énonciatifs selon l'usage des auteurs qui se sont penchés sur la question de l'énonciation. En dépit des choix terminologiques adoptés par chacun, l'emploi des dichotomies propres aux niveaux de l'énonciation filmique convergent vers la même vision instaurée au départ par Émile Benveniste. En voici les différentes occurrences en usage :

Niveau supérieur (externe)	**Niveau inférieur (interne)**	**Auteur**
discours	*histoire*	Émile Benveniste
énonciation énoncée	*énoncé énoncé*	Joseph Courtés
énonciation énoncée	*énoncé énoncé*	Francesco Casetti
énonciation énoncée	*Enonciation fuyante*	Francesco Casetti
Commentaire	*récit*	Francesco Casetti

Nous déduisons alors que le travail de l'énonciation filmique est assujetti à la confrontation des deux niveaux étudiés où chacun des pôles se détermine

par rapport à l'autre, et où les deux composantes s'interagissent dans un va et vient entre un *dehors* et un *dedans*. Autrement dit, le processus de l'énonciation dans l'espace de communication filmique que nous étudions se fonde sur deux dimensions : d'une part, l'énonciation tend à englober l'énoncé filmique en l'organisant ; d'autre part, l'énonciation tend à être englobée puisqu'elle se développe à l'intérieur du texte filmique. Ces deux parcours s'accomplissent d'après Casetti, « *dans une synchronie parfaite, car ils sont en effet parfaitement complémentaires* »[99].

Dans une visée extensive, la juxtaposition d'un "intérieur" et d'un "extérieur" de l'énonciation filmique, pourrait nous renvoyer à la double problématique « cinéma vs réalité » ou encore « fiction vs réalité ». Par de là, la fiction se rattache à l'histoire racontée alors que la réalité nous situe dans la dimension du discours véhiculé par l'instance qui organise l'énoncé filmique en faisant référence au monde du réel. L'extension se rapporte également à l'expérience de communication. En cela, les conditions concrètes qui régissent le processus de communication s'articulent sur le plan externe ou extra-diégétique du film, associant destinateur et destinataire. Ces deux pôles incarnent la réalité dans laquelle le film se situe et par rapport à laquelle il opère. C'est à partir de l'extérieur que chaque énoncé filmique fixe son propre *contexte* de réalisation, facteur *sine qua non* pour que le discours aboutisse à sa finalité.

Nous retenons ainsi que l'énonciation contribue à fonder le processus de communication filmique en trois points essentiels : d'abord, elle fixe les coordonnées du film, notamment en définissant le point de sa constitution et le point de sa destination ; ensuite, elle conditionne l'énoncé produit en l'inscrivant entre deux extrémités, celle du dedans (*histoire*) et celle du dehors (*discours*) ; et enfin elle suppose un cadre contextuel à l'arrière-plan dans

[99] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p.202.

lequel chaque aspect de l'énoncé filmique trouve sa place et par rapport auquel se déclenche le processus de la communication.

1-3-3 Énonciation et Narration : deux figures solidaires de la communication filmique

La question de la production du récit filmique sur le modèle du récit écrit a donné lieu à des études qui ont élargi le champ de recherche quant à l'alliance évidente entre l'énonciation et la narration. Dans le cas du cinéma, il est admis qu'énonciation et narration se fusionnent à tel point que certains théoriciens les assimilent conjointement sous une même activité. La similitude entre les deux activités émerge particulièrement dans le cas des films narratifs.

La différence entre narration et énonciation, à en croire Francis Vanoye, ne se fait sentir que dans les films non narratifs : la narration y est absente, mais non l'énonciation. L'auteur stipule à ce propos que « *"énonciation" est un terme plus général que "narration" car il s'applique à tout type d'énoncé. La narration, au contraire, n'intéresse que les textes narratifs dans lesquels elle se confond avec l'énonciation* »[100]. C'est ce dernier cas qui se tient dans notre analyse puisqu'il s'applique au western, genre qui représente un pur modèle du cinéma narratif.

Selon Vanoye, la différence entre les deux activités, énonciation *vs* narration, à l'échelle des films narratifs demeure pratiquement une différence terminologique, car du point de vue narratologique, « *le narratologue adoptera de préférence les termes de narration, instance de narration, narrateur, plus complices et familiers à ses yeux, mais restera ouvert et « convivial » à l'égard de tout propos tenu en termes d'énonciation et dérivés* »[101].

[100] Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 2001, p.33.
[101] Idem.

À l'encontre, du point de vue de l'approche énonciative, on préfère utiliser le terme d'énonciation. C'est dans cette perspective, sous un angle plus sémiologique traitant aussi la problématique de l'énonciation en cinéma, que les travaux de Christian Metz ont avancé une série de propositions qui s'intéressent en tout premier lieu aux questions de l'énonciation. En effet, ce théoricien constate que « *s'agissant de cinéma, narration et énonciation sont intimement liées* »[102].

Metz va jusqu'à assimiler les deux notions dans le cas du film narratif. Il avance que « *Quand un film est narratif, tout en lui devient narratif, même le grain de la pellicule ou le timbre des voix* »[103]. Et quoique narration et énonciation soient deux dimensions différentes dans le cas du récit écrit ou oral, elles sont amenées, selon la conception de Metz, à désigner les mêmes choses en cinéma.

Sous cet angle, la parenté est donc évidente entre ces deux dimensions. Cette parenté évidente trouve sa légitimité dans le matériel filmique. En effet, grâce à la nature de ce matériel déployé en termes de mode technique qui vise l'agencement et le raccord des images filmiques dans une succession de plans ainsi qu'en termes de modalités cinématographiques marquées par les mouvements de la caméra, le cadrage, l'échelle des plans, etc., l'énonciation se fond avec la narration de telle sorte que nous assistions à une fusion des deux dimensions. Cette analogie, qui s'installe à travers le déploiement du matériel filmique, se consolide par la matière à brassage scripto-audio-visuel qu'offre le cinéma. La fusion des deux figures n'est bien évidemment possible que dans le cas du film narratif. Toutefois, énonciation *vs* narration sont isolables l'une de l'autre dans le cas du film non narratif et dans le cadre de la narration écrite ou parlée.

[102] Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p.20.
[103] Ibid., p.187.

L'analyse de l'énonciation filmique par rapport à la narration filmique, suivant l'approche de Metz, affiche la préséance du film sur son auteur, ou encore sur son énonciateur en matière de signification des codes. À ce niveau, il serait évident de constater en fin de compte que les constructions énonciatives fortes reprennent à leur compte l'histoire racontée par le film. Ainsi, l'énonciation redouble et réfléchit la narration de façon à ce que le film expose un rapport fusionnel entre les deux aspects.

L'énonciation, vue sous cet œil, devient l'alter ego de la narration. Autrement dit, l'énonciation filmique se voit incarner la complice de l'histoire qu'elle met en œuvre à travers le film narratif. Formant partie intégrante du film, l'énonciation se construit par la mise en relief du langage scripto-audio-visuel pour mettre en œuvre une histoire racontée en images mouvantes.

En plus des propos avancés par Christian Metz, qui prônent la fusion, voire la confusion de l'énonciation par rapport à la narration au sein du film narratif au moyen du matériel filmique, la correspondance entre les deux activités s'est aussi consolidée par l'approche adoptée par Francesco Casetti. Cette correspondance se conforme aussi à l'étude que nous menons sur le film narratif. D'autant plus, elle ne peut entrainer, à notre sens, un effet réducteur que lorsque nous posons une équivalence pour ces deux figures différentes par essence dans le cas du récit écrit ou oral. Or, l'analyse que nous adoptons dans la perspective du cinéma narratif nous incite à maintenir davantage cette analogie entre énonciation et narration dans la mesure où nous pouvons les identifier comme deux activités jumelées qui fonctionnent en parallèle et peuvent parfois se confondre dans le cadre du film narratif.

Plus nettement, c'est parce qu'il est une monstration autant qu'une narration et parce qu'il est fait d'une matière non strictement verbale mais composée de mots, d'images et de sons, que le film narratif met en place un mécanisme énonciatif complexe qui s'associe de manière automatique à l'approche narrative pour rendre compte du discours filmique.

À ce niveau, nous estimons que le matériel filmique installé pour la mise en image du récit filmique contribue à promouvoir amplement cette analogie entre la dimension énonciative et la dimension narrative, comme c'est le cas dans le western leonien, objet de notre étude.

Ceci dit, le western leonien, comme genre inscrit dans le cinéma narratif, remplit un double rôle : d'un côté, il met en avant le processus énonciatif en s'appuyant sur les modalités du langage cinématographique qui sont mobilisées par l'ubiquité de la caméra et par la manipulation des prises de vue ; de l'autre côté, ce genre de récit filmique relate un monde diégétique en se centrant sur des événements qui gravitent autour de l'histoire relative à l'Ouest américain et les valeurs socio-culturelles et idéologiques qu'il est en train de véhiculer. Ce double rôle, qui fait l'apanage du film narratif, consiste à mettre en lumière le rapport de complémentarité évidente qu'entretient l'énonciation avec la narration. Cette analogie évidente entre les deux dimensions se consolide incontestablement grâce au système complexe à l'aspect scripto-audio-visuel qu'offre le cinéma.

Toutefois, et corrélativement à leur analogie, nous pouvons également constater une distance non négligeable entre l'énonciation et la narration. La frontière qui les sépare apparait à travers la fonction assignée à chaque activité au sein du récit filmique. En effet, l'énonciation consiste en un travail de formulation de film : production de l'énoncé filmique dans sa forme scripto-audio-visuel par un acte opérationnel liant un *je* à un *tu* présupposés afin de véhiculer un discours ; tandis que la narration a pour principale fonction la représentation des événements filmiques autour de plusieurs intrigues.

Cette représentation est mise en scène par les actions entreprises par les personnages de l'histoire, par les rôles qu'ils incarnent au sein du récit filmique et par les dialogues et les échanges verbalisés par leurs voix qui nous facilitent l'appréhension de l'histoire en général. La représentation des événements fait

l'objet d'un processus de communication filmique dynamisé par une instance narratrice (narrateur) à destination d'un narrataire, inscrits tous deux soit à l'hors-champ de l'image soit ils font partie de la diégèse comme simples personnages de l'histoire.

La frontière entre les deux figures dynamiques de la communication filmique (énonciation vs narration) est délimitée par le rôle propre que joue chaque activité au sein du récit filmique. Nous pouvons résumer l'écart (les aspects distinctifs) entre ces deux activités à travers le tableau ci-dessous :

	Énonciation	**Narration**
Fondement	S'inspire de l'énonciation linguistique.	S'inspire des procédés narratologiques.
Nature de l'activité /fonction principale	Acte de produire un énoncé filmique.	- Acte de représenter des événements filmiques ; - Acte de construire des intrigues avec des personnages, actions, dialogues… ;
Aspect dominant	Centrée sur des actes linguistiques présupposés par l'énoncé à caractère scripto-audio-visuel.	Centré sur un parcours narratif à caractère fictif.
Procédés	Mouvements et manipulation de la caméra (zoom, échelle des plans, cadrage et perspectives,…).	- Montage et raccordement des images en plans successifs pour assurer l'ordre chronologique des faits ; - Monstration des faits ;
Statut/caractère principal	L'énoncé est tributaire des modalités cinématographiques.	Les événements semblent se raconter eux-mêmes.

Sur le plan de l'énonciation filmique, le travail est tributaire principalement du mouvement de la caméra, car chaque point de vue constitue, comme nous l'avons examiné précédemment, une marque de l'énonciation qui émane du faire de l'énonciateur. Corrélativement, l'actant énonciataire use de son « se donner » de l'énonciation dans la mesure où l'énoncé filmique, dans

son aspect scripto-audio-visuel, se donne comme objet à voir et à interpréter par ce dernier actant.

La dimension énonciative se focalise donc sur la production de l'énoncé filmique par un énonciateur au profit d'un énonciataire, représentables tous les deux par une personnification déictique (je-tu) implicite, mais qu'il est possible de rendre explicite au moyen de formulations hyperphrastiques comme nous allons le démontrer plus tard dans notre analyse.

Les prises de vue selon les différentes perspectives et modalités filmiques représentent une manifestation de l'acte d'énonciation, et par extension des actants de l'énonciation situés à l'hors-champ de l'image filmique. L'espace de l'hors-champ réel se situe d'emblée du côté de l'énonciation. Il représente selon André Gardies le « *lieu d'origine du discours* »[104]. Nous sommes donc devant le traitement purement discursif qui se joue à travers le processus de l'énonciation. Au terme de ce traitement, nous nous situons dans le monde du réel.

En revanche, sur le plan de la narration filmique du western leonien, on use d'un traitement narratif où l'on expose des événements. Au terme de ce traitement, l'énoncé filmique s'articule sur la mise en scène d'un univers diégétique dans lequel se développe le parcours de l'histoire cadre centrée sur l'Ouest américain ainsi que les intrigues qui s'y rapportent. De ce fait, la limite créée par la narration par rapport à l'énonciation est affirmée par le fait qu'elle nous situe dans un monde fictif. Plus précisément, l'activité narrative, qui fonctionne en parallèle avec l'énonciation, consiste à établir en permanence ce lien avec le monde fictif rattaché à la diégèse.

Dans cette optique, plusieurs procédés participent du monde diégétique et marquent nettement la frontière qui sépare l'énonciation de la narration. Nous citons en premier lieu les voix manifestement destinées à un auditoire

[104] Dominque Château, André Gardies et Francois Jost (dir.), *Cinémas de la modernité : Films, Théories*, Paris, Klincksieck, 1981, p.80.

diégétique. À ce niveau, ces voix sont émises par les personnages lors des échanges conversationnels qu'ils élaborent entre eux sur le plan de *l'énoncé énoncé (l'histoire)*. Ces voix participent du monde narré et dont la valeur narrative est sujette à des appréciations fort diverses de la part du destinataire de films.

En deuxième lieu, nous citons les « plans anonymes ». Ces derniers représentent de pures images objectives installées dans le récit filmique qui servent de support adéquat pour appuyer le travail de la narration. Ces plans sont en principe d'ensemble donnant sur des lieux et des décors généraux et spécifiques, sur des prises de vue relatives à des situations neutres où les personnages semblent être de simples motifs pour asseoir la représentation des événements. Ces plans sont synonymes de la proposition de Benveniste « *les événements semblent se raconter eux-mêmes* ». Ils équivalent aussi à des motifs de description qui accompagne le travail de la narration.

En troisième lieu, nous mentionnons les figures d'attribution filmique. Nous entendons par ces figures, les relations de superposition ou d'emboitement qui permettent soit au récit principal soit au cadre de l'image filmique d'engendrer d'autres images ou d'autres récits secondaires inscrits eux-aussi dans la diégèse. Ces derniers se voient alors attribuer la même valeur narrative que les premiers. Nous distinguons trois figures d'attribution : le cinéma dans le cinéma ou le film dans le film ; le cadre dans le cadre ; le flash-back ou l'analepse narrative. Ces trois figures sont toutes inscrites sur le plan de « l'histoire ». Elles structurent le film en mondes distincts qui en fixent et ancrent la structure narrative comme activité distincte de l'énonciation.

a- Le cinéma dans le cinéma ou le film dans le film :

Le jeu du « cinéma dans le cinéma » au sein de notre corpus consiste à attribuer à un personnage de l'histoire le même rôle que celui du filmeur principal. En cela, le personnage donne libre cours à la visualisation d'autres

personnages et éléments de l'histoire au moyen d'un instrument qui s'assimile métaphoriquement au cinématographe (par exemple : la longue-vue ou l'appareil de photographie). Ce qui revient à dire que « filmer un personnage qui filme à son tour » nous permet de garder contact permanent avec l'univers diégétique du film dans la mesure où le jeu des revers par ce procédé technique est toujours centré sur un élément de la diégèse.

D'autant plus, ce procédé consolide bel et bien l'aspect narratif des films et marque ainsi une frontière entre la narration et l'énonciation. Par le jeu du procédé de « cinéma dans le cinéma », le destinataire de film est réduit à un simple personnage de l'histoire.

Ce procédé se voit dans trois cas. Le premier relève du film *Et pour quelques Dollars de plus* (séquence de 46mn40s à 48mn10s).


Ph.01


Ph.02


Ph.03


Ph.04


Ph.05


Ph.06


Ph.07


Ph.08


Ph.09

D’après cette séquence, nous précisons que lors de leur installation à la ville d’El Paso, les deux principaux personnages, le Colonel Douglas Mortimer qui saisit sa longue-vue (Ph.02-08) et le Manchot ses jumelles (Ph.06-09), guettent les mouvements des hommes de l’Indien qui se préparent pour braquer la banque d’El Paso. Les prises de vue des éléments visualisés, en cercle blanc dans un cadre noir, évoquent le caractère d’attribution filmique par lequel un personnage de l’histoire tient le relais du filmeur pour visualiser les événements qui s’offrent à ses yeux.

Ce qui est visualisé dans le cadre noir n’est assumé ni par une instance de narration extradiégétique ni par l’énonciateur non plus, mais par un personnage intradiégétique. Nous assistons ainsi à un va et vient entre le personnage de l’histoire qui est filmé et entre ce que filme ce personnage lui-même dans la même sphère diégétique. Par ce procédé technique, nous sommes entré de plain-pied avec les personnages de l’histoire, en même temps que les faits narratifs s’accélèrent et se superposent à notre regard.

Le deuxième cas appartient au film *Le bon, la brute et le truand* (séquence de 01h33mn10s à 01h33mn40s).

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
		
Ph.04	Ph.05	Ph.06

À l'instar du premier cas, le même procédé d'attribution filmique s'affiche : le général de l'armée américaine est en train de contrôler de loin la situation des soldats par le biais de sa longue-vue (Ph.01-06). Tout ce qui se donne à voir dans le cercle cadré en noir fait l'objet du regard initialisé par ce personnage. C'est lui qui se charge de la visualisation des faits. Par ce jeu des prises de vue, nous pénétrons aisément dans l'histoire. Donc nous nous inscrivons du côté de la narration filmique.

Pour ce qui est du troisième cas relatif au procédé du « cinéma dans le cinéma », il est tiré du film *Mon nom est Personne* (séquence de 01h41mn30s à 01h43mn43s).


Ph.01


Ph.02


Ph.03


Ph.04


Ph.05


Ph.06


Ph.07


Ph.08


Ph.09

La séquence en question met en valeur le duel final entre le personnage de *Beauregard* et celui de *Personne*. Le duel est marqué par la présence

incontournable du photographe. Celui-ci déploie tous ses efforts dans les préparatifs qui précèdent le moment de la prise des photos en redressant son appareil photo supporté par un trépied. Les gestes du photographe d'après cette séquence spectaculaire sont très significatifs : il manipule et oriente le personnage de *Personne* dans sa posture et ses positionnements lors du tournage de la photographie à la manière d'un cameraman qui filme une séquence lors d'un tournage vivant (Ph.03-04).

De sa part, le personnage de *Personne* réagit volontiers aux gestes de recommandation que lui suggère le photographe (Ph.05). De cette façon, nous sommes devant un travail de simulation filmique renforcée par la mise en scène d'un spectacle représenté par le duel. Par analogie, ce spectacle s'offre aux yeux d'une grande foule publique (assistance) comme un film s'offre à des spectateurs.

Par cette démarche, nous plongeons indubitablement dans le procédé du « cinéma dans le cinéma ». En ce sens, le processus de photographie se voit doter des mêmes caractéristiques que celles du tournage en cinéma. Ce procédé d'attribution fixe ainsi la structure narrative du film en mettant en relief le caractère d'emboitement et de superposition d'images filmiques dans un aller-retour entre le récit principal et le récit dupliqué et/ou simulé par le processus de photographie.

b- Le cadre dans le cadre (ou l'image dans l'image)

Cette deuxième forme d'attribution narrative est une forme réduite du « cinéma dans le cinéma ». Ce procédé filmique se réalise lorsque la caméra capte une image principale et donne simultanément une prise de vue sur une autre image incluse elle aussi dans le même champ de vision : nous avons une composition visuelle intradiégétique qui permet au cadre principal de l'image filmique (premier plan) d'engendrer un autre cadre secondaire (arrière-plan) superposé au premier. L'intersection entre les deux champs au sein du western

leonien privilégie la composante narrative par rapport à l'énonciation dans la mesure où l'on se concentre plus sur le monde narré.

L'intersection du double champ visuel s'effectue généralement à travers le regard lancé par un personnage depuis les fenêtres d'un lieu fixe. Dans cette optique, le mouvement de la caméra est braqué sur ce personnage qui, à son tour, se voit parallèlement diriger son regard vers l'extérieur par voie de la fenêtre. Les vitres s'assimilent symboliquement à l'œil caméra.

Par principe d'attribution, les événements semblent donc être racontés par le personnage regardant. Soit la scène d'hôtel qui relève du film *Et pour quelques Dollars de plus* (de 41mn00s à 41mn 50s) :

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03

Durant cette scène, le cadrage de la caméra est focalisé sur la patronne de l'hôtel d'El Paso qui, elle, focalise son regard et son attention, depuis les vitres de la fenêtre, sur les mouvements du garçon de l'hôtel et sa rencontre avec le Manchot.

Dans la scène rassemblant l'étranger avec le tavernier Silvanito dans le film *Pour une poignée de Dollars* (de 09mn52s à 10mn06s), illustrée ci-dessous,

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03

le tavernier se lance à ouvrir la fenêtre de sa taverne. Par conséquent, nous nous trouvons face à un autre cadre de l'image qui donne une autre vue sur un autre personnage de l'histoire, celui du fabriquant des cercueils.

Dans la même perspective, nous nous référons au personnage de Cheyenne dans le film *Il était une fois dans l'Ouest* (séquence de 02h21mn56s à 02h23mn05s). Ce personnage, installé chez Madame Mc.Bain, est cadré par la caméra en train d'observer les ouvriers depuis la fenêtre et concentrer son attention sur la rencontre de l'Harmonica avec Frank. De ce fait, les faits narratifs sont assumés par attribution à ce personnage suivant le mécanisme du regard lancé depuis les vitres. Nous suivons ainsi l'histoire à travers ce qu'il regarde.

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03

Un autre usage du procédé « le cadre dans le cadre » se rapporte au film *Il était une fois la révolution* (séquence de 01h09mn10s à 01h10mn27s).

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
		
Ph.04	Ph.05	Ph.06

Cette séquence se focalise sur les premiers moments de la révolution. En effet, lorsque la révolution s'est déclenchée dans la ville de Mesa Verde, le dynamiteur John Mallory et ses compagnons s'abritent dans un café public et surveillent le mouvement des soldats et des gens depuis les fenêtres. Chaque prise de vue émanant de la caméra traverse deux plans : celui dont fait partie le personnage regardant et qui forme le premier plan et celui de l'extérieur, objet du regard de ce personnage, qui forme l'arrière-plan ou le plan imbriqué. Le va et vient entre le dedans et le dehors met en évidence l'action entreprise par les différents personnages du récit filmique. Par extension, cela fait émerger la dimension narrative comme composante distincte de l'énonciation.

D'après les cas cités, nous assistons à une imbrication d'images qui relèvent de l'univers diégétique. Ces images sont centrées sur des personnages relevant du même univers. De cette façon, le cadre de l'image principale fixé par la caméra s'ouvre en parallèle sur un autre cadre intégré dans le même champ de vision. Les deux cadres imbriqués mettent en relief le procédé d'attribution du récit filmique. Cela consiste à asseoir forcément la dimension narrative qui se fixe par le fait de simuler métaphoriquement la prise en charge

des événements par un personnage de l'histoire même à travers son regard. L'ouverture de la fenêtre ou la prise de vue depuis ce lieu-source déclenche une ouverture sur des événements qui relèvent du monde fictif. De ce fait, le procédé du « cadre dans le cadre » participe lui aussi à la mise en valeur de la composante narrative comme activité distincte de la composante énonciative.

c- Le flash-back

En plus des deux figures d'attribution narrative examinées *supra*, le flash-back représente la troisième figure, la plus convenable pour instaurer explicitement l'activité de narration au sein du récit filmique étudié. Dans cette optique, bien que le flash-back fonctionne comme modalité énonciative qui nous permet de passer de l'énonciation principale à l'énonciation secondaire par le biais des procédés cinématographiques engagés par le mouvement de la caméra, cette figure équivaut aussi à l'analepse narrative dans la mesure où elle nous plonge par un retour en arrière dans le passé d'un personnage de l'histoire.

Le flash-back favorise ainsi l'emboitement de deux niveaux narratifs : le récit cadre représenté par un narrateur qui est masqué derrière les événements et le récit secondaire relaté par un personnage qui appartient à l'univers diégétique. De la sorte, la narration principale se substitue à une narration secondaire. C'est grâce à cette attribution que l'emboitement narratif émerge, et c'est de là que se décline manifestement la frontière entre les deux activités : narration *vs* énonciation. Le flash-back renforce donc la dynamique de la narration au sein du récit filmique.

Nous évoquons les scènes relatives aux souvenirs qui hantent le personnage de l'Indien dans le film *Et pour quelques Dollars de plus*. En effet, à deux reprises du film (séquence de 01h02mn05s à 01h03mn50s ; séquence de 01h58mn10s à 02h00mn00s), l'Indien plonge dans son passé pour se rappeler des moments amers qu'il a vécus lorsqu'il a violé la sœur du Colonel Douglas Mortimer et a assassiné son fiancé.

- *Et pour quelques Dollars de plus* (séquence de 01h02mn05s à 01h03mn50s)

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
		
Ph.04	Ph.05	Ph.06
		
Ph.07	Ph.08	Ph.09

- *Et pour quelques Dollars de plus* (séquence De 01h58mn10s à 02h00mn00s)

		
Ph.10	Ph.11	Ph.12
		
Ph.13	Ph.14	Ph.15

En passant du récit principal au récit de souvenirs, le flash-back se réalise d'abord par la concentration de la caméra sur le personnage, objet du souvenir, qui lance un regard dans le vide. Cette concentration est mise en relief par un gros plan sur le visage, suivi d'un zoom en avant pour pénétrer à l'intérieur du personnage cible (Ph.01-11). On recourt aussi explicitement aux images floues, en fondu enchainé (Ph.02-03) ou coloriées (Ph.14) pour installer le récit de souvenirs. Les événements qui se rapportent au passé se déroulent sans voix explicites, mais uniquement par le biais des arrangements musicaux de fond ainsi que par le bruit du tic-tac de la montre.

Pour marquer la sortie du récit de souvenirs, la caméra regagne encore le gros plan sur le visage du personnage avec un zoom en arrière (Ph.09-15), cette fois-ci pour revenir au moment de départ, c'est-à-dire au récit cadre. Du récit de souvenirs au récit cadre, et inversement, nous nous situons toujours dans le monde de la fiction.

Nous citons aussi l'extrait du film *Il était une fois dans l'Ouest* (séquence de 02h26mn20s à 02h29mn34s).

<table>
<tr><td> 
Ph.01</td><td> 
Ph.02</td><td> 
Ph.03</td></tr>
<tr><td> 
Ph.04</td><td> 
Ph.05</td><td> 
Ph.06</td></tr>
</table>

		
Ph.07	Ph.08	Ph.09

Lors de cette séquence filmique, le personnage de l'Harmonica remonte à son passé. Enfant, il a assisté à la pendaison exécutée par Frank, le bandit, contre son frère ainé qu'il soutient sur ses épaules. Il se rappelle de tous les détails de supplice que leur fait subir Frank, y compris la manière ignoble avec laquelle il lui enfonce un harmonica dans la bouche en le laissant s'écrouler par terre.

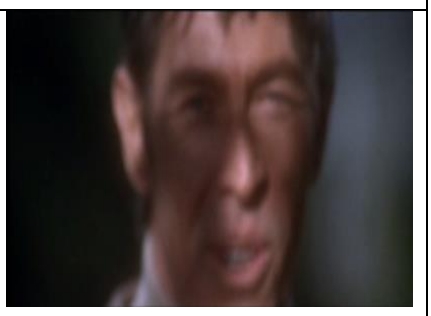
Le recours au flash-back met en place l'emboitement du récit de souvenirs sur le récit principal tout en restant à l'intérieur de l'univers diégétique. Le flash-back prend consistance au moyen des modalités cinématographiques exécutées par la manipulation de la caméra. En effet, pour atteindre le récit de souvenirs, on recourt, à l'instar du premier exemple, au gros plan focalisé sur le personnage et accentué par le zoom en avant (Ph.01-02). De retour au récit principal, le zoom en arrière avec le gros plan sont toujours d'usage utile pour marquer la transition (Ph.09). Les images du passé sont représentées de manière ralentie ; ce qui contribue à faire jaillir la dimension narrative.

En référence au film *Il était une fois la révolution*, nous soulignons également deux occurrences du flash-back :

- Séquence 01 (de 01h46mn52s à 01h49mn00s)

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
		
Ph.04	Ph.05	Ph.06

- Séquence 02 (de 02h30mn29s à 02h33mn55s)

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
		
Ph.04	Ph.05	Ph.06

Les images appartenant aux deux séquences représentent la vie passée du personnage de John Mallory. Elles illustrent, d'une part, le drame d'un homme qui aspire à l'idéal révolutionnaire et à la liberté des idées (séquence 01). D'autre part, les images évoquent le portrait d'un homme ayant des visions

oniriques et qui rêve d'un paradis perdu à l'image des plans donnant sur les vertes contrées irlandaises (séquence 02).

Les images engagées par le flash-back sont exposées suivant le mouvement de ralenti. On insiste sur le gros plan focalisé sur le visage du personnage à l'entrée du récit de souvenirs et à sa sortie. Le flash-back s'amorce par le regard du personnage dans le vide ; le regard est combiné à un fondu au noir. La transition entre les deux récits emboités, le récit principal et le récit secondaire, s'effectue également par les mêmes procédés techniques relatifs aux mouvements de la caméra que nous avons analysés dans les séquences précédentes. Le souvenir est accentué par le recours à la musique instrumentale à caractère lyrique. Le fondu enchainé dans le dernier plan de la séquence 02 est aussi d'usage pour signer la transition entre les deux niveaux narratifs emboités.

Ainsi, comme formes d'attribution narrative, *le flash-back* ainsi que les deux autres figures examinées plus haut (*le cinéma dans le cinéma* et *le cadre dans le cadre*) demeurent à notre sens des procédés énonciatifs potentiels dans la mise en marche du processus de l'énonciation. En outre, ces procédés contribuent amplement à structurer la narration filmique comme activité distincte de l'énonciation filmique quoique toutes les deux fonctionnent conjointement.

Conclusion

De cette première partie, nous retenons que l'énonciation peut également être analysée en cinéma. Cependant, le travail de l'énonciation dans le discours cinématographique s'avère d'une complexité évidente, car le récit filmique, objet de notre étude, implique tout un système fait d'un brassage de plusieurs matières d'expression comportant une part importante de la composante audio-visuelle.

Sur le plan communicationnel, et à l'instar de l'énonciation linguistique, l'énonciation en cinéma constitue une forme spécifique de communication à plusieurs titres. Cette activité dynamique est fondée sur les éléments linguistiques et non linguistiques contenus dans le récit filmique. L'énonciation en cinéma repose sur un acte d'appropriation du langage cinématographique par un sujet énonciateur et/ou locuteur. Elle suppose la conversion individuelle de ce langage composite en discours à travers l'énoncé filmique.

Dans chaque œuvre cinématographique, l'énoncé filmique est conçu comme une unité discursive, inscrite dans un processus communicationnel et douée d'un sens. Il se manifeste aux niveaux para-filmique et intra-filmique. Ayant trois aspects interdépendants (scriptural, audio et visuel), l'énoncé filmique se rapporte au titre du récit. Il se manifeste également dans le générique et au sein même de l'histoire mise en marche par le récit cinématographique.

L'énoncé filmique peut être minimal, à l'image du plan ou « le micro énoncé » ; il est aussi « un énoncé intermédiaire » représenté par la séquence ou le générique ; enfin, il est « un macro énoncé », c'est-à-dire le film en entier comme unité intégrale.

Par ailleurs, le travail de l'énonciation filmique est assujetti à la confrontation des deux niveaux : *histoire (énoncé énoncé) vs discours*

(énonciation énoncée). Les deux niveaux se synchronisent en parfaite complémentarité au point que chacun d'eux est tributaire de l'autre dans un va et vient permanent au sein du récit filmique.

En tant qu'espace de communication articulé sur l'axe de pertinence narrative, le récit filmique illustre, dans un premier temps, une *énonciation historique* (niveau de *l'histoire)*. Dans ce sens, l'énonciation est d'ordre *diégétique* ou *interne*, car cet acte est focalisé sur le processus narratif mettant en relief la progression des événements reliés à des personnages fictifs qui évoluent dans l'univers diégétique. Cet acte met aussi en scène les coordonnées spatio-temporelles. Le processus de l'énonciation s'apparente donc comme invisible, et « les événements semblent se raconter eux-mêmes ».

Dans un deuxième temps, le récit filmique illustre une *énonciation énoncée* (niveau du *discours*) que nous pouvons appeler *énonciation englobante*. Ce deuxième niveau se situe en dehors du texte filmique. Dans cette perspective, l'énonciation englobe l'énoncé filmique en organisant ses propres coordonnées communicatives et discursives. Elle renferme alors une stratégie de subjectivité liée à l'activité de l'énonciateur.

Par analogie, l'énonciation s'interagit avec la narration. Ensemble, ces deux activités constituent l'assise essentielle pour fonder le processus de la communication filmique. Pour aboutir à cette fin, ces deux activités impliquent simultanément deux types d'actants : *actants de l'énonciation vs actants de la narration*. Ces deux figures s'inscrivent dans le cadre des sujets opérateurs du discours cinématographique dont nous allons examiner, dans ce qui vient, les différentes manifestations. Ceci nous mènera, par la suite, à l'analyse des déictiques de l'énonciation filmique associées aux marques de personne et de non-personne.

Deuxième partie

Sujets du discours cinématographique et déictiques de personne et de non-personne

Introduction

La deuxième partie de notre thèse sera consacrée, d'abord, à l'étude des sujets du discours cinématographique, ainsi que les diverses corrélations possibles que ces sujets revêtent. Par la suite, la partie sera axée sur les déictiques de personne et de non-personne, relativement à l'énonciation filmique.

Dans cette perspective, force est de constater que l'analyse du processus communicationnel et énonciatif dans le discours cinématographique n'aura les vertus convoitées que si nous réservons une part importante à l'analyse des différentes figures du sujet filmique. En effet, pour la démarche que nous adoptons, la présence d'un sujet au premier ou à l'arrière-plan du discours cinématographique est indispensable pour la mise en marche du processus communicationnel extra-filmique, de même qu'à l'instauration de l'acte d'énonciation à travers le récit filmique.

Le premier chapitre de cette partie mettra donc l'accent sur la correspondance de la figure du locuteur avec celle de l'auteur quant à la façon dont s'installent ces deux sujets dans le discours cinématographique. En outre, nous analyserons les éventuelles limites entre le locuteur en tant que sujet physique réel et l'énonciateur en tant que sujet linguistique abstrait.

Dans le deuxième chapitre, l'étude sera focalisée sur les deux principaux couples de sujets relatifs à l'énonciation et à la narration filmiques, eu égard à ce que ces deux activités discursives peuvent se superposer au sein du récit filmique. Sur le plan de *l'énonciation énoncée*, la question des actants de l'énonciation est primordiale. À ce titre, nous aurons l'occasion d'examiner minutieusement le rapport intrinsèque qu'entretient l'énonciateur de film vis-à-vis de son énonciataire. Nous nous centrerons, en outre, sur la confrontation légitime entre les actants de l'énonciation et les actants de la narration. Cette

confrontation nous permettra de bien appréhender comment ces deux types d'actants agissent conjointement dans le récit filmique.

La construction des sujets de l'énonciation dans le discours cinématographique va également s'opérer à travers leurs marques sous-jacentes à l'énoncé filmique. L'analyse du troisième chapitre portera donc sur le fonctionnement des déictiques de personne et de non-personne suivant les trois composantes de l'énonciation filmique : le dire filmique, la monstration filmique et le son filmique.

Chapitre I

Les différentes figures du « sujet » filmique

2-1-1 Sujets opérateurs du discours filmique

La réalisation du discours filmique repose sur l'acte opéré par le sujet qui est à l'origine de ce discours, le sujet cible de cet acte et la manière d'énoncer à travers le film (la modalité). L'étude des sujets filmiques va donc se développer à travers la conversion individuelle du langage cinématographique en discours sur le plan de *l'énonciation énoncée*.

Le processus d'énonciation demeure le plus souvent imposé de l'extérieur à l'image filmique, notamment par le recours aux procédés cinématographiques qui facilitent la production de discours. Dans cette optique, Dominique Chateau affirme qu' « *il est certain que le film comporte une part importante de discours* »[105]. En effet, bien qu'il soit une forme d'imitation de la réalité et médiation artistique, le film dispose d'instruments linguistiques et extralinguistiques qui lui permettent d'engendrer un ou des discours appropriés. En tant que produit complexe et aussi hétérogène que la réalité, le genre de film western se crée ses propres conditions d'énonciation et se pose comme acte à sa manifestation par le biais des virtualités du langage cinématographique.

Certes Émile Benveniste considère le discours en général comme une manifestation de l'énonciation, « *produit chaque fois qu'on parle* »[106]. Dans l'énonciation cinématographique, le discours sera alors comme un acte « produit chaque fois qu'on filme ». En ce sens, chaque mouvement et/ou déplacement de la caméra suivant différentes prises de vue, courte (plan) ou longue (séquence), favorise la production du discours. De la sorte, nous supposons que le western leonien constitue la manifestation d'un discours, d'une pensée et d'une vision du monde, attribuables à une entité humaine responsable des faits énonciatifs.

[105] Dominique Château, « Diégèse et énonciation », In : *Communications*, n°38, 1983, p.122.
[106] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.80.

D'un point de vue terminologique, l'acception de "discours" chez Benveniste désigne à la fois, le cas général, l'existence d'une instance de discours, et le cas particulier, sa manifestation explicite. À ce propos, Jacques Fontanille explique que « *la question soulevée par Benveniste n'est donc pas in fine celle de classes morphologiques et de genres textuels, mais celle des modulations de la présence de l'instance de discours dans le texte, plus ou moins masquée, plus ou moins affichée* »[107]. Dans ce cas de figure, l'examen de l'instance relève donc entièrement du point de vue de *l'énonciation énoncée* (ou plan du *discours* chez Benveniste).

Le terme d'« instance » proposé par Benveniste est sans doute le plus approprié pour définir celui qui se charge du discours en tant qu'acte. Fontanille le désigne comme : « *l'ensemble des opérations, des opérateurs et des paramètres qui contrôlent le discours* »[108]. Ce terme d'instance nous permet ainsi d'introduire la notion de « sujet » comme principal opérateur de discours.

Si l'énonciation s'avère le lieu d'exercice et de mise en œuvre d'un discours, elle est en même temps ce que Greimas et Courtés appellent à leur tour « *l'instance de l'instauration du sujet (de l'énonciation)* »[109]. Le sujet représente ainsi l'instance qui exécute l'acte d'énonciation dans l'intention de produire un discours. L'abstraction de ce processus est tout aussi légitime dans le cas de l'énonciation filmique suivant que le sujet qui opère l'acte de filmer s'efforce de produire un discours par le biais des matières de l'expression filmique scripto-audio-visuelles.

Ainsi, le discours filmique est une activité dont l'existence est assurée par quelqu'un entendu, extensivement ou restrictivement, par « sujet ». Ce dernier, que nous pouvons appeler aussi « agent » ou « opérateur de discours »,

[107] Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Op.cit., p.96.
[108] Ibid., p.97.
[109] A.J. Greimas & Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Op.cit., p.127.

représente un individu ou une collectivité parfaitement autonome, conscient(e) et responsable des propos qu'il (elle) tient. En outre, le sujet peut également représenter une entité linguistique abstraite présupposée par l'énoncé filmique.

Ce qui nous semble nécessaire de souligner dans notre corpus, c'est que l'énoncé filmique n'a de sens-en-soi et n'existe que par rapport à un sujet disposant. Ce dernier assure en quelque sorte l'intelligibilité du discours, garantit sa manifestation tout au long du texte filmique et accomplit les actes et les modalités nécessaires à sa réalisation. La présence d'un sujet filmique est une condition *sine qua non* à la mise en discours, car cet agent est placé à l'arrière-plan du texte filmique à partir duquel il contrôle et l'articulation du discours véhiculé par le motif du langage cinématographique et la construction du sens qui s'y rapporte.

L'acte de production du discours filmique nous exige de répertorier et de discerner les différents sujets qui assument cet acte et de leur rattacher la responsabilité d'une structure énonciative en fonction d'un contexte énonciatif et communicatif déterminant. Ces sujets prennent différents aspects et peuvent se superposer en parfaite subordination au niveau supérieur de communication. Nous passons alors d'un sujet qui représente un être physique réel (donc un *corps* présent en amont), à un autre qui représente un être linguistique abstrait (donc un *rôle* assumé en amont). Ces deux types de sujet producteurs du discours filmique trouvent leurs homologues en aval en guise de sujets récepteurs.

Il est donc question de présenter les différents niveaux de sujet et la manière dont ils seront transposés à l'énonciation cinématographique. Les différentes désignations de sujet émanent des travaux élaborés par les linguistes, principalement Émile Benveniste. Elles requièrent en effet une terminologie spécifique destinée à identifier le sujet selon le rapport qu'il entretient avec l'énoncé et l'énonciation. La construction de ces désignations

est tributaire de l'usage que leur donne chaque linguiste en matière de communication et/ou d'énonciation. La concurrence des termes en circulation manifeste des enjeux théoriques, relatifs notamment à la conception du sujet opérateur du discours lui-même et en rapport avec un autre sujet situé en aval auquel le message filmique est destiné.

Soit le tableau suivant :

Sujet	**Niveau**	**Position de production**	**Position de réception**
Etre physique réel (un corps)	Niveau de la communication : Sujet externe au texte filmique.	Émetteur	Récepteur
		Locuteur	Allocutaire/interlocuteur
		Auteur	Lecteur
Etre linguistique abstrait (un rôle)	Niveau de *l'énonciation énoncée* : Sujet interne au texte filmique.	Énonciateur	Énonciataire
		Narrateur	Narrataire

Les sujets sont situés suivant deux niveaux, dont l'un inclut l'autre. En effet, le niveau supérieur représente la situation globale de communication qui renvoie à l'environnement extra-linguistique dans lequel se trouvent des êtres physiques (émetteur-récepteur/ locuteur-allocutaire/ auteur-lecteur). Ce premier niveau englobe celui de la situation d'énonciation. Le deuxième niveau, que nous qualifions de secondaire, relève d'une mise en scène caractérisée par des marques langagières construisant des êtres linguistiques (énonciateur-énonciataire/ narrateur-narrataire).

L'énoncé filmique, dans sa forme scripto-audio-visuelle et selon qu'il soit film entier, séquence ou plan, s'assimile à un acte discursif inscrit dans un schéma communicationnel. Les sujets, en position de production ou de réception, et quel que soit le niveau, fonctionnent généralement comme des instances émettrice et réceptrice. Celles-ci se trouvent dédoublées par des instances spécifiques selon le niveau du discours qui va du général au spécifique.

À ce propos, Orecchioni note dans le cadre de son analyse sur l'énonciation la complexité des instances émettrice et réceptrice. En effet, elle affirme qu' « *à la phase d'émission, plusieurs niveaux d'énonciation peuvent se trouver superposés* »[110]. Elle rejoint la position de Jakobson lui-même en déclarant qu' « *il y a là une chaine d'émetteurs et de récepteurs, tant réels que fictifs, dont la plupart ont une simple fonction de relais* »[111]. La communication filmique oblige, elle aussi, à admettre l'existence d'une chaine d'émetteurs. En effet, l'émetteur originel ou réel (l'auteur de l'œuvre filmique) se trouve *relayé* par une série d'émetteurs « interprétants » : producteur, scénariste, caméraman, décorateur, éclairagiste, acteurs…. Quant à la catégorie du récepteur, celui-ci peut être singulier ou pluriel, nominal ou anonyme, réel ou fictif. Dans tous les cas, il se définit par le fait qu'il est explicitement considéré par le sujet émetteur. Pour le cas du western leonien, le récepteur réel, entre autres le spectateur que nous sommes, est « indirect », c'est-à-dire qu'il est physiquement absent de la situation de communication filmique ; il est distancié et dans le temps et dans l'espace vis-à-vis du sujet émetteur.

Certains sujets fonctionnels du discours filmique peuvent fusionner substantiellement à travers le récit filmique, comme c'est le cas pour les couples (auteur *vs* locuteur/ énonciateur *vs* narrateur /énonciataire *vs* narrataire).

[110] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.22.
[111] Roman Jakobson, *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p.206.

2-1-2 La correspondance : figure du locuteur *vs* figure de l'auteur

Pour aborder la possibilité, en cinéma, d'une correspondance entre le locuteur et l'auteur comme deux sujets, il convient de souligner que la question du sujet opérateur du discours a été l'objet de divers usages en linguistique. Dans cette perspective, Orecchioni explicite la polysémie du terme « sujet » en se référant à Ducrot qui propose de distinguer deux définitions y afférentes: « *(au sens fort= véritable instance productrice dont s'origine le sens/au sens faible= individu susceptible de se représenter la signification et même le sens de ses paroles)* »[112]. Dans ce sens, le véritable sujet du texte, en particulier littéraire ou filmique, sera celui à qui nous imputons l'entière responsabilité quant à la production du discours ainsi que la construction du sens.

Orecchioni déclare que selon la définition de Ducrot, « le locuteur » peut bien être considéré comme un sujet. Ceci nous renvoie aux enseignements de Benveniste qui conçoit généralement l'acte d'énonciation comme « *le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte* »[113]. En effet, l'auteur considère l'énonciation comme une réalisation individuelle qui représente le phénomène de subjectivité. Celle-ci est construite par le langage et par l'aptitude du locuteur à se positionner comme sujet.

Par rapport à la langue, l'énonciation peut se définir d'après Benveniste comme « un procès *d'appropriation »* dans la mesure où le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue. De ce fait, il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques et des procédés accessoires. La figure du locuteur est alors manifeste par un « je » qui est la trace d'une présence concrète (un renvoi à celui qui s'approprie la virtualité de la langue). Cette marque grammaticale signale le "se faire" du discours, son fonctionnement. Elle est donc le signe de

[112] Oswald Ducrot, « Note sur la présupposition et le sens littéral », post-face à Henry (Paul), In : *Le Mauvais Outil*, Paris, Klincksieck, 1977, p.200.
[113] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.80.

la disposition de celui qui actualise le texte en même temps qu'une marque autoréflexive à l'intérieur du texte.

La situation du support filmique étudié consiste à ce que le locuteur potentiel s'approprie l'appareil formel du langage cinématographique. Cet appareil est mis en exergue à travers les différents procédés et modalités cinématographiques propres au domaine du cinéma qui contribuent à l'élaboration des énoncés filmiques : montage et agencement des plans dans un ordre chronologique approprié et ayant une homogénéité sémantique ; mouvements de la caméra (ralentis et accélérations, zoom et traveling, champ contre champ, croisement des regards avec la caméra …) ; choix de l'échelle des plans (plan serré, récurrence du gros plan, plan de détails misant sur des objets, l'insert…) ; choix des prises de vue et perspectives (vue panoramique, plongée et contre plongée), etc.

L'ensemble des modalités sur lesquelles s'articule l'énonciation cinématographique est opérationnalisé par le mécanisme du « regard », car cet élément n'abandonne jamais le film. En effet, les lignes directrices du regard renvoient toujours à l'énonciation et à son sujet. Ce mécanisme visuel de l'énonciation organise tout ce qui est montré. Le regard constitue le *point de vue* d'où nous observons les personnages, les décors et les objets filmés.

Par l'intermédiaire du « cadrage » comme instrument de déictique spatiale[114], le regard représente la perspective qui délimite et ordonne le champ visuel ; il devient la place d'où nous suivons ce qui tombe sous les yeux. Regard et cadrage sont deux mécanismes pivots autour desquels s'organisent les images, les énoncés linguistiques (et même les sons) et qui en déterminent les coordonnées et l'aspect. De la sorte, tout énoncé filmique d'aspect micro (plan) ou d'aspect intermédiaire (scène ou séquence) n'existe que parce que quelqu'un

[114] Le cadrage et la deixis seront analysés dans la partie consacrée à la spatialisation cinématographique.

en assume la vision et donc la fait scrupuleusement vivre. Cet individu qui contrôle la vision et le cadrage représente le locuteur de film.

L'acte individuel d'appropriation du système relatif à l'expression filmique introduit donc le locuteur, « qui parle » cinéma au moyen des images et des sons, dans son énoncé filmique. Cette donnée constitutive de l'énonciation fait que la présence du locuteur constitue un centre de référence interne au sein du récit filmique et dont la marque grammaticale « je » est sous-jacente.

Si, en assumant le langage cinématographique, le sujet du discours filmique se positionne comme locuteur, à ce point il « *implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre* »[115] selon les propos de Benveniste. Ce dernier considère en outre que toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution postulant un « allocutaire ». À ce stade, la condition de mobilisation et d'appropriation du langage cinématographique en particulier est, chez le locuteur, le besoin de référer par le discours filmique. Chez l'autre, elle est la capacité de construire un sens qui émane de ce discours et de se situer dans le consensus pragmatique par le processus d'interprétation.

Cette situation va se manifester bien évidemment par le recours aux procédés et modalités cinématographiques spécifiques au western (surtout le gros plan sur le visage des personnages et le zoom) dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son allocutaire dans un rapport « je-tu » sous-jacent. Cela se réalise indéniablement par le geste effectué par le locuteur qui consiste à manipuler le regard et le cadrage des prises de vue dans le but de maintenir le processus d'énonciation vis-à-vis d'un allocutaire dans un geste d'interpellation.

[115] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.82.

Cela étant, la correspondance *locuteur vs auteur réel* d'une œuvre quelconque est un constat aussi valable qu'indispensable. Ceci est justifié par les propos tenus par Nathalie Garric et Fredéric Calas. Les deux auteurs se réfèrent aux travaux de Patrick Charaudeau pour noter qu'à l'origine de la production de messages, « *l'auteur d'un énoncé littéraire est l'exemple de locuteur* »[116]. Le même constat a été soulevé par Oswald Ducrot concernant le langage écrit. L'auteur remarque qu' « *il se trouve presque toujours, dans le langage écrit, que le locuteur coïncide avec l'être empirique qui est physiquement l'auteur du discours* »[117]. *De facto,* nous constatons que comme le locuteur d'une œuvre littéraire correspond à son auteur, le locuteur de film correspond au présupposé « auteur filmique ». De même, comme l'allocutaire/l'interlocuteur du premier correspond au lecteur effectif, celui du second représente le spectateur réel.

Par de là, la question de la correspondance logique consiste donc à concorder le locuteur du western leonien avec son « auteur filmique ». En effet, consciemment ou non, nous avons, comme le note Francis Vanoye, « *une tendance presque naturelle à placer en amont et en aval du film des instances auxquelles on attribue plus ou moins explicitement une nature humaine* »[118]. Ces instances renvoient, d'une manière plus ou moins avouée, à l'auteur et au spectateur qui sont des êtres réels que le film met en relation.

Une œuvre filmique est en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine. Elle représente un message émis par une personne, dans des circonstances spécifiques et avec un but donné, et reçu par une autre personne avec un but non moins spécifique. L'œuvre filmique est faite donc par quelqu'un et pour quelqu'un. Ceci pourrait expliquer que nous pouvons, à la manière de Francesco Casetti, transposer dans le domaine

[116] Nathalie Garric & Fredéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Op.cit., p.23.
[117] Oswald Ducrot et al., *Les Mots du discours*, Op.cit., p.35.
[118] Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Op.cit., p.33.

filmique le dispositif énonciatif de l'échange verbal, fondé sur l'appareil déictique[119].

Nous sommes alors, non seulement motivés à vouloir repérer les marques et les configurations énonciatives présentes dans le film, mais nous sommes incités avant tout à inclure la notion d'auteur en tant qu'être réel dans la conception de l'œuvre filmique, en mettant en avant un « Je » réel mais masqué dans le rapport entre le film et le spectateur réel. L'auteur sera alors conçu comme le sujet parlant qui construit le discours filmique et se définit par un *je* en assumant ses propos. Nous pouvons le nommer également « sujet de l'énonciation globale ».

Toutefois, l'auteur du film n'est pas manifesté dans ses films, mais présupposé par les énoncés filmiques à l'aide du signifiant « je » effacé. Cet effacement volontiers semble être une constante de l'univers filmique en particulier et de l'univers médiatique en général, car le récit filmique propose un brassage de messages dont les énoncés, loin de référer à leur auteur réel, se présentent comme produits par les personnages imaginaires que cet auteur met en scène.

Force est de constater alors que la question de l'auteur filmique se construit selon un schéma de communication complexe dans lequel ce sujet global s'adresse à un spectateur. Au même moment, cette instance favorise la superposition d'autres sujets inscrits à l'intérieur du discours dans un va et vient entre les deux points de repères : celui de production et celui de réception.

La figure de l'auteur nous incite à réhabiliter son caractère anthropomorphique. En effet, dans le cadre de la communication filmique, balisée par des courants de lecture anthropomorphisants, la figure de l'auteur occupe une place centrale. À ce stade, André Gaudreault et François Jost estiment que « *la réception d'un film suppose un « anthropomorphisme*

[119] La deixis fera l'objet de notre analyse dans les axes à venir.

régulateur » : pour l'interpréter, il nous faut ou non le renvoyer à une source humaine et, donc, construire un auteur par un processus d'auteurisation »[120].

La source dont parlent les deux auteurs représente une force organisatrice au moyen de laquelle le film prend sens. Cette force est reconnue dans la donation des matières de l'expression filmique, dans la mesure où le spectateur inscrit une intentionnalité dans une suite d'images et de sons. La reconnaissance de cette intentionnalité est favorisée par l'encadrement institutionnel du film et se trouve ainsi cristallisée dans la figure de l'auteur. *Ipso facto*, le spectateur rejoint le filmeur empirique ; ce qui signe l'influence d'un anthropomorphisme dans la mise en forme du récit filmique et de sa réception.

Il s'agit en fin de compte de reconnaître une intention de communiquer qui nous permet de retrouver l'auteur construit. Cette instance, à laquelle s'intéresse surtout François Jost, est « *l'auteur vu depuis le spectateur : à travers le texte, à travers sa propre capacité à percevoir et à comprendre, à travers les manifestations publiques de l'auteur, les critiques, etc.* »[121]. En ce sens, chaque spectateur a une lecture du film et une vision du monde qui lui sont propres. On ne regarde pas un film de la même façon selon qu'on le considère, par exemple, comme un film des années 1960, un film de néoréalisme, un western moderne, etc.

Cet auteur construit représente ainsi une construction hypothétique qui transforme une machine de vision en une œuvre générant une multitude « *d'intentions humaines inférées* »[122]. Autrement dit, l'auteur de film est celui qui se charge de la construction de significations ; il devient un outil pour faciliter la compréhension du récit filmique.

Dans cette perspective, nous précisons que les œuvres filmiques objet de notre étude sont construites selon un canevas de procédés cinématographiques

[120] André Gaudreault & François Jost, *Le Récit Cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.83.
[121] François Jost, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Op.cit., p.60.
[122] Ibid., p.71.

organisés et architecturés par un auteur construit. Cela correspond à ce que le cinéma, dont le western étudié fait expérience, est casé « cinéma d'auteur ». À ce titre, nous admettons que tout film est conçu comme une œuvre artistique qui émane d'un artiste. Elle est son empreinte singulière, notamment en écriture et en scénario. De ce fait, il convient d'attribuer le western étudié à son artiste et créateur premier : « son auteur » Sergio Leone.

Par le fait même, ce genre filmique est le geste d'affirmation identitaire de son réalisateur et la concrétisation de sa vision personnelle. Le style dominant dans ce genre étudié représente la marque du réalisateur Sergio Leone lui-même en tant qu'auteur réel. Le film est signé Sergio Leone dans tous les génériques, sur les affiches de cinéma qui mettent en avant ces films et dans les revues et les numéros spéciaux dédiés à cette fin.

D'autant plus, dans les émissions télévisées et lors des interviews, le western leonien, comme d'ailleurs tous les films d'auteur, est toujours représenté par son réalisateur. En outre, le style adopté dans le western étudié se manifeste par la subjectivité du langage cinématographique signé Sergio Leone. Cette subjectivité se définit par la vision du monde singulière de ce réalisateur quant au discours mis en œuvre et par son omniprésence insaisissable dans tous les détails relatifs à la réalisation de ses films (scénarios, jeux d'acteur, choix des décors et des scènes, choix de l'habillage musical, pilotage du tournage et du doublage, diffusion…). De même, son style de réalisation singulier se caractérise par ses formes concrètes et distinguées qui touchent aussi bien les modalités techniques que le contenu filmique. Le style de ce réalisateur figure comme une teinte dans le corps de ses films. Nous le dénommons ainsi locuteur premier ou locuteur principal.

Par ailleurs, comme notre postulat de départ consiste à ce que le film convoque un auteur en position de locuteur, ceci nécessite de mettre en évidence le caractère pluriel de cette dernière instance sur le plan filmique et

de dévoiler l'enjeu d'une responsabilité collective quant à la production du discours. À ce titre, nous pouvons admettre que le film n'existe que par l'élaboration et la diffusion par différents tiers, c'est-à-dire qu'il est l'objet d'une rencontre et d'une collaboration collective. L'énoncé filmique dans tous ses aspects doit être considéré comme le lieu d'une interaction entre différents discours et analysé sous l'égide d'une instance énonciative plurielle.

Ainsi, nous pouvons avoir la possibilité de distinguer des locuteurs concrètement pluriels qui peuvent fusionner substantiellement quant à la mise en œuvre du discours cinématographique à côté du réalisateur Sergio Leone. Ces locuteurs spécifiques occupent différents postes de responsabilité ; leurs rôles peuvent être discernés de la sorte : producteur de film, scénariste ou scripteur, cadreur ou caméraman, décorateur et éclairagiste, bruiteur et habilleur de musique, acteur…

Au demeurant, tous ces locuteurs ne sont que secondaires dans la mesure où ils servent d'appoint pour asseoir le travail du locuteur principal : « le réalisateur potentiel de film » ; entre autres, son auteur. Ce locuteur premier se situe au poste de commande, car c'est lui qui organise l'énoncé filmique en contrôlant sa gestion du début à la fin. Il pilote l'univers filmique et assume toute la responsabilité dans la production du discours ainsi que la construction du sens au sein de l'espace de communication filmique étudié.

Face au caractère pluriel de locuteurs secondaires collaborant au travail de l'énonciation cinématographique, il serait judicieux de détourner vivement notre regard vers le locuteur principal pour mieux apprécier la production de l'énoncé filmique. De ce fait, la production du message filmique n'existe au demeurant que par l'assimilation d'une somme d'actes émanant d'une responsabilité affirmée, celle du réalisateur.

Nous sommes ainsi persuadés que l'œuvre filmique du western analysé, quoi qu'elle manifeste un travail d'équipe formée de plusieurs intervenants, elle

est attribuable au sujet empirique qui est l'auteur principal : son réalisateur Sergio Leone. De même, nous parvenons à concevoir cet auteur, à côté d'autres locuteurs secondaires (participants et collaborateurs), comme locuteur principal situé au niveau externe de la communication filmique et qui gère le processus de l'énonciation interne aux films. De ce fait, et en guise de pertinence analytique, chaque fois que nous évoquerons l'instance « locuteur » dans la suite de notre travail, c'est pour l'attribuer au réalisateur Sergio Leone en tant qu'auteur réel et sujet responsable à la production du discours sur le plan de la communication filmique.

Pourtant, le locuteur potentiel du western leonien, que nous inscrivons à un niveau extra-textuel, celui de la communication filmique de degré supérieur, pourra assigner son statut et sa tâche à un « énonciateur filmique ». Dans ce sens, le locuteur, placé *a fortiori* comme constructeur du discours cinématographique et instance de contrôle, confie la prise en charge du discours à une instance filmique interne. En effet, au plan de *l'énonciation énoncée*, l'énonciateur, comme instance abstraite et *rôle* linguistique, prendra le relais du locuteur pour rendre compte de l'énonciation et assumer ainsi les procédés et les modalités qui favorisent la production du discours.

2-1-3 Du sujet locuteur au sujet énonciateur

L'étude de la composante « sujet du discours filmique », qui évolue à la limite entre la situation de communication et la situation d'énonciation, nous pousse à expliciter davantage la frontière qui lie les deux sujets représentant ces deux situations. À ce propos, des perspectives s'ouvrent à l'analyse des formes complexes des sujets producteurs du discours et sujets qui le prennent en charge au sein du texte filmique. En effet, dans le cadre de correspondance entre le locuteur et l'énonciateur, Benveniste affirme que « *l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer* »[123]. Parallèlement, il convient de souligner que le locuteur de film (son réalisateur et auteur réel) s'énonce en réalisant son film et qu'à l'intérieur de son écriture filmique il fait des acteurs s'énoncer.

Le locuteur premier est toujours présent mais plus ou moins marqué, plus ou moins impliqué par rapport à l'objet d'énonciation, car il confère son statut à un énonciateur qui navigue entre deux pôles. Le premier pôle est celui de la subjectivité ; il émane de la volonté d'inscrire le discours dans la perspective d'une visée et d'une vision personnelles au sein du texte filmique par le recours aux virtualités du langage cinématographique. Le second pôle est celui de l'objectivité ; il relève, dans le cas de notre corpus, du mode « réalisme » dont le western leonien fait expérience. En effet, l'empreinte de l'aspect réaliste, nettement exhibé dans le western leonien, marque le souci du locuteur à reproduire objectivement la réalité suivant un regard neutre et distant par rapport aux faits relatés dans le récit filmique de l'Ouest.

L'analyse de l'instance « sujet du discours filmique » nous mène vers une confrontation systématique entre deux figures. Nous rejoignons alors ce que propose Orecchioni lorsqu'elle affirme qu' « *il convient à la fois de*

[123] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p. 88.

distinguer, et de considérer comme le reflet l'un de l'autre, les sujets textuel (celui qui se construit dans et par l'énoncé) et extratextuel (celui d'où s'originent les signifiants) »[124]. L'auteur note par ailleurs que ce « sujet » extratextuel de l'énonciation « *n'est pas une entité psychologique homogène et monolithique, mais un objet complexe, autonome et déterminé tout à la fois, où se combinent des caractérisations tout à la fois individuelles, sociales et universelles, où convergent des discours hétérogènes et diffus, qui dérivent de ses structures conscientes et inconscientes, de sa culture intertextuelle, de son savoir référentiel, de son rôle social* »[125].

Dans cette optique, les instances du discours filmique qui coïncident avec le début et la fin de la projection ou avec l'extinction ou l'apparition des lumières dans la salle nous invitent à réfléchir sur les liens qui s'établissent entre deux configurations de sujet. D'une part, les sujets qui agissent "le long" du texte filmique, à savoir « les sujets de l'énonciation » avec leurs marques et leurs traces qui constituent les véritables lignes de force du projet discursif en cours de développement. D'autre part, les sujets qui agissent "au travers" du texte filmique, à savoir « les sujets empiriques » avec leur désir de s'exprimer par l'image et le son, leur intention de nous faire comprendre le sens des messages par les actions et les interactions générées par le récit filmique.

Ces deux formes de sujet filmique, à en croire Francesco Casetti, « *nous incitent à réfléchir précisément sur les liens qui se nouent entre des rôles, un énonciateur et un énonciataire, et des corps, un émetteur et un récepteur* »[126].

Pour mieux cadrer notre analyse, nous prenons le soin de garder le couple énonciateur-énonciataire comme sujets internes représentant des *rôles*. De même, nous considérons le couple locuteur-allocutaire comme partie intégrante de la situation de communication filmique. Le dernier couple réfère à des sujets

[124] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.171.
[125] Ibid., p.178.
[126] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p.68.

extratextuels représentant entre autres l'émetteur et le récepteur potentiels du récit filmique proprement dit, et incarnant des *corps*.

En empruntant vivement les deux notions *corps* et *rôle* chez Casetti, nous précisons qu'au niveau filmique un *corps* est toujours mis en relation nécessaire avec un *rôle*. Le *corps* représente à la fois le support et la réserve d'un *rôle*. Par exemple, le locuteur principal du western leonien, forcément présent dans le rapport de communication, représente l'instance majeure qui inscrit les traces de son existence dans le discours cinématographique en mettant en scène un énonciateur. Le locuteur supporte ainsi ce dernier en lui cédant le relais de l'énonciation à l'intérieur du texte filmique. En d'autres termes, une présence effective est nécessaire pour ajuster les lignes de conduite de l'énonciation dans une action filmique interne.

Il existe alors entre le *corps* et le *rôle* une étroite complémentarité qui pousse chacun d'eux à s'influencer l'un l'autre au point de coordonner parfaitement leurs mouvements respectifs.

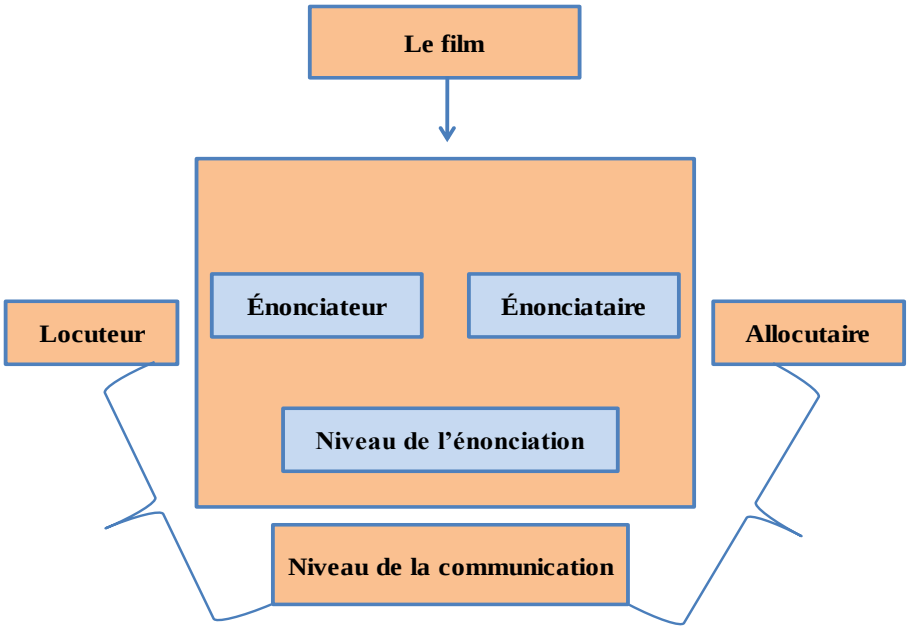
La confrontation et la conjonction des *rôles* et des *corps* nous incitent à se situer à chaque extrémité du film. Nous serons alors placés suivant deux univers : entre un intérieur où le sujet s'évade sans limites à la construction du discours par le biais des virtualités que lui offre le langage cinématographique et un extérieur qui cherche à pénétrer dans le discours véhiculé par le motif des constructions énonciatives. Le texte filmique sera donc un terrain de jeu des constructions énonciatives ; en même temps, il représente l'enjeu de la partie communicative menée par le locuteur potentiel de films.

Par extension, le couple *corps vs rôle* détermine respectivement deux domaines réversibles et complémentaires, celui de la *communication* et celui de *l'énonciation*. En effet, au moment où le *corps* se concentre autour de l'interaction entre individus, le *rôle* se concentre autour de la conversion du langage cinématographique en discours ; alors que le premier met en évidence des pratiques langagières et des énergies physiques, le second met en évidence

des lignes de forces et des constructions énonciatives ; tandis que le premier met en lumière des prémisses et des effets extra-textuels, le second met en lumière un champ de relations intra-textuelles.

Nous sommes donc face à deux domaines qui s'interagissent mutuellement pour pouvoir générer le discours cinématographique approprié. Les deux nous poussent à constater incontestablement qu'il n'y a pas d'énonciation en dehors d'une finalité communicative et que nous ne pouvons nullement communiquer sans disposer d'énoncés. De plus, ces deux domaines nous font aussi remarquer que les constructions énonciatives qui régissent le texte filmique dépendent nécessairement d'une force constitutive responsable, individuelle ou collective (le locuteur), située dans le niveau supérieur de la communication filmique, et que nous pouvons considérer comme un sujet de l'énonciation globale. Cette force majeure attribue le rôle d'énonciation à une force liée intimement au niveau interne du texte filmique (l'énonciateur). Pourtant, le lien entre les deux forces n'est pas du tout visible à l'écran, mais ressenti à travers l'interaction des matières de l'expression filmique scripto-audio-visuelles ainsi qu'au moyen des modalités relatives au langage cinématographique.

Pour élucider davantage le lien entre les principaux sujets situés en zones de communication et d'énonciation cinématographiques, nous soulignons que les sujets de l'énonciation (énonciateur-énonciataire) ne doivent pas non plus être confondues avec les êtres de la situation de communication (locuteur-allocutaire), car les instances d'énonciation ne sont que des images léguées par les énoncés, des rôles qui assument le processus de construction énonciative à l'intérieur du texte filmique, comme nous pouvons le schématiser ci-dessous :



D'après ce schéma illustratif, nous constatons que le récit filmique présente la particularité d'illustrer deux types de discours complémentaires : celui de la communication différée des œuvres fictionnelles et celui de l'énonciation filmique. Cet univers filmique établit une relation contractuelle entre des êtres physiques (locuteur-allocutaire) et des entités linguistiques abstraites (énonciateur-énonciataire). En effet, dans son positionnement, le locuteur passe à l'arrière-plan du film pour concéder sa place à un nouveau cadre de référence construit par l'énonciation elle-même. De nouvelles instances apparaissent et le locuteur met en scène une situation d'énonciation dans laquelle il donne à voir un univers de représentation avec sa propre scénographie.

Par ce procédé, le dire filmique est délégué à un autre sujet de discours : un « énonciateur » est ainsi construit au plan interne du texte filmique ; il s'agit d'un être doté d'un statut linguistique qui prend en charge le discours filmique. Le « sujet énonciateur » s'assimile ainsi à un « sujet discoureur ». Par ce fait, il convient d'affirmer, à la manière d'Orecchioni, que « *toute production*

discursive présuppose l'existence d'un sujet producteur, qui s'inscrit dans l'énoncé »[127].

À ce titre, nous précisons que l'acte d'énonciation est déterminé par un sujet. L'ensemble de ce procès a été résumé par Fontanille de la sorte : « *s'il y a énonciation, alors il y sujet* »[128]. En effet, ce sujet s'inscrit soit manifestement et de manière directe dans l'énoncé produit à l'aide du signifiant « je », comme c'est le cas de l'énoncé ordinaire ; soit il reste présupposé dans l'énoncé produit, et dans ce cas nous aurons affaire à un sujet d'énonciation abstrait dont la présence est observable par des modalités appropriées, tel est le cas dans l'énoncé filmique.

Dans un cas comme dans l'autre, l'acte d'énonciation est associé pleinement aux effets de subjectivité exercée par un sujet discoureur et par la manière dont il assume l'acte d'énonciation.

Selon la démarche de Benveniste, l'accomplissement du parcours de l'énonciation s'effectue par « l'auteur des paroles », la personne qui produit l'acte de l'énonciation globale. C'est donc au *corps* que nous imputerons la responsabilité principale : c'est lui qui fonde et détermine les coordonnées de l'énonciation filmique. Cette entité empirique opère pleinement dans l'énoncé filmique, mais demeure hors scène.

Toutefois, ce qui nous intéresse principalement, c'est l'acte de prise en charge du discours à l'intérieur du texte filmique, c'est le travail de mise en scène des énoncés filmiques. C'est pour cette raison que nous articulerons l'analyse de l'énonciation filmique sur le *rôle* tenu par l'énonciateur de film au lieu de focaliser sur le locuteur en tant que *corps*. À ce stade, le sujet énonciateur remplacera le locuteur potentiel en s'appropriant les mêmes traces d'identification dans l'énoncé. Dans ce sens, l'énonciateur, qui est l'agent des actes énonciatifs à l'échelle du western leonien, prendra en charge la

[127] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.171.
[128] Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Op.cit., p.273.

responsabilité de la production discursive. Par mesure, nous transformons alors le rapport du *je* à son *tu* (locuteur- allocutaire) déterminé par le texte filmique à un rapport du *je* à son *tu* (énonciateur- énonciataire) qui sera déterminant dans l'activité majeure de l'énonciation filmique.

Ipso facto, nous qualifierons l'énonciateur comme « l'alter ego » du locuteur, ou encore comme un sujet apparent du message filmique qui prend le relais du véritable auteur (le locuteur principal).

Sur le plan de la réception, tandis que le locuteur s'allie à un allocutaire qui renvoie physiquement au « spectateur » potentiel de films, l'énonciateur mobilise les modalités et les matières d'expression filmique pour atteindre son « énonciataire ». Suivant le schéma que nous avons tracé plus haut, le locuteur occupe l'arrière-plan des films en gérant la situation de communication de l'extérieur. Par contre, l'énonciateur demeure au premier plan ; ne serait-ce que pour assumer la réalisation directe du discours.

Si nous nous plaçons du point de vue de la production de l'énoncé filmique, le film comme énoncé intégral, la séquence en tant qu'énoncé intermédiaire ou le simple plan filmique comme énoncé minimal, le "sujet" énonciateur s'exprime en affichant sa position à l'égard de cet énoncé.

Cependant, du point de vue de l'interprétation, le "sujet" énonciataire est d'autant plus présent (virtuellement), efficient et séparé dans le temps et dans l'espace du sujet producteur qu'il n'exprime pas ses actes et les particularités de sa position. Il est donc interpellé par certaines marques énonciatives explicites ou suggérées par l'énoncé filmique dans tous ses aspects : regard des personnages braqué vers la caméra, mouvements de la caméra dans le champ de vision telle la démarche d'un mouvement humain, plans serrés et subjectifs interpellant le sujet récepteur, le flash-back ou le cinéma dans le cinéma qui est une figure de réflexivité très explicite de l'énonciation car elle convoque vivement le récepteur à entrer dans la diégèse secondaire ou dans les récits

seconds, comme le cas que le western leonien met en œuvre, particulièrement dans les films *Et pour quelques dollars de plus ; Il était une fois dans l'Ouest ; Il était une fois la révolution*.

L'opération énonciative n'est possible que par l'entame du premier acte engagé par le sujet producteur de l'énoncé filmique. Ce sujet d'énonciation, bien qu'il paraisse masqué à travers l'énoncé filmique, il peut aussi, selon Francesco Casetti, « *se manifester ouvertement et s'offrir comme "guide" explicite des images et des sons* »[129]. Cela veut dire que dans certains cas, le sujet d'énonciation ne se contente pas d'agir silencieusement mais s'installe ouvertement dans l'énoncé : il signale non seulement la constitution d'un discours dans certaines circonstances, mais aussi le type de discours et de circonstances dont il s'agit.

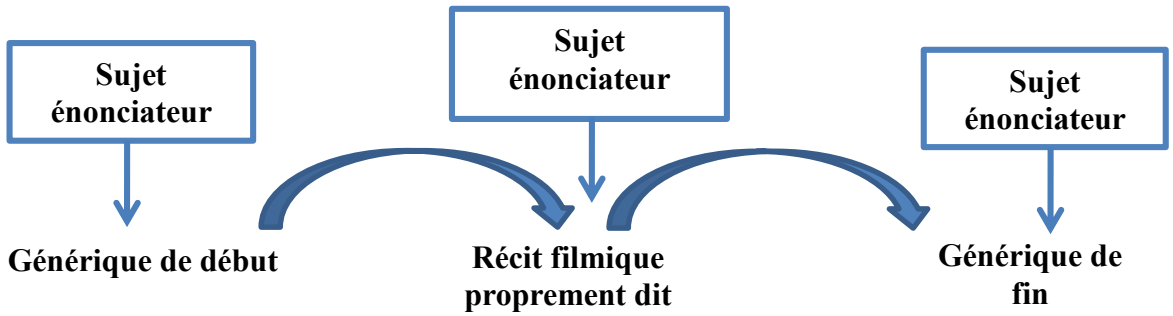
Pour appuyer ces propos, Casetti note comme exemple ce à quoi correspond l'apparition des déictiques dans un film pour qu'il puisse se référer à sa situation énonciative. En effet, l'auteur précise que le film consacre toujours une part à cela, en particulier les génériques de début et de fin ; ainsi il accumule dans son corps même, consciemment ou inconsciemment, de nombreuses traces techniques (signes de la prise de vue et de la prise de son) ou des consignes de lecture explicites (dans des manifestations telles que la voix *off* ou *over*) qui se rapportent toutes au geste d'appropriation d'un sujet fondateur de l'énonciation.

De plus, les mouvements de l'énoncé reproduisent ceux de l'énonciation : par exemple, au niveau des génériques du western leonien, l'acte fondateur d'appropriation de l'énoncé et de sa destination se traduit dans les textes et les mentions scripturales mises en relief par différents effets d'animation et de sons. L'énoncé filmique, configuré dans le générique par tous ses aspects scripto-audio-visuels, représente alors des formes d'interpellation

[129] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p.44.

de la cible (énonciataire) visée par le sujet de l'énonciation filmique. La composante du générique incarne également des instructions facilitant la lecture filmique au spectateur ainsi que des formes injonctives et de persuasion qui ont pour effet de dynamiser le discours.

L'ouverture et la fermeture de film par la composante « générique » justifie amplement la marque et la disponibilité d'un sujet à l'arrière-plan de l'énonciation filmique comme nous pouvons le schématiser ainsi :



Par les génériques de début et de fin, le film accentue ses propres points de départ et d'arrivée ; cela a pour effet de structurer et de tonifier une certaine linéarité du récit filmique. Encadré par les deux génériques, le récit filmique favorise la présence permanente d'un sujet donateur des énoncés qui assure l'évolution des propos narratifs.

À signaler dans le même ordre de justification que la présence d'un sujet de l'énonciation filmique se travestit et se glisse, d'une façon ou d'une autre, dans tel ou tel élément du film. Et pour appréhender ces mécanismes, il suffit, selon Casetti, de se rappeler tout ce qui incarne au cinéma, et souvent de façon littérale, une opération linguistique : « *les regards omniprésents, les mises en scène de spectacles, voyeurs et espions, fantômes et doubles, les actions qui imitent le comportement de la caméra, les mouvements de caméra qui ressemblent à une démarche humaine, etc.* »[130].

[130] Ibid., p.45.

En bref, dans toutes ces transformations nous parvenons à comprendre que le sujet de l'énonciation semble chercher des motifs où se développer, comme s'il voulait devenir un objet traité à part entière par le film et non plus une réalité que nous ne pouvons cerner qu'à partir de ses traces.

Cela dit, il est aussi logique de considérer l'acte d'énonciation comme un acte de « prise de position ». C'est reconnaitre par là qu'en énonçant, l'instance de discours énonce sa propre position. Le sujet de l'énonciation est alors doté d'une présence explicite et/ou implicite qui servira de repère à l'ensemble des opérations énonciatives tout au long du récit filmique. Cette présence, d'après Francesco Casetti, s'établit par des tournures hyper-phrastiques sous-jacentes aux énoncés filmiques comme : « je dis et je montre… » ; « je montre et je te fais regarder…» ; « je montre et je te fais entendre… », etc. Ces formulations sont observables dans l'énoncé filmique au moyen des procédés cinématographiques qui sont liés particulièrement au maniement de la caméra (plongée/contre plongée, zoom en avant et en arrière, panoramique, travelling…). Elles sont aussi valables pour être assumées par l'énonciateur de film que le locuteur installe à l'intérieur du texte filmique.

De ces considérations, nous retenons que les sujets qui produisent le discours filmique s'articulent autour du locuteur et de l'énonciateur. En effet, le locuteur correspond au sujet principal qui tient l'ensemble du lacis filmique et parle cinéma au moyen des images et des sons. Il occupe donc l'instance responsable du processus communicationnel dans son aspect général ; il incarne aussi une personne réelle (*corps*) qui coïncide avec l'auteur et le réalisateur potentiel. Quant au sujet énonciateur, il correspond à un *rôle* linguistique qui remplacera celui du locuteur filmique pour assumer la responsabilité dans la production du discours à l'intérieur du texte filmique. Par la même occasion, ce sujet de l'énonciation se dote de toutes les virtualités du langage cinématographique pour assurer l'articulation des énoncés filmiques et

leur mise en scène au moyen des procédés et modalités cinématographiques observables.

Nous envisageons dans ce qui suit de nous centrer sur les deux sujets constitutifs de l'énonciation filmique. Nous examinerons l'acte d'énonciation en mettant l'accent sur le sujet producteur et le sujet récepteur du discours filmique. Nous serons en mesure d'examiner non les sujets physiques du discours filmique (locuteur *vs* allocutaire), mais les sujets qui assument des rôles en amont et en aval de l'énonciation, à savoir (énonciateur *vs* énonciataire). Ces rôles énonciatifs que nous ciblerons seront de l'ordre de « *l'énonciation énoncée* » où les traces des sujets sont observables ou présupposées dans l'énoncé filmique.

Par la suite, nous mettrons en lumière le rapport de fusion substantielle entre les deux actants du discours filmique : actants de l'énonciation *vs* actants de la narration au sein du récit filmique.

Chapitre II

Les sujets d'énonciation et de narration dans le discours filmique

2-2-1 Les actants de l'énonciation

Nous constatons *a fortiori* que la mise en œuvre du discours filmique est fonction des rôles énonciatifs situés au plan de *l'énonciation énoncée* (*discours*). C'est dans cette perspective qu'il convient d'introduire les actants de l'énonciation filmique. Et bien que cette dimension représente un acte et une opération mettant en jeu des actants intra-filmiques sur le plan de *l'énoncé énoncé* (*l'histoire)*, nous nous centrerons principalement sur les actants de l'énonciation filmique inscrits sur le plan de *l'énonciation énoncée*.

En effet, nous aurons à faire à une division et une double activité qui mènent le sujet de l'énonciation à se scinder en un *énonciateur* et un *énonciataire*. L'actant énonciateur sera conçu, selon Joseph Courtés, comme « *un sujet de faire ou sujet énonçant* »[131]. L'actant énonciataire, celui-ci demeure logiquement le sujet à qui s'adresse l'énoncé, qui en est le bénéficiaire. Quant à l'énoncé, il correspond à l'objet d'énonciation filmique (plan, séquence, générique, etc. ou un simple élément qui en fait partie).

Les termes d'énonciateur et d'énonciataire sont réservés d'après Francesco Casetti aux « *instances abstraites qui régissent le film en tant que tel* »[132]. Il ne s'agit pas d'individus, mais d'instances implicites, des "d'opérateurs logiques" qui ne peuvent être représentés que dans la mesure où un film les personnifie. Dans la même optique, Metz note qu' « *on s'accordait en général à poser, (…) qu'il y avait un énonciateur, sujet idéal du discours, impliqué par l'existence même du texte, entité abstraite distincte de l'auteur, et symétriquement un énonciataire, lui aussi créature du film* »[133].

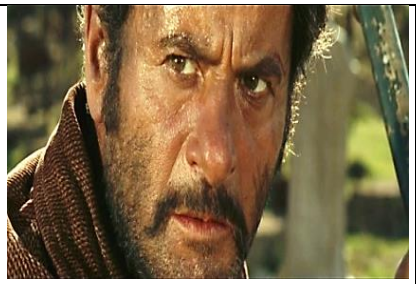
Ce qui caractérise ces rôles d'énonciateur et d'énonciataire selon Joseph Courtés, c'est qu'ils « *n'apparaissent jamais directement comme tels dans le*

[131] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.247.
[132] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p.150.
[133] Ibid., p.7.

cadre de l'énoncé, ces rôles n'étant jamais que logiquement présupposés »[134]. L'auteur illustre ces rôles en donnant l'exemple d'une séquence filmée de lutte entre deux personnages d'une l'histoire filmique. En effet, Courtés précise que lors de cette séquence l'énonciateur n'est qu'une instance énonciative virtuelle que l'on peut reconstruire à partir seulement du cadrage choisi. L'angle de prise de vues renvoie à ce sujet de faire « *que nous appelons énonciateur et, en même temps, la perspective ainsi retenue est évidemment fonction de cet autre actant qu'est l'énonciataire : mais aucun de ces deux actants n'est directement repérable dans le déroulement du film* »[135].

Si nous prenons, à l'instar de Courtés, une séquence relative à n'importe quel film relevant du support que nous étudions, nous confirmons les propos avancés par l'auteur. En effet, en nous référant à la séquence finale de confrontation dans le film *Le bon, la brute et le truand*, cette séquence met en scène, sur le plan de *l'énoncé énoncé*, la rencontre ultime des trois protagonistes de l'histoire. Ce sont les principaux personnages autour desquels se centre le récit filmique : (Blondin, Sentenza et Tuco). En outre, sur le plan de *l'énonciation énoncée*, la séquence met en jeu le processus du discours qui se situe à l'axe qui relie les deux actants du film : *l'énonciateur* et *l'énonciataire*.


Ph.01


Ph.02


Ph.03

[134] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.248.
[135] Idem.

		
Ph.04	Ph.05	Ph.06
		
Ph.07	Ph.08	Ph.09

D'après les plans constitutifs de la séquence illustrée qui sont ordonnancés selon leur ordre chronologique, nous constatons que chaque prise de vue, orientée vers les personnages de l'histoire (point de vue subjectif) ou sur le champ de cadrage (point de vue objectif), s'articule sur l'échelle des plans qui vont du particulier au général : gros plan (figures 02-04) ; plan rapproché (figures 01-05-07) ; plan moyen (figures 03-08) ; plan d'ensemble (figures 06-09).

Suivant différentes positions du champ visuel, les prises de vue installent un processus d'énonciation qui est tributaire des maniements de la caméra. Ceci confirme ce qu'avance Nick Browne en déclarant que « *chaque emplacement, correspondant à une position de la caméra, constitue un marqueur d'énonciation qui présente la scène depuis un lieu géographique différent et instaure ainsi une vue* »[136].

Il en demeure que chaque point de vue d'où l'on capte les composantes du champ visuel réfère au sujet du faire énonciatif (l'énonciateur). Ce dernier s'identifie à « l'œil caméra ». Par le biais des modalités énonciatives réalisées par les prises de vue effectuées selon les mouvements de la caméra,

[136] Nick Browne, « Rhétorique du texte spéculaire », In : *Communications- Psychanalyse et cinéma*, n°23, 1975. pp. 202-211.

l'énonciateur suit l'action exécutée par les personnages, rapproche ces derniers aux yeux de l'énonciataire et les redimensionne dans le cadre par rapport au champ de vision capté.

Pour illustrer davantage le lien intrinsèque entre les deux actants de l'énonciation filmique, nous nous référons à une séquence extraite du film *Il était une fois dans l'Ouest* (la plus longue séquence : de 02h16mn00s à 02h32mn00s). La séquence se rapporte au duel final au cours duquel l'Harmonica prend revanche du bandit Frank qui a assassiné atrocement par supplice de pendaison le frère ainé de l'Harmonica quand celui-ci était enfant.

Les photogrammes tirés de la séquence d'illustration sont organisés successivement selon l'ordre d'apparition chronologique des plans filmiques. Ils permettent de percevoir les différentes modalités de l'énonciation filmique exploitées dans la séquence choisie et qui reviennent de manière récurrente dans l'ensemble du western leonien. Les photogrammes mettent en place la manifestation des deux actants de l'énonciation. Dans cette perspective, pour atteindre son énonciataire (sa cible), l'énonciateur recourt à la modalité expressive du champ contre champ (figures 01-02-03-04. *infra*) pour amorcer la rencontre des deux personnages dualistes au tout départ et pour faire adhérer l'énonciataire au plan de *l'énoncé énoncé* au cours du duel.


Ph.01


Ph.02

	
Ph.03	Ph.04

Par le procédé du champ contre champ, les actants de l'énonciation se placent à l'arrière-plan dans une position similaire à celle de la caméra. Par de là, le regard caméra engage momentanément deux regards situés dans le hors champ : celui de l'énonciateur qui s'identifie au regard de la caméra et qui manipule le point de vue, et celui de l'énonciataire qui est censé voir ce que regardent les personnages du duel dans deux positions contrastées. La conjugaison des regards suivant l'angle de prise de vue, dirigé par l'énonciateur, contribue à l'élaboration du discours qui se tisse à travers l'énoncé filmique.

En outre, cette conjugaison de l'ensemble des regards témoigne, suite à ce que nous avons précisé précédemment, de nettes interaction et complémentarité entre les deux niveaux de l'énonciation filmique : *l'énonciation énoncée* (*discours*) et *l'énoncé énoncé* (*histoire*), car ces deux niveaux s'interagissent conjointement à travers toutes les modalités de l'énonciation filmique de telle sorte que tout discours émanant de l'énoncé filmique ne prenne consistance et articulation qu'à la base du niveau historique. Ce va et vient entre les deux niveaux est tellement remarquable grâce à la modalité du gros plan déployé dans les prises de vue qui visent le visage des personnages de l'histoire.



Ph.05



Ph.06



Ph.07



Ph.08

En effet, en référence aux photogrammes ci-dessus, l'énonciateur donne libre cours au gros plan (figures 05-06-07-08) surtout lorsque les personnages de l'histoire se font face. C'est l'une des modalités expressives qui fait jaillir les émotions de chez les personnages. Ceci renforce manifestement l'adhésion de l'énonciataire à l'histoire racontée, de même que son adhésion dans le discours filmique mobilisé par l'énonciateur.

Parallèlement à la concentration sur les gestes des personnages de l'histoire, l'énonciateur focalise aussi les prises de vue sur les conditions spatio-temporelles qui accompagnent les éléments de l'action. Pour ce faire, il dresse, dans un mouvement panoramique de la caméra, les ingrédients qui se rapportent à la constitution de l'Ouest américain (exemple : construction de station et de la voie ferrée (figures 09-10.ci-dessous).



Ph.09



Ph.10

L’ambiance créée par le mouvement de la caméra, qui balaye l’espace de l’action selon divers angles de prises de vue, pose l’énonciataire, d’une part, dans le contexte historique du récit filmique ; d’autre part, par ce mouvement même, l’énonciateur se pose comme narrateur qui raconte l’histoire de l’Ouest américain et en fait autant rappel à sa cible.

Par le motif du duel entre les personnages de l’histoire (L’Harmonica et Frank), l’énonciateur maintient toujours l’attention de son énonciataire sur les conditions relatives à la naissance du territoire de l’Ouest. En même temps, il varie les positions des prises de vue et élabore le *face à face* suivant un schéma, comme d’ailleurs dans tous les duels-clefs des récits filmiques étudiés, qui répond à des descriptions géométriques et sémiologiques bien précises. Le schéma du duel répond à un cercle auquel s’harmonise la démarche circulaire de la caméra (figures 11-12-13-14. ci-bas).



Ph.11



Ph.12



Ph.13

		
Ph.14	Ph.15	Ph.16

En outre, l'énonciateur renforce la vision circulaire de cette démarche par le mouvement, en traveling de la caméra, de gauche à droite en maintenant une position de plongée sur le lieu du duel (Ph.11-12-13) dans une vue panoramique.

Le mouvement en traveling, manipulé par l'énonciateur, est synchronisé avec le mouvement du personnage de *l'énoncé énoncé*, comme c'est le cas lorsque le personnage de Frank se déplace de gauche à droite dans le cercle du duel tout en gardant son regard rivé et droit vers son ennemi l'Harmonica (Ph.14), sans le perdre de vue. Dans ce cas, le mouvement de la caméra prend une démarche humaine. Cette démarche s'élabore aussi en parcourant le visage de chaque personnage de gauche à droite (Ph.15) et de droite à gauche (Ph.16) suivant la modalité expressive du gros plan qui se rapporte à cette démarche.

Par ce mouvement, le regard du personnage de l'histoire se croise avec celui de l'énonciataire. *Ipso facto*, ce dernier se positionne bel et bien comme actant actif qui se manifeste directement dans le processus énonciatif en parfaites concordance et interaction des deux niveaux de l'énonciation.

Parmi les autres modalités de l'énonciation filmique qui ont un impact sur le maintien du rapport entre les deux actants de l'énonciation, nous évoquons, à la lumière de la séquence étudiée, le zoom en avant. En effet, ce mouvement se braque généralement sur des objets clefs dans les récits filmiques et surtout sur le visage des personnages. Ce procédé technique engage l'expressivité de l'énonciateur.



Ph.17



Ph.18

Dans les figures *supra* (Ph.17-18), le zoom mobilisé et orienté vers le personnage de l'Harmonica traverse différentes prises de vue : allant du plan moyen, passant au gros plan pour s'installer en *Insert* fixé sur les yeux de ce protagoniste de l'histoire (Ph.18). Grâce à l'*Insert*, l'énonciateur plonge son énonciataire dans le monde des souvenirs de l'Harmonica en accentuant la dimension du flash-back dans une superposition des niveaux narratifs : le niveau de l'histoire principale et celui de l'histoire secondaire révélée par le souvenir.

À ce stade, le va et vient entre le passé et le présent se réalise par une alternance entre le zoom en avant sur le personnage de l'Harmonica pour marquer le présent de l'énonciation (Ph. 17-18) et le zoom en arrière sur la scène de souvenir pour marquer le passé inscrit sur le plan de l'histoire (Ph. *Infra* : 19-20-21-22).



Ph.19



Ph.20



Ph.21



Ph.22

Le zoom en arrière se réalise en mouvement de ralenti : il se fixe d'abord en gros plan sur l'Harmonica tout enfant qui soutient son frère pendu sur ses épaules, avec un harmonica que lui enfonce Frank dans la bouche (Ph. 19) ; puis, le zoom recule petit à petit élargissant le champ de vision pour marquer finalement un arrêt en plan d'ensemble sur la scène de pendaison mise en relief par une vue en plongée (Ph. 22).

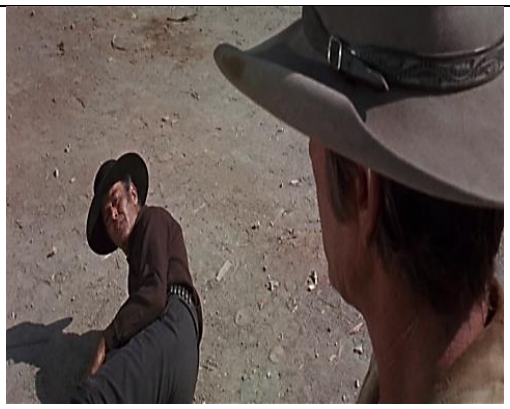
Ce qui est remarquable au niveau des modalités énonciatives déployées lors des duels et des confrontations relatifs au western leonien, c'est le recours excessif au *ralenti* dans les mouvements que la caméra exécute. C'est ce que nous soulignons aussi lors de l'acte final d'achèvement qu'exécute l'Harmonica contre Frank. Les prises de vue sont extrêmement ralenties lorsque le protagoniste Frank s'écroule sous le pistolet de l'Harmonica (Ph. *Infra :* 23-24).



Ph.23



Ph.24

	
Ph.25	Ph.26

L'acte de mort, mis en scène par le mouvement de ralenti concorde harmonieusement avec l'arrêt de la musique instrumentale de fond. En outre, l'acte final est marqué par deux états controversés et mis en valeur par deux perspectives. Respectivement, la soumission qu'exécute Frank est appuyée par une vue en plongée (Ph. 25) ; la victoire et la vengeance de l'Harmonica sont révélées par la vue en contre plongée (Ph. 26).

Ce jeu des prises de vue et des mouvements en ralenti vise non seulement à accrocher l'énonciataire à l'énoncé filmique, élaboré généralement en spectacle qui se joue devant ses yeux, mais vise principalement à accentuer l'effet exercé sur lui. Ce qui offre à l'énonciataire un moment de concentration, voire d'arrêt opportun qui lui permet d'entrer aisément dans le jeu de *l'énoncé énoncé* et par extension de participer activement au processus de l'énonciation filmique.

De cet examen minutieux, nous pouvons déduire que le jeu des mouvements propres à la caméra et aux détails visualisés ne concerne en aucun cas les personnages du récit filmique, mais uniquement les deux actants de l'énonciation. De plus, tous les détails relatifs à *l'énoncé énoncé* n'ont de valeur que pour maintenir le processus discursif entre ces deux actants.

Ceci étant, le geste de maniement des prises de vue, manifesté au moyen de la caméra, s'assimile à « un faire » exécuté par l'énonciateur de film dont le rôle est de prendre en charge le discours véhiculé au moyen des énoncés

scripto-audio-visuels. Dès lors, le travail de l'énonciation filmique au plan de *l'énonciation énoncée* s'identifie au *faire* impliqué par le fait d'énoncer suivant divers aspects. Ce travail, assumé par l'énonciateur, consiste en un processus d'organisation du processus énonciatif plan par plan.

Selon les auteurs de l'esthétique du film, ce travail « *est pris en charge par le code (...). Le découpage d'une scène selon quelques points de vue, le retour de ceux-ci, le champ-contre-champ, le raccord sur le regard, autant d'éléments codiques arbitraires qui participent directement du travail de l'énonciation* »[137]. Pourtant, au plan de *l'énoncé énoncé*, le travail de l'énonciation consiste précisément à effacer les traces de l'énonciateur en mettant en relief la façon « naturelle » et automatique dont se raconte une histoire en cinéma et que nous percevons comme le degré zéro de l'énonciation.

Corrélativement au faire de l'énonciateur, le travail de l'énonciataire consiste à bénéficier des énoncés filmiques et d'en rendre compte en vue de dégager leur portée sémantique en fonction de ses compétences linguistique et socioculturelle. La différence entre l'énonciateur et l'énonciataire dans les séquences illustrées plus haut, voire aussi dans toutes les autres séquences constitutives des récits filmiques analysés, consiste à ce que les traces de l'énonciateur se concrétisent dans l'acte de quelqu'un qui donne les nouvelles, qui lance un regard et manipule les prises de vue à travers lesquelles nous apercevons le geste de son « faire ».

Par ailleurs, le rapport qui lie l'actant énonciateur à l'actant énonciataire nous permet d'un côté de respecter l'itinéraire choisi qui se fonde sur l'énonciation filmique et de l'autre nous permet de saisir comment le "se faire" et le "se donner" du texte filmique sont déjà bien définis à l'intérieur de ce même texte par ces deux actants. Dans ce sens, le film se construit par l'énonciateur ; c'est lui qui fait marcher le processus de l'énonciation au moyen

[137] Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Op.cit., p.201.

des modalités cinématographiques. Son faire ne se reconnait qu'à travers des traces internes au film. Le geste par lequel il manifeste son faire agit en profondeur, mais en restant hors scène. Pour ce qui est de l'énonciataire, son *se donner* de l'énonciation consiste à ce que le film, construit et mis en marche par l'énonciateur, se donne à voir selon un geste de destination vis-à-vis de l'énonciataire, lui aussi situé à l'hors champs du cadre filmique.

Pour mieux comprendre le rapport entre le "se faire" et le "se donner" de l'énoncé filmique, revenons au point de vue initié par chaque mouvement de la caméra. En effet, le « regard », mis en marche par cet instrument cinématographique, permet de modeler la scène et de mettre en évidence ce qui est montré, celui qui montre et celui à qui l'on montre. Nous aurons ainsi affaire à l'objet du regard. Ce dernier porte sur l'énoncé filmique scripto-audio-visuel pris intégralement ; de manière spécifique, l'objet du regard porte sur un personnage de l'histoire (Ph. 01), sur un objet ou un instrument clef (Ph. 02), sur un décor spécifique (Ph.03), sur un lieu, etc. qui est vu à travers la manipulation de la caméra, comme nous l'illustrons dans les exemples ci-dessous. En outre, le point de vue peut prendre en compte plusieurs éléments souvent superposées dans le même champ de vision du plan filmique (Ph. 04-05-06).

		
Ph.01 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 04mn56s)	Ph.02 *Le bon, la brute et le truand* (de 02h46mn06s)	Ph.03 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 01h16mn42s)

		
Ph.04 *Le bon, la brute et le truand* (de 01h07mn22s)	Ph.05 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 01h30mn40s)	Ph.06 *Pour une poignée de Dollars* (de 06mn42s)

D'après ces photogrammes, le regard mobilisé par la caméra suppose le geste d'appropriation grâce auquel on voit et le geste de destination qui donne à voir. Ces deux gestes, rappelons-le, ne renvoient pas à des individus proprement dit, mais aux deux actants : énonciateur *vs* énonciataire qui sont à l'hors champ. Ces deux actants de l'énonciation filmique sont manifestes à travers les points de vue mis en vigueur par le geste de maniement de la caméra. Ils sont les opérateurs du discours filmique dont la construction se réalise par leur "se faire" et "se donner" au sein de l'énoncé filmique.

Notons, sur le plan conceptuel, que la catégorisation énonciateur *vs* énonciataire avancée dans le contexte de notre support filmique rejoint celle élaborée par Roman Jakobson. En cela, le couple destinateur *vs* destinataire est entièrement homologable avec celui d'énonciateur *vs* énonciataire, car ces derniers se situent, eux aussi, comme le précise Joseph Courtés « *au niveau de la communication (linguistique ou non linguistique). (…) la structure actantielle de la communication est projetable, fictivement, à l'intérieur même de l'énoncé* »[138].

Cela dit, l'approche de l'énonciation filmique suppose que les deux actants de l'énonciation émergent en premier lieu suivant le niveau de *l'énonciation énoncée* ou l'énonciation principale, niveau que nous considérons de base puisqu'il favorise un champ dans lequel nous pouvons

[138] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.249.

observer toutes les modalités qui permettent la manifestation de l'énonciateur vis-à-vis de son énonciataire.

Néanmoins, pour atteindre le statut d'une instance virtuelle ou d'un *rôle* qui prend consistance sur le plan du discours filmique, l'actant énonciateur ne peut prendre place et concrétiser le processus discursif qu'à travers le niveau de *l'énoncé énoncé,* car ce niveau découle automatiquement de *l'énonciation énoncée*. Par analogie, celle-ci n'est aussi observable que dans l'énoncé filmique inscrit bien évidemment dans le premier niveau.

À ce titre, l'énonciateur n'est pas seulement l'actant qui occupe le siège de la modalité discursive, mais aussi l'instance qui prend en charge l'énoncé filmique et à partir de laquelle nous serons en mesure de calculer les repères et les aspects relatifs à l'histoire mise en scène dans *l'énoncé énoncé*. De la sorte, cette instance d'énonciation se superpose et se confond substantiellement avec l'instance de narration filmique.

Dans cette optique, les aspects mis en jeu sur le plan de *l'énoncé énoncé* se rattachent à des parcours relatifs à la représentation des événements fictifs. Ce qui nécessite une instance particulière pour assumer les propos purement narratifs. C'est à ce niveau que nous serons en mesure d'élucider l'intersection entre les actants de l'énonciation et les actants de la narration.

2-2-2 Actants de l'énonciation *vs* Actants de la narration

Certes, les traces de l'énonciateur se concrétisent dans l'acte de maniement des prises de vue de la caméra, à travers lesquelles nous apercevons le geste de son « faire » vis-à-vis d'un énonciataire. Néanmoins, ce geste se croise avec celui qui consiste à raconter une histoire à travers les images filmiques captées et ordonnancées par le procédé de montage filmique. Par ce dernier geste, on donne libre cours aux prises de vue relatives à l'action et aux intrigues mises en jeu, ainsi qu'aux interactions et dialogues entre les personnages de l'histoire avec le recours aux plans et prises de vue objectives. L'accent est mis notamment sur l'univers diégétique du récit filmique.

À ce titre, l'énonciateur se confond avec l'autre sujet dit « narrateur » ou lui cède le relais dans la mise en marche de l'histoire. L'activité de l'énonciation filmique peut se fusionner substantiellement et fonctionner conjointement avec l'activité de la narration filmique dont la fonction principale est d'assumer les propos narratifs et de rendre compte du processus communicationnel au sein du récit filmique.

Partant de ces précisions, force est d'admettre que le processus de l'énonciation et celui de la narration filmiques s'inscrivent dans une visée communicative. Les deux processus se partagent la communication d'informations entre deux instances situées dans deux extrémités à l'image d'un destinateur et d'un destinataire. Ainsi, comme deux activités unies, énonciation vs narration déterminent deux types de relations cognitives différentes : la première sera dite énonciative, car elle relie directement le sujet destinateur « l'énonciateur » au sujet récepteur « l'énonciataire ». Quant à la deuxième relation, elle est dite narrative dans la mesure où le « narrateur », en position de destinateur, se relie au « narrataire » qui se positionne comme destinataire. Le narrateur présente à ce dernier des événements situés au plan

de *l'énoncé énoncé*. Ces événements, comme nous l'avons mentionné, semblent « se raconter eux-mêmes ».

Du côté de l'énonciation, l'actant énonciateur se relie à son homologue énonciataire par le biais des procédés cinématographiques déployés par les divers mouvements que la caméra réalise dans l'intention de produire un énoncé filmique selon un aspect scripto-audio-visuel et pour ainsi rendre compte du discours qui se tient entre ces deux actants de l'énonciation. Le rapport de communication qu'entretiennent ces derniers est dupliqué à celui qui a été instauré par Roman Jakobson. C'est pour cette raison que Joseph Courtés conçoit que « *notre couple énonciateur/énonciataire est à rapprocher tout de suite de ce qui a été proposé par R. Jakobson dans sa description des fonctions du langage, à savoir : destinateur vs destinataire* »[139].

Du côté de la narration, le processus, à l'échelon du film narratif, consiste à exposer une histoire relevant du monde fictif et à rendre compte des événements par la monstration et la mise en scène filmique. En ce sens, la narration filmique, comme toute autre forme de narration, suppose la communication d'informations narratives entre deux instances (narrateur-narrataire) situées chacune à un bout de la chaine.

À ce propos, André Gaudreault précise que « *le narrataire d'un récit (celui ou celle à qui il est destiné) est ainsi soumis à un « procès » communicationnel à l'occasion duquel le narrateur lui livre une multitude d'informations sur l'univers diégétique où évoluent les divers personnages du récit, ainsi que sur ces personnages eux-mêmes et sur les actions qu'ils accomplissent* »[140]. Ainsi, lorsqu'il s'agit de livrer des informations relatives à la diégèse au moyen de procédés narratifs, tels ceux précités *supra*, nous avons affaire au procès de narration qui met en place les deux actants dits : narrateur

[139] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.249.
[140] André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p. 94.

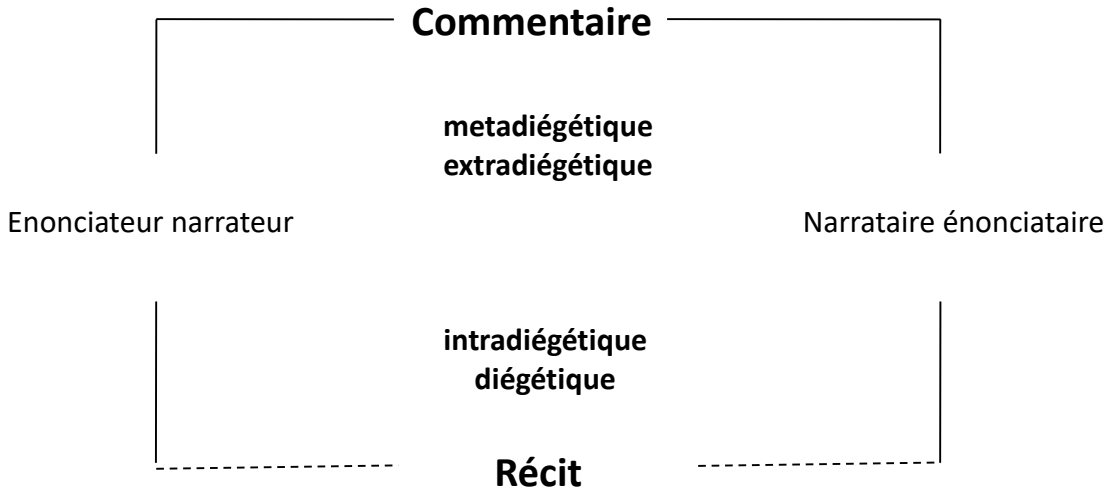
vs narrataire. Ces derniers sont inscrits, eux aussi, semblablement aux actants de l'énonciation, dans un processus communicationnel.

Par de là, nous assistons à une intersection entre énonciation et narration qui s'incarne dans une visée communicative que les deux figures se partagent et qui relie deux types d'actants. Cette intersection s'effectue à travers le matériel filmique qui met en fusion, voire en confusion ces deux figures.

En examinant de près le rapport qu'entretient le couple narrateur-narrataire avec le couple énonciateur-énonciataire, des linguistes comme des théoriciens de cinéma, qui se sont penchés sur cette question, admettent que le narrateur et le narrataire paraissent plus étroitement liés, comme par délégation, aux instances énonciatives. Ce constat s'effectue selon un consens assez large au terme duquel Joseph Courtés signale que « *narrateur et narrataire seront perçus comme des délégués directs de l'énonciateur et de l'énonciataire, dont ils sont comme l'écho : le simulacre de l'énonciation a tendance à paraitre vrai* »[141].

Dans cette même lignée, Francesco Casetti explicite cette alliance qui unit les actants de l'énonciation à ceux de la narration en élaborant un schéma théorique que nous empruntons dans l'examen du support filmique étudié. Nous serons donc en mesure de mettre le récit filmique du western à l'épreuve de ce schéma. En voici la figure :[142]

[141] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.249.
[142] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p.66.



En appliquant ce schéma sur le western leonien, genre qui appartient au cycle du cinéma narratif, le récit filmique se situe à l'intersection de deux niveaux : un niveau d'ordre supérieur (le *commentaire*) et un niveau d'ordre inférieur (le *récit*). Nous pouvons les qualifier respectivement de macro-niveau et de micro-niveau. La différence entre ces deux niveaux se joue sur de nombreux éléments. Dans ce sens, le premier niveau se situe en principe en dehors ou au-dessus de l'histoire racontée (metadiégétique) tandis que le second se situe dans l'histoire (intradiégétique). Ce qui revient à constater qu'ils sont impérativement dupliqués au plan du *discours* et au plan de *l'histoire* établis par Benveniste de même qu'aux deux niveaux adoptés par Joseph Courtés : *l'énonciation énoncée* et *l'énoncé énoncé*.

L'opposition choisie par ces deux auteurs a été pleinement investie dans l'approche adoptée par Casetti qui, lui, emploie pareillement, pour le cas du film typiquement narratif, le couple « commentaire » vs « récit » afin de rapprocher l'énonciation de la narration. Même si l'usage terminologique change d'un auteur à l'autre, le mécanisme fonctionnel des deux catégories d'actants reste le même à l'intersection du processus de l'énonciation avec celui de la narration au sein du récit filmique.

Tout en haut et tout en bas du schéma synoptique de Casetti, nous retrouvons les deux structures contextuelles possibles qui cadrent le récit

filmique, à savoir le « commentaire » et le « récit ». Les instances constitutives de la narration et de l'énonciation sont juxtaposées à l'axe central du schéma : le couple énonciateur-narrateur, placé au point d'émission des informations sur l'univers diégétique par voie de modalités cinématographiques, rencontre à droite du schéma, dans l'autre bout de réception, le couple énonciataire-narrataire.

La position qu'occupent ces quatre instances au centre du schéma montre qu'elles peuvent appartenir, en premier lieu, au niveau du haut « le commentaire ». Nous qualifions ce niveau de méta-discursif dans la mesure où le discours filmique représente l'objet de communication entre un destinateur et un destinataire extradiégétiques (énonciateur ou narrateur premiers face à un énonciataire et un narrataire externes à l'histoire cadre). Ces quatre rôles ont tendance à référer ainsi à des êtres physiques réels qui sont l'auteur ou le réalisateur de films du western leonien, situés au pôle de destination. Du côté de la réception, le destinataire incarnera lui aussi un être physique qui sera le spectateur de film. De la sorte, les quatre instances relèvent du monde du réel.

En deuxième lieu, ces quatre instances peuvent appartenir au niveau du bas « le récit » que nous qualifions d'intra-discursif. Dans ce cas, le discours représente un objet de communication entre ces quatre instances appartenant à la diégèse (diégétiques). Autrement dit, ces instances sont incarnées par les personnages de l'histoire racontée. De ce fait, elles relèvent du monde fictif.

Compte tenu de cela, l'axe central du schéma représente alors le point primordial sur lequel s'articule l'ordre du discours filmique. Il favorise la constitution des rôles que ces quatre instances peuvent incarner, notamment au niveau du « commentaire », car ce niveau se fonde sur la globalité. De par son aspect méta-discursif, ce dernier niveau tend à englober le niveau du « récit » dans une cohérence assurée par le matériel filmique.

Le jeu de rôles de ces quatre instances situées au centre du schéma *supra* est mis en valeur par l'emplacement stratégique qu'occupe chaque instance par rapport à l'autre dans une interaction simultanée et complémentaire. En effet, sur le bord du schéma, nous retrouverons les éléments constitutifs de l'énonciation, à savoir respectivement l'énonciateur et l'énonciataire. Ce sont, comme le note Francesco Casetti, des « *instances abstraites, représentables seulement à travers l'émergence d'une hyperphrase exécutive du type " je te dis et je te montre que…"* »[143].

La présence des actants de l'énonciation demeure ainsi implicite d'apparence au sein du récit filmique, mais nous pouvons toujours la rendre explicite en opérationnalisant les déictiques de personnes, comme nous allons l'examiner par la suite dans notre étude. À ce titre, la formulation hyerphrastique d'ordre générique « je te dis et je te montre que… » se subdivise en deux principales propositions qui peuvent générer d'autres formulations ou plus, chacune renvoyant à un aspect particulier du discours filmique.

Nous distinguons d'abord « le dire ». Cet élément représente le verbal, et plus généralement des constructions linguistiques découvertes par exemple dans le générique de films ou au niveau intra-filmique sous diverses formes scripturales, comme nous l'avons examiné dans le volet consacré à l'énoncé filmique sous ses divers aspects. Les éléments relatifs au dire filmique sont mis en relief par l'encadrement de la caméra dans l'intention d'engager l'énonciataire dans le procès communicationnel.

Pour ce qui est du « montrer », il se rapporte au processus de monstration mobilisé par le mouvement de la caméra et son ubiquité afin de rendre compte de l'objet de monstration qui prend plusieurs aspects (lieu général ou spécifique, décor naturel, personnage, objet matériel, bétail,…). De plus, l'hyperphrase exécutive précitée par Casetti nous ouvre la voie sur d'autres

[143] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p.66.

formulations du même ordre, liées soit à l'aspect verbal, soit visuel ou auditif élaborés par le travail de monstration.

Les propos tenus par Casetti sur les deux actants de l'énonciation ont été soulevés en premier lieu par Joseph Courtés, comme nous l'avons démontré précédemment, qui, nous le rappelons encore une fois, considère que ces deux actants sont absents (abstraits) lors du tournage d'une scène filmique, mais que nous pouvons construire à partir des prises de vue de la caméra. Donc nous leur donnerons vie et les rendrons explicites par les manipulations de la caméra ; c'est-à-dire que chaque point de vue sera attribué aux actants de l'énonciation qui sont situés en dehors de la scène filmique, plus précisément à l'hors champ.

La position qu'occupent les instances de l'énonciation sur le bord du schéma de Casetti démontre qu'ils sont placés au poste de commande par rapport aux instances de la narration situées au centre du récit filmique. Ces dernières sont à la limite du niveau macro « le commentaire » mais qui donnent plus de présence et d'impact au niveau micro « le récit ».

Occupant les deux extrémités du schéma de Casetti, les instances de l'énonciation affirment leur large primauté dans le processus de communication filmique. Cette qualité d'ordre supérieur a été confirmée par Joseph Courtés qui désigne ces instances par « actants de la communication ». L'auteur explique à ce propos que « *c'est pour distinguer nettement les actants de la communication des actants de la narration que nous faisons appel à l'énonciateur et à l'énonciataire* »[144].

De ce fait, bien que les actants de la narration soient dotés d'un rôle dans la communication filmique, notamment par l'échange d'informations relatives au monde diégétique (intrigue, décors et espaces, personnages et leurs relations, descriptions, action et spectacle filmique…), ce rôle reste limité par rapport à celui conféré aux actants de l'énonciation.

[144] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.249.

L'énonciation liant le couple énonciateur *vs* énonciataire est donc inscrite dans une large dimension communicative par rapport à la narration, même si les deux figures se rapprochent par analogie au moyen du matériel filmique. Ceci nous pousse à admettre que les actants de l'énonciation sont dotés d'une large fonction dans le traitement discursif au sein du récit filmique, objet de note analyse. Ils se placent au rang qui devance en quelques sortes celui des actants de la narration, car ces derniers seront des délégués ou des simulacres des premiers.

De la sorte, l'aspect narratif dans le récit filmique se limitera au fait de se raconter une histoire entre les deux actants de la narration. En effet, le narrateur, situé au pôle de destination, met en marche le processus de narration, et donc son faire consiste à raconter une histoire ; pour sa part, le narrataire se positionne comme un sujet destinataire du fait que l'histoire filmique lui est destinée. Notons au passage que ce qui caractérise l'histoire filmique par rapport à l'histoire ordinaire écrite ou orale, c'est que la première se déroule selon un aspect complexe qui regroupe le scriptural, l'auditif et le visuel.

Par ailleurs, si l'énonciateur et l'énonciataire sont deux instances abstraites et implicites du texte filmique que nous pouvons rendre explicites au moyen d'hyperphrase exécutive, telles par exemple : "*je* dis et je *te* fais comprendre que…", "*je* montre et je *te* fais voir que…", etc., Casetti précise de l'autre côté que « *nous appellerons au contraire narrateur et narrataire les figures qui marquent l'introduction pleine et entière des motivations de l'énonciation dans l'énoncé, au point d'en avoir une sorte de vie à la fois exemplaire et autonome, comme, par exemple, celle des personnages qui racontent l'histoire qu'ils sont en train de vivre ou, à l'opposé, celle des personnages qui, à l'intérieur de l'intrigue, se donnent pour les destinataires de la narration* »[145].

[145] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p.57.

Ces propos expliquent, en d'autres termes, que les actants de la narration ont pour fonction de nous faciliter la construction des actants de l'énonciation dans le récit filmique ; ils permettent à ces derniers de s'organiser en prenant pour motif l'énoncé filmique, entre autres l'histoire. En même temps, ces figures de la narration favorisent le passage aisé du plan du « *commentaire* » au plan du « *récit* ». C'est-à-dire qu'à ce niveau, nous nous centrons plus sur l'histoire principale ainsi que sur les histoires et/ou les intrigues secondaires qui se racontent et se développent toutes sur le plan de *l'énoncé énoncé*.

Les actants de la narration évoluent alors dans un va et vient entre les niveaux extradiégétique et diégétique. Nous avons en premier lieu le narrateur et le narrataire qui, en étant au-dessus ou à côté de l'histoire, organisent les présupposés fondateurs du texte. C'est à dire qu'ils organisent le travail des actants présupposés énonciateur-énonciataire en particulier, et celui de l'énonciation en général. Ce qui revient même à constater que les actants de la narration permettent aux actants abstraits et présupposés de l'énonciation de devenir opératoires pour le déroulement du texte.

Dans cette logique, le narrateur et le narrataire sont, selon Casetti, « *les figurativisations de ces instances abstraites à la surface du texte : le je et le tu qui se disent et se montrent* »[146]. Autrement dit, les actants de l'énonciation ne puissent se dire et se montrer, de manière bien évidemment présupposée, qu'à l'aide de ce que se racontent les instances de la narration.

Les premiers actants de la narration, situés en dehors du récit, sont dits extradiégétiques. Nous pouvons également les appeler « actants primaires » ou « actants premiers » du moment qu'ils sont situés dans l'axe de communication discursif. De cette manière, ils représentent le substitut des actants de l'énonciation en matière de communication des informations relatives à l'univers diégétique représenté. Cet axe dont il est question dépasse la

[146] Ibid., p. 66.

communication qui associe les personnages du récit filmique pour atteindre des individus inscrits, selon une large dimension, dans le monde du réel. Le récit filmique fait ainsi abstraction à un processus de communication entre des êtres réels qui peuvent s'assimiler respectivement à l'auteur et/ou le réalisateur de film, représentant le narrateur-destinateur ; de l'autre bout, au spectateur représentant le narrataire-destinataire.

Ces actants extradiégétiques construisent ainsi une « énonciation discursive » par laquelle le narrateur premier, ou ce qu'appelle René Rivara, « *le narrateur narrant* »[147], interpelle son narrataire (lecteur et/ ou spectateur) de manière silencieuse afin qu'il puisse adhérer à sa vision du monde véhiculée à travers l'histoire relatée par la monstration filmique. Ce processus construit en conséquence un cadre d'énonciation, c'est l'histoire elle-même et son protagoniste qui constituent l'objet du dire.

En outre, nous avons en deuxième lieu un narrateur et un narrataire au-dessous de l'histoire cadre (ou principale). Ces seconds actants de la narration accomplissent un travail pour ainsi dire autonome, en se présentant comme de simples personnages, comme de simples éléments de la diégèse. Ces seconds actants, appartenant à la diégèse, sont dits intra-diégétiques, comme le témoigne leur position en bas figurée dans le schéma de Casetti. Réduits à de simples personnages de l'histoire, ces seconds actants prennent le relais de la narration au sein du récit filmique, notamment à travers des micro-récits réalisés en voix *in* au cours de leurs échanges conversationnels.

Dans cette perspective, le récit du western leonien regorge de plusieurs exemples où le personnage se positionne comme narrateur second qui raconte des faits à un autre personnage de l'histoire en position de narrataire. Les propos relatés ne concernent que les personnages de l'histoire ; ils ont pour

[147] René Rivara, *Langue du récit- Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000. (Cité par Nathalie Garric et Frédéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Op.cit., p.51.).

fonction de relancer l'action menée par les protagonistes de l'histoire cadre et facilitent ainsi l'appréhension des événements représentés.

En référence au film *Pour une poignée de Dollars (scène de 06mn34s à 07mn13s)*, nous citons, d'abord, le personnage du sonneur de cloche qui se positionne comme narrateur face à l'étranger qui se situe comme narrataire. En effet, dès son entrée dans la ville de San Miguel à la frontière mexico-américaine, l'étranger à cheval rencontre le sonneur de cloche qui lui raconte comment se comportent les gens pour devenir riche ou périr en cercueil. Il le tient au courant du secret de la ville et le met aussi en garde.



Ph.01



Ph.02

Ensuite, dans la situation de rencontre qui réunit l'étranger avec le tavernier Silvanito (*séquence de 08mn34s à 12mn57s*), ce dernier se pose comme narrateur intra-diégétique lorsqu'il commence à raconter à son narrataire (l'étranger) l'histoire des deux clans qui exercent le pouvoir sur la ville de San Miguel : la famille du Sheriff, les Baxter et la famille des Rodos qui font du trafic d'alcool. Lors de son micro-récit, le tavernier informe son narrataire des détails utiles qui puissent l'aider pour devenir riche (faire fortune).



Ph.01



Ph.02

Nous évoquons également comme cas d'actants intra-diégétiques de la narration, celui de l'enfant (narrateur) et le Manchot (narrataire) dans le film *Et pour quelques Dollars de plus (scène de 31mn13s à 32mn50s, et scène de 41mn57 à 42mn28s)*. En position de narrateur second, l'enfant relate au Manchot les événements qui surgissent dans les parages de la ville d'El Paso. Chaque apparition des deux personnages ensemble met en relief un événement imprévu que partage l'enfant avec le Manchot. Les micro-récits relatés par l'enfant accentuent et relancent l'action exécutée par le protagoniste du récit filmique (le Manchot) dans sa quête pour la richesse.



Ph.01



Ph.02



Ph.03



Ph.04

Parmi d'autres cas qui mettent l'accent sur cette catégorie d'actants de narration secondaires, nous retenons celui appartenant au film *Il était une fois dans l'Ouest* dans lequel le barman raconte à Mme Mc.Bain les aventures vécues à la Nouvelle-Orléans (*scène de 34mn18s à 35mn34s, et scène de 46mn26s à 46mn48s* ; voir photogrammes illustratifs *infra*).

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03

De même, le personnage de Jacques Beauregard, dans le film *Mon nom est Personne* (*séquence finale de 01h43mn47s à 01h49mn17s)*, raconte à son ami *Personne*, en lettre manuscrite et émise par sa voix *in*, tout ce qui s'est déroulé après leur duel truqué et ce qu'advient du pays en voie de changement accéléré. En outre, il lui raconte à travers sa lettre la morale des derniers temps.

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03

D'après les cas de figures *supra*, nous notons qu'à la différence des premiers actants extradiégétiques de la narration, les seconds actants inradiégétiques construisent une « énonciation historique ». Cette forme d'énonciation, appartenant au plan du « récit », favorise bel et bien la

construction de l'énonciation discursive. Autrement dit, elle est son support indispensable pour atteindre le discours filmique mis en jeu.

Si l'énonciation discursive est menée par un *narrateur narrant* inscrit dans le niveau extradiégétique et qui prend en charge les contenus narrés, l'énonciation historique, par contre, se produit par un *narrateur narré* incarné par un personnage faisant partie de l'univers diégétique du film. Dans ce sens, « *le narrateur narré […] s'instancie à partir de la deixis interne ou intra-textuelle* »[148]. Il fonctionne alors comme un indice d'authentification du récit filmique.

De manière similaire, le narrataire appartient, lui aussi, à la situation narrative de la diégèse filmique elle-même. À ce propos, Gérard Genette souligne que « *comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur* »[149]. Par analogie au récit filmique, le narrataire ne se confond pas avec le spectateur réel parce qu'il demeure un élément réduit à évoluer uniquement dans l'univers diégétique, et donc une entité fictive.

D'après Orecchioni, « *les actants inradiégétiques sont des « personae » (Butor), c'est-à-dire à la fois les représentants des actants extradiégétiques, et leur masque ; ils fonctionnent à la fois comme opérateurs d'identification, et comme des écrans qui viennent s'interposer entre l'auteur, le lecteur et le texte* »[150]. Nous soulignons qu'au plan de l'énonciation historique, l'existence d'un narrataire intradiégétique favorise amplement le processus d'identification, parce que ce type de narrataire se caractérise par sa transparence dans le récit filmique. Dans ce sens, plus silencieux est son

[148] René Rivara, *Langue du récit- Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000. (Cité par Nathalie Garric et Frédéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Op.cit., p.51.).
[149] Gérard Genette, *Figures III*, Op.cit., p.265.
[150] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.172.

évocation, plus facile sans doute que le narrataire intradiégétique fonctionne comme instance virtuelle qui permet à chaque spectateur réel de s'y identifier plus aisément.

En outre, la présence d'un narrataire filmique intradiégétique a pour effet de maintenir une frontière qui s'interpose entre le spectateur effectif (réel) que nous sommes et le narrateur filmique. Cette forme du discours intra-filmique augmente l'objectivité de l'énonciation discursive dans la mesure où le narrateur extradiégétique se déguise et s'efface au profit d'un narrateur intradiégétique. Ce dernier se positionne alors comme son substitut, voire son masque.

Ainsi, les enjeux de la communication à travers le récit filmique passent indéniablement par voie de l'énonciation historique. Ceci explique que la représentation des événements sur le plan de *l'énoncé énoncé* et la prise en charge des propos narratifs par des instances inradiégétiques participent directement à forger le discours filmique, objet des instances extradiégétiques. L'énoncé filmique qui se développe à ce niveau de l'énonciation « *le récit* » n'est pas réellement affaire des actants internes au récit, mais sert de motif pour atteindre les actants d'ordre extradiégétique qui évoluent dans le monde du réel.

Par ailleurs, la disposition stratégique des quatre actants examinés au niveau du schéma fixé par Francesco Casetti leur permet d'entrer simultanément en jeu et de former une série de relations parallèles sur le plan de *l'énonciation énoncée*. Toute relation est instaurée par le truchement du regard que nous considérons comme le mécanisme potentiel dans la mise en marche du récit filmique.

La première relation que nous pouvons dégager d'après le schéma, nous la qualifions de relation de « superposition et/ou de fusion » des rôles. Elle se subdivise à son tour en deux sous-formes : la première associe conjointement l'énonciateur au narrateur en un seul pôle destinateur ; la seconde réunit

l'énonciataire et le narrataire en un pôle récepteur. Suivant cette première relation, nous rejoignons l'affirmation de Casetti qui stipule que « *l'énonciateur et le narrateur s'unissent pour définir le geste de celui qui, ayant parcouru le monde du regard, invite maintenant à le regarder, et en même temps ils s'opposent à l'énonciataire et au narrataire qui, eux, désignent le geste de celui qui, ayant été amené à regarder, réussit à voir* »[151].

En ce qui concerne la deuxième relation stratégique que nous formulons à travers le schéma de Casetti, nous la qualifions de relation de « complémentarité » des rôles énonciatifs avec les rôles narratifs. En ce sens, l'énonciateur et l'énonciataire constituent tous les deux des positions abstraites auxquelles se réfèrent, quoiqu'à distance, le narrateur et le narrataire pour manifester une instance implicite. Nous avons donc l'intersection de deux fronts subordonnés qui pousse l'axe narrateur/narrataire à reproduire parfaitement l'axe énonciateur/énonciataire.

De ces quatre points de configurations stratégiques entre les actants de l'énonciation et ceux de la narration, nous constatons que le parcours de l'énonciateur et le parcours du narrateur se superposent et se crée entre eux une étroite solidarité. Il en résulte que le narrateur se voit attribuer une légitimité égale à celle de l'énonciateur, et de ce fait une crédibilité aussi grande : il peut être son substitut et son équivalent.

L'alliance solidaire et légitime, que nous avons posée entre les deux parcours intrinsèques (le parcours des actants de l'énonciation vs le parcours des actants de la narration) en s'articulant sur le schéma synoptique de Francesco Casetti, se manifeste à travers l'intersection des rôles que ces actants incarnent dans le processus de la communication au sein du récit filmique suivant les deux niveaux d'énonciation « le commentaire » et « le récit ».

[151] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p.140.

Pourtant, pour la démarche que nous adoptons, nous avons aussi tendance à focaliser plus notre étude sur ce qui tend plutôt à distancier explicitement ou implicitement les deux parcours, plus particulièrement celui des instances responsables de la production du message filmique (énonciateur vs narrateur). Nous nous intéresserons davantage au niveau du *commentaire (l'énonciation énoncée)*, car ce niveau englobe le *récit* et favorise l'émergence du discours qui se joue sur le plan de la communication d'ordre supérieur. En outre, ce niveau donne plus au monde du réel en prenant pour motif l'évolution du récit fictionnel.

Nous partons donc du postulat que tous les éléments narratifs réfèrent au geste implicite d'un narrateur à destination d'un narrataire sur le plan du *commentaire*. Parallèlement, les mouvements que la caméra exécute, et qui sont centrés sur ces éléments narratifs, sont affaire du geste de l'énonciateur à destination d'un énonciataire. Les deux gestes au poste de destination discursive s'interagissent mutuellement. En effet, comme dans tout récit, le narrateur du western leonien alterne narration et description filmique. Simultanément, tout ce qu'il donne à voir et à regarder ne peut fonctionner adéquatement qu'au moyen de la monstration et de la mise en scène déployées par le faire de l'énonciateur.

Bien que nous ayons analysé, plus haut, la constitution des rôles énonciatifs dans le récit filmique que nous étudions, il nous reste à entamer la constitution des rôles narratifs. Nous nous concentrerons surtout sur l'instance narratrice au plan du *commentaire*, du moment que l'enjeu de la diffusion des propos narratifs est conduit par cette instance du discours filmique.

2-2-3 Le *faire* du narrateur filmique

Afin de saisir le *faire* (ou encore le *geste*) dynamique du narrateur filmique dans le récit du western leonien, cela s'effectue à travers plusieurs indices internes au récit filmique. Nous citons :

a- ***Les repères spatio-temporels***

Dans ce cadre général qui fonde tout récit, la dimension spatiale occupe la toile de fond de l'ensemble du western leonien. En ce sens, l'espace géographique de l'Ouest peut incarner à lui seul le rôle d'un actant fondamental dans le récit, car toute action entreprise se tisse par rapport à ce repère géographique global. L'Ouest américain, en tant qu'espace cadre du récit filmique, constitue l'ingrédient essentiel pour raconter sous silence l'histoire inhérente au western leonien par un narrateur premier à travers la monstration des images filmiques. Cet espace central, d'aspect purement naturel, surgit souvent dans les plans filmiques où il occupe une place importante par rapport aux champs de l'image.

La dominance de l'espace naturel de l'Ouest est figurée par plusieurs variables géographiques qui sont d'ordre générique. Elles sont rattachées à des décors naturels : montagnes gigantesques, plaines, collines, désert, etc. (voir illustrations ci-bas).



Ph.01
Et pour quelques dollars de plus
(de 01h12mn30s)



Ph.02
Il était une fois dans l'Ouest
(de 17mn08s)



Ph.03
Et pour quelques dollars de plus
(de 01h13mn42s)

		
Ph.04 *Le bon, la brute et le truand* (de 01h00mn48s)	Ph.05 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 32mn47s)	Ph.06 *Il était une fois la révolution* (de 01h31mn03s)

Les plans filmiques qui mettent en scène ces repères spatiaux nous permettent de se situer dans le récit filmique par rapport au cadre général de l'Ouest américain. *Ipso facto*, ce cadre spatial suppose le *faire* d'un narrateur qui le plante selon plusieurs décors naturels pour bâtir son univers diégétique. En effet, nous remarquons au lancement de tous les films du western leonien que les premières images filmiques s'inaugurent par une ouverture sur le décor naturel de l'Ouest. Une telle ouverture permet ainsi au narrateur de créer son propre univers diégétique au moyen duquel il raconte, sous silence, des histoires à travers les images filmiques représentées.

Les repères spatiaux peuvent aussi représenter des endroits spécifiques comme les constructions habitables, les lieux privés et publics… Ils relèvent tous de *l'histoire* (plan du *récit*), mais qui participent au fondement de l'effet du réel dont le film fait la promotion en adoptant le mode réaliste. Ces repères spatiaux, tels illustrés en guise d'exemples ci-dessous, concourent principalement à asseoir le travail du narrateur filmique.

		
Ph.01 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 32mn24s)	Ph.02 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 34mn12s)	Ph.03 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 46mn00s)

		
Ph.04 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 01h10mn10s)	Ph.05 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 02h00mn12s)	Ph.06 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 02h08mn24s)

S'agissant de la dimension temporelle, elle fonctionne de pair avec ce repère spatial de l'Ouest américain ainsi qu'avec les repères spatiaux secondaires qui déterminent les actions des personnages. La dimension temporelle est toujours omniprésente étant donné que toutes les images, destinées à représenter l'Ouest et les espaces spécifiques connexes, évoquent automatiquement l'époque relatée par le narrateur implicite. Nous soulignons par exemple les conditions historiques à la constitution de l'Ouest américain qui accompagnent les éléments de l'action, comme c'est illustré dans les photogrammes ci-dessous extraits du film *Il était une fois dans l'Ouest (séquence de 02h41mn40s à 02h43mn04s)* :

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03

Ces illustrations, comme d'ailleurs tous les plans évoquant la dimension spatio-temporelle au sein du western leonien, sont qualifiés de plans objectifs. Ils sont captés selon des prises de vue larges qui supposent la conjugaison évidente d'un espace-temps. Suivant cette combinaison illustrée ci-haut, l'espace de l'Ouest représente le fond de l'action. Corrélativement, la

construction de stations et de la voie ferrée nous fait remonter dans le temps passé au cours duquel nous assistons aux prémices de la naissance de l'Ouest américain.

Parmi d'autres exemples renvoyant aux marques spatio-temporelles sur lesquelles s'articule le travail du narrateur filmique, nous évoquons les événements exposés dans le film *Il était une fois la révolution*. Ces événements qui gravitent autour de la révolution justifient amplement que leur déroulement est affaire d'une instance narratrice qui assume le volet narratif dans le film. Ces événements se rapportent, en outre, à une période de l'histoire américaine marquée par l'émergence de révolutions, surtout dans les frontières mexico-américaines. En témoignent les photogrammes suivants :

		
Ph.01 (de 01h12mn19s)	Ph.02 (de 01h15mn13s)	Ph.03 (01h54mn48s)

De façon plus visible dans le cas des deux films, *Il était une fois dans l'Ouest/ Il était une fois la révolution*, la présence d'un narrateur silencieux derrière les événements filmiques est justifiée d'emblée par le titre qu'empruntent ces deux récits filmiques enchainés chronologiquement dans la lignée du western leonien. L'expression conventionnelle « il était une fois », appartenant à l'univers des contes, fait figure sur l'affiche des deux films de référence (figurée en version française, ci-dessous) sous une forme saillante et observable en gros caractères telle une manchette. Par cette expression, le narrateur de film nous plonge directement dans le monde de la fiction.

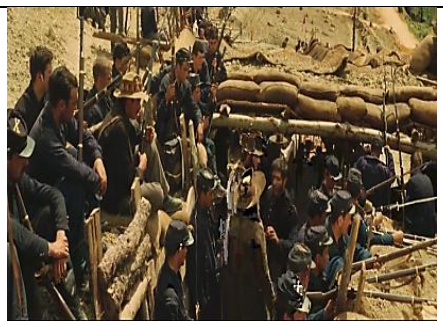




Pour illustrer davantage le *faire* (ou geste) du narrateur dans le western leonien à travers les repères spatio-temporels, nous notons également la mise en scène des événements relatifs à la guerre de Sécession en Amérique (*Le bon, la brute et le truand*). En effet, la monstration de ces événements, à travers les illustrations *infra*, délimite le contexte spatio-temporel que le narrateur de film s'efforce de relater. Ce qui justifie que nous sommes dans le processus de narration et qu'il y a un narrateur extradiégétique derrière ces événements.



Ph.01
(de 01h32mn24s)



Ph.02
(de 02h17mn48s)



Ph.03
(de 02h19mn06s)

Suivant la représentation des événements dans tout récit du western leonien, le narrateur est amené aussi à mettre en scène des personnages qui évoluent dans le cadre spatio-temporel de l'Ouest américain en général, et dans ses repères spécifiques en particulier. Ces personnages, ainsi crées, forment une

partie intégrante de l'univers diégétique. Ils accomplissent des actions relativement aux rôles qu'ils assument dans l'histoire.

b- Les personnages

L'évolution des personnages et des actions qu'ils entreprennent dans l'univers diégétique du récit leonien forme ainsi le deuxième indice interne au récit filmique qui nous permet de saisir le *faire* du narrateur. En effet, pour relater l'histoire filmique, le narrateur est censé mettre en place des entités anthropomorphes qui mènent des actions afin de mettre en marche le récit. Pour aboutir à cette fin, il fait appel à des personnages qui sont reconnus par des rôles qu'ils incarnent dans l'histoire. Ces rôles obéissent à l'ordre de distribution canonique du récit. L'on distingue généralement parmi ces rôles ordinaires : le héros ou le protagoniste, l'opposant ou l'antagoniste, l'adjuvant et des rôles secondaires.

Nous en mentionnons quelques-uns. Dans le film *Pour une poignée de Dollars,* il y a les personnages suivants : *Joe l'américain* (héros- Ph. 01) ; *Ramón Rodos* (chef de clan et antagoniste/ennemi – Ph. 02) ; *Silvanito* le tavernier (adjuvant- Ph. 03) ; *Antonio Baxter* (personnage secondaire- Ph. 04).



Ph.01



Ph.02



Ph.03



Ph.04

En citant un autre exemple relatif au film *Et pour quelques Dollars de plus*, la distribution des personnages se réalise de la façon suivante :
le colonel Douglas Mortimer (héros- Ph. 01) ; *le Manchot* (héros- Ph. 02) ; *l'Indien* (antagoniste, chef du gang- Ph. 03) ; *le Bossu* (personnage secondaire, membre du gang de l'Indien- Ph. 04).



Ph.01



Ph.02



Ph.03



Ph.04

Ceci étant, certains personnages peuvent être à la fois des héros et des ennemis, comme c'est le cas pour les trois rôles stéréotypes et antagonistes du film *Le bon, la brute et le truand*.

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03

Les actions entreprises dans l'ensemble du récit leonien sont générées par des interactions permanentes entre les personnages de l'histoire. Ces interactions ont pour fonction de relancer les événements et de leur offrir une représentation sure. Cela produit chez le narrataire une forte tension qui s'accentue par l'effet spectaculaire qui caractérise la grande majorité des scènes filmiques. En voici des extraits spectaculaires en images :

		
Ph.01 *Pour une poignée de Dollars* (de 17mn58s)	Ph.02 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 01h09mn06s)	Ph.03 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 01h32mn07s)
		
Ph.04 *Le bon, la brute et le truand* (de 19mn03)	Ph.05 *Le bon, la brute et le truand* (de 57mn20s)	Ph.06 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 12mn03s)

Par ailleurs, les actions accomplies par les personnages sont orientées vers des intrigues spécifiques qui favorisent davantage le déclenchement de

l'effet spectaculaire : recherche de richesse, violation des lois, vengeance et règlement de compte,… (ci-dessous des photogrammes représentatifs).

		
Ph.01 *Pour une poignée de Dollars* (de 26mn48s)	Ph.02 *Et pour quelques Dollars de plus* (de 24mn55s)	Ph.03 *Le bon, la brute et le truand* (de 42mn53s)
		
Ph.04 *Le bon, la brute et le truand* (de 02h51mn08s)	Ph.05 *Le bon, la brute et le truand* (de 02h52mn29s)	Ph.06 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 01h54mn34s)

L'enjeu spectaculaire dont jouit aisément le western leonien suppose davantage le besoin d'un narrateur implicite. En effet, les scènes filmiques, produisant l'aspect spectaculaire, sous-tendent une intrigue spécifique ; et chaque intrigue convoque une instance narratrice qui en rendra compte, ce qui justifie l'omniprésence d'un narrateur filmique pour offrir intégralement des spectacles visibles à son narrataire.

Néanmoins, la représentation des personnages, la représentation des scènes spectaculaires, de même que le reste des événements filmiques, tout cela doit s'organiser à travers les prises de vue et les modalités cinématographiques appropriées. C'est à ce niveau que le travail de l'énonciateur filmique intervient pour asseoir conjointement le travail du narrateur dans une harmonisation qui les confond tous deux en une même instance discursive.

c- Les dialogues

En ce qui concerne le troisième indice interne au récit filmique qui nous permet de saisir le *faire* du narrateur de film, il se rapporte aux dialogues émis par les personnages de l'histoire. En effet, l'interaction entre ces personnages est soutenue par l'échange verbal auquel ces derniers donnent libre cours, que ce soit dans leurs rencontres ordinaires ou dans leurs confrontations localisées en divers repères spatiaux de l'histoire. L'appréhension de l'histoire cadre, ainsi que les intrigues y afférentes au sein du récit filmique, ne prendra sens et consistance qu'au moyen des échanges verbaux intrinsèques aux scènes filmiques. Soient les échanges dialogiques entre les personnages de l'histoire suivants :

-1- : séquence extraite du film *Pour une poignée de Dollars* (De 08mn34s à 12mn57s).

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
		
Ph.04	Ph.05	Ph.06

La séquence en l'occurrence illustre l'entrée du personnage Joe l'étranger dans la petite ville de San Miguel, au sud de la frontière américano-mexicaine. Cet étranger s'installe chez le tavernier Silvanito et entame discussion avec lui. La conversation entre les deux personnages tourne autour

des deux clans rivaux de la ville : les Baxter qui sont des trafiquants d'armes d'un côté, et les Rodos qui font de la contrebande d'alcool de l'autre côté. Au cours de leur dialogue, le tavernier divulgue à l'étranger les secrets de force et de richesse des deux clans. Il le met aussi en garde contre toute manœuvre avant de s'immiscer entre les deux bandes pour pouvoir gagner les Dollars.

Lors de cette séquence filmique, nous nous concentrons principalement sur la mise en scène de l'échange dialogique. Cela permet de mettre en relief l'intrigue jouée au niveau diégétique. L'objectif étant de nous informer sur les enjeux de l'histoire et de nous décrire les circonstances déclencheuses du processus narratif dans le film.

-2- : séquence tirée du film *Pour une poignée de Dollars* (De 27mn55s à 31mn54s).

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
		
Ph.04	Ph.05	Ph.06

Lors d'une embuscade préparée par les Rodos à la frontière, Joe l'étranger assiste au massacre exécuté par Ramon et ses hommes contre les soldats nordistes et les mexicains. Les Rodos récupèrent alors les caisses d'or. De retour à la ville, Joe retrouve les Rodos ; il entame une longue conversation avec eux et flatte Ramon de manière ironique devant ses frères. Par la suite, l'étranger refuse de participer au dîner organisé en faveur des Baxter. Après

son départ, Ramon exprime vivement ses soupçons à l'égard de cet étranger. Il demande à ses hommes de se méfier de lui, car il a l'air très malin.

Au cours de cette séquence, l'accent est mis particulièrement sur les échanges entre les personnages de l'histoire. Les contenus véhiculés par les dialogues révèlent le nœud principal autour duquel gravite l'histoire du film. Les dialogues marquent donc le moment le plus fort du récit ; ils installent une tension narrative et dévoilent le programme narratif des protagonistes.

-3- : séquence tirée du film *Il était une fois la révolution* (De 01h03mn10s à 01h08mn51s).

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
		
Ph.04	Ph.05	Ph.06

Cette séquence se situe à un moment crucial du récit filmique. Elle met en scène le moment correspondant aux préparatifs qui précèdent la révolution. En effet, les révolutionnaires issus de toutes les catégories sociales, y compris John l'irlandais spécialiste en explosifs et Juan le pilleur de diligences, se rassemblent tous autour du docteur Villega qui organise l'assemblée et donne les dernières directives avant de passer à l'acte révolutionnaire. Les images de la séquence nous font plonger vivement dans l'univers diégétique du récit filmique. D'un plan à l'autre, nous ne sommes plus captés par les modalités audio-visuelles investies dans les prises de vue et des cadrages, mais par la

masse d'informations qui circulent entre les personnages de l'histoire. Le recours permanent aux échanges dialogiques entre les différents participants fait émerger l'énonciation historique au premier plan et accentue le travail du narrateur filmique.

Ceci dit, nous constatons une nette économie du langage verbal déployé lors des échanges dialogiques entre les personnages de l'histoire. Chaque énoncé verbal évoqué dans les échanges se caractérise par la concision et la mise en relief de mots clés. Le narrataire est donc appelé à mieux centrer son attention sur chaque énoncé diffusé dans les conversations pour bien saisir l'enjeu des intrigues narratives qui se jouent au niveau de *l'énoncé énoncé*. Du point de vue de leur fonction, les contenus des dialogues entamés par les personnages de l'histoire consistent à orienter la lecture du narrataire. D'autant plus, ils lui facilitent l'adhésion aux événements représentés et lui donnent, en conséquence, accès à l'identification aux personnages de l'histoire.

d- La description

La description est un autre indice interne au récit filmique qui justifie l'existence d'un narrateur implicite derrière les événements relatés. En ce sens, le travail du narrateur ne se limite pas à communiquer des informations sur l'univers diégétique représenté, mais il consiste aussi à agrémenter cet univers proposé à son narrataire par le procédé de description, inscrit de façon naturelle dans le processus de narration.

En cela, comme toute forme de narration ordinaire, écrite ou orale, la narration filmique ne prend sa juste valeur qu'à l'aide du processus de la description qui l'accompagne tout au long de l'exposition des événements. Dans le cas du récit filmique, la description s'articule sur le procédé de monstration et/ou la concentration qui s'effectue par les mouvements que la caméra exécute. Cette concentration, réalisée en termes de prises de vue selon diverses perspectives, porte sur plusieurs éléments constitutifs du récit : les

repères spatio-temporels généraux et spécifiques, les personnages, l'ensemble des constituants descriptifs (objets de vie communs ; objets et matériels guerriers ; meubles, accessoires et habits ; bétails et animaux domestiques…). Ainsi, tout acte de monstration orienté vers une composante de l'image filmique est un acte qui fait jaillir la dimension descriptive.

Comme l'aspect descriptif d'un récit écrit, tel le récit littéraire, s'articule sur des expressions de localisation spatiale bien précises pour rendre compte des éléments constitutifs du récit comme *en face, en haut, en bas, à droite, à gauche, de plus près, de loin*… ; l'aspect descriptif du récit filmique, quant à lui, est assujetti aux maniements de la caméra qui offrent des angles de prises de vue et des perspectives bien déterminés : plan de face, prise latérale, zoom en avant et zoom en arrière, vue en contre plongée, vue en plongée, traveling de gauche à droite et vice versa, grue,…. Plusieurs mouvements exécutés par la caméra peuvent alors participer au travail de la description filmique. L'ensemble de ces mouvements émane d'un *faire* initié par l'énonciateur filmique. Son acte de faire consolide conjointement les propos tenus par le narrateur dans la mise en vigueur du processus descriptif, et par extension assoit le discours. Dans cette optique, Christian Metz précise qu' « *au cinéma comme ailleurs, la description est une modalité du discours, et non point une propriété substantielle de l'objet de ce discours ; le même objet est descriptible ou racontable, selon la logique propre de ce qu'on nous en dit* »[152].

Par ailleurs, le procédé de description peut prendre la forme de deux aspects : la description objective et la description subjective.

S'agissant de la description objective, celle-ci s'appuie sur des plans objectifs visualisant un ou plusieurs constituants du récit parmi ceux cités plus haut. L'on use particulièrement de plans d'ensemble et de plans rapprochés tels que le montrent ici-bas les captures d'images. Ces images portent sur un espace

[152] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.126.

particulier de l'action (Ph. 01-02-03) ; sur des personnages (Ph. 04-05-06) ; sur des objets et éléments divers dans le récit (Ph. 07-08-09) :


Ph.01


Ph.02


Ph.03


Ph.04


Ph.05


Ph.06


Ph.07


Ph.08


Ph.09

Pour ce qui est de la description subjective, elle relève de la monstration concentrée sur un détail spécifique dans le champ de l'image filmique, et surtout sur les visages des personnages. En effet, la monstration à description subjective se manifeste principalement au moyen des modalités cinématographiques suivantes dont nous présentons quelques photogrammes illustratifs : le gros plan (Ph. 10-11-12) ; le zoom (Ph. 13-14) ; les perspectives de vue : plongée (Ph. 15-16).), contre plongée (Ph. 17-18).

		
Ph.10	Ph.11	Ph.12
		
Ph.13	Ph.14	Ph.15
		
Ph.16	Ph.17	Ph.18

Les modalités cinématographiques ci-illustrées s'assimilent linguistiquement au procédé de mise en valeur qui s'établit par des tournures spécifiques (qualification par des adjectifs subjectifs, par des adverbes d'intensité…). Au niveau de l'image, ces modalités permettent au narrataire de se centrer sur un élément précis de l'histoire que vise le narrateur. Ceci passe par le biais de l'œil caméra qui met en relief cet élément par le mouvement et le cadrage.

Par exemple, quand le gros plan ainsi que le zoom ciblent le visage d'un personnage ou un objet clef dans l'histoire, ces éléments visibles sont orientés en face de l'écran, tels illustrés ci-dessus. Ils sont visiblement rapprochés au regard du narrataire comme s'ils l'interpellent directement. Dans ce cas de figure, le travail de la lecture descriptive est cédé à la compétence du narrataire

pour qu'il juge lui-même des éléments visionnés, et pour participer aussi à la caractérisation de ces éléments visualisés.

La construction d'une telle caractérisation, notamment celle qui passe par le visage d'un personnage de l'histoire, facilite au narrataire regardant la divulgation d'une part importante de l'identité du personnage, voire son intention vis-à-vis des autres personnages. Par le fait même, cela permet au narrataire de pénétrer profondément dans l'univers psychologique du personnage et de faire ressortir les traits relatifs à son portrait moral (haine, malheur, peine, crainte, scepticisme, méfiance, déception, mystère, etc.).

La caractérisation descriptive soulignée par le gros plan, qui se concentre sur le visage d'un personnage, constitue une marque typique du western leonien. Cet aspect de caractérisation subjective se répand tout au long des films étudiés. Il constitue une forme discursive singulière que ce genre filmique met en relief.

De l'analyse qui précède, relativement aux parcours des deux types d'actants de la communication filmique (actants de l'énonciation *vs* actants de la narration) situés dans le niveau du *commentaire* (*énonciation énoncée*), nous déduisons que les actants de l'énonciation se construisent particulièrement en prenant pour appui les modalités cinématographiques mises en relief par les mouvements réalisés par la caméra. Chaque prise de vue implique en effet le geste d'un énonciateur de l'image filmique qui s'adresse à un énonciataire, tous deux situés à l'hors-champ : il y aura nécessairement une personnification implicite entre un *je* et un *tu* qui se disent et se montrent à travers le motif de l'histoire qui se développent en image.

Quant aux actants de la narration, ils sont présupposés à travers les aspects intrinsèques à la construction du récit : dimension spatio-temporelle, personnages, action, dialogues, etc. Ces aspects relatifs à l'histoire racontée se développent suivant la monstration filmique et ils sont régis par le geste (*faire*)

du narrateur filmique que nous avons examiné ci-dessus. Autrement dit, lorsque nous nous centrons plus sur les prises de vue et les modalités cinématographiques déployées pour faire émerger un discours filmique qui se tient entre un *je* et un *tu* posés comme deux sujets qui gèrent le processus de l'énonciation principale, nous nous situons du côté des actants de l'énonciation. En revanche, lorsque nous nous focalisons sur les éléments du récit nous permettant de suivre le cheminement de l'histoire et/ou les intrigues relatées dans le film, nous nous situons plutôt du côté des actants de la narration.

Nous proposons de résumer, dans le tableau récapitulatif suivant, les éléments clés qui nous permettent de distinguer le parcours des deux types d'actants et de saisir les enjeux de la communication filmique à travers ces deux figures du récit filmique :

	Actants de l'énonciation	**Actants de la narration**
Nature	Instances abstraites présupposées par l'énonciation filmique.	Instances implicites à la surface du récit filmique.
Acte opérationnel	Acte d'énonciation	Acte de narration
Produit résultant de l'acte	Énoncé filmique scripto-audio-visuel qui s'offre comme produit linguistique réel.	Une histoire et des intrigues relatées qui s'offrent comme produit relevant du monde fictif.
Moyens pour instaurer leur parcours	- Construits à partir des prises de vue : formulation de film ; - Centrés sur les modalités cinématographiques qui résultent de la manipulation de la caméra : échelles des plans, zoom, perspectives de vue,…	- Construits à partir la représentation des événements filmiques ; - Centrés sur les éléments diégétiques et constitutifs du récit : repères spatio-temporels, personnages, action et intrigues, dialogues… ;

Ce à quoi consiste le geste (le *faire*) dans le récit filmique	- Énoncer à son énonciataire par le dire et la monstration : le geste est personnifié au moyen des déictiques présupposés (le *je* énonce à un *tu* l'énoncé filmique).	- Raconter une histoire à son narrataire par l'exposition des événements : le geste est silencieux/ automatique (les événements semblent se raconter eux-mêmes).
Enjeux et vision communicative	Produire un discours filmique	Informer, émouvoir, moraliser, émerveiller, amuser et distraire,…

Chapitre III

Les déictiques de l'énonciation filmique

2-3-1 Place et fonctionnement des déictiques dans le processus de l'énonciation

Partant de la conception d'Émile Benveniste sur l'énonciation, le point fondamental de sa réflexion se développe autour des mécanismes de la référence rattachés aux instances qui régissent la production du discours de même qu'à sa diffusion dans une situation de communication spécifique.

Le procès d'énonciation inauguré par Benveniste met en question deux niveaux fusionnés et interdépendants : celui de la constitution des sujets dans le discours et celui des formes linguistiques qui construisent les marques de subjectivité dans la langue. Selon cette vision, les marques de l'énonciation découleront d'une conscience subjective au sein du discours mis en jeu. La conception de l'énonciation navigue par de là entre une énonciation déictique et une énonciation subjective.

À ce titre, nous proposons d'envisager, dans notre analyse, la possibilité d'une énonciation déictique, elle-même subjective par essence, qui renvoie plutôt aux instances liées au discours véhiculé à travers le plan de *l'énonciation énoncée*. Cela explique que nous tenterons de transposer dans le domaine cinématographique le dispositif énonciatif de l'échange verbal, fondé sur l'appareil déictique.

Rappelons dans ce contexte que le déictique représente une référence. Le dictionnaire de linguistique précise à ce propos ce qui suit : « *On appelle déictique tout élément linguistique qui, dans un énoncé, fait référence à la situation dans laquelle cet énoncé est produit ; au moment de l'énoncé (temps et aspect du verbe) ; au sujet parlant (modalisation) et aux participants à la communication* »[153]. Ainsi, les démonstratifs, les adverbes de lieu et de temps, les pronoms personnels, les articles (« ce qui est proche » opposé à « ce qui est

[153] Jean Dubois (et al.), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse Bordas/VUEF, 2002, p.132.

lointain », par exemple) sont des déictiques ; ils constituent les aspects indiciels du langage.

Les *coordonnées déictiques* renvoient alors à la situation dans laquelle un énoncé est produit, délimité par sa relation au locuteur (*je*), au lieu (*ici*) et au temps (*maintenant*) de l'énoncé. Ainsi, le déictique, appelé également « embrayeur », est toute marque ou tout indicateur renvoyant au locuteur dans une situation de communication, extratextuelle dans sa large dimension, ou renvoyant à l'énonciateur dans une situation de communication spécifique interne au texte étudié, ainsi qu'à la situation de l'énonciation délimitée par des indices spatio-temporels.

Le fonctionnement des déictiques met généralement en cause le rapport qui lie le locuteur à l'allocutaire (secondairement), ou plus particulièrement celui qui lie l'énonciateur à l'énonciataire ; il met aussi en œuvre la situation spatio-temporelle qui régit la production du discours. Mais ce qui prévaut dans leur définition, c'est qu'ils permettent au locuteur et/ou énonciateur « *de s'approprier l'appareil de l'énonciation, et d'organiser autour de ses propres coordonnées temporelles et spatiales l'ensemble de l'espace discursif* »[154]. Les déictiques sont à considérer non seulement comme des unités de langue et de discours au même titre que toute autre unité linguistique, mais bien plus, comme ce qui rend possible l'activité discursive elle-même. Les plus courants des déictiques sont les pronoms personnels, les pronoms et adjectifs possessifs et démonstratifs, les adverbes de temps et de lieu et les temps des verbes.

Dans l'optique de notre support filmique, les déictiques seront envisagés dans la perspective du rapport énonciateur-énonciataire. La valeur déictique motivée par les signes scripto-audio-visuels de l'énoncé filmique, toujours agencés par le montage ou le mixage dans le message final, nous invite à réfléchir sur la construction et sur la mise en place des trois coordonnées

[154] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.31.

nécessaires à l'actualisation du message filmique : la personne, l'espace et le temps ; soit une question qui, transposée au cinéma et à sa matière non strictement linguistique, revêt un intérêt crucial pour comprendre le fonctionnement énonciatif mais aussi les mécanismes de représentation et de référence que le film met en exergue sur le plan de *l'énonciation énoncée*.

Bien que les marques déictiques soient aisément requises dans l'échange verbal (oral et écrit), une approche déictique et pragmatique du fait énonciatif est aussi possible à plusieurs égards au sein du cinéma. En effet, les unités du film pourraient fonctionner de manière semblable à celles du langage ordinaire dans la mesure où les matières scripto-audio-visuelles du texte filmique forment un signe cinématographique (linguistique et non linguistique) qui engage le processus d'une expression communicative mené par l'énonciateur à destination de l'énonciataire. Entre signe linguistique, audio et visuel, il existe une similitude qu'à les considérer, ensemble réunis, comme l'état d'un énoncé composite qui va de l'unité minimale (plan), puis l'unité intermédiaire (générique, séquence) à l'unité intégrale (le film en entier).

Au plan de *l'énonciation énoncée*, en passant du minimal à l'intégral et vice versa, le dispositif déictique strictement linguistique, particulièrement les marques de personnes, n'est pas explicite comme c'est le cas du langage verbal, mais représente un système abstrait qui se trouve mis en exercice dans le discours filmique de manière sous-jacente. Ce système déictique peut être rendu manifeste au moyen de constructions hyperphrastiques, comme c'est formulé par Francesco Casetti[155]. Cela explique que les marques déictiques ne sont pas absentes dans le discours mais y sont toujours autoréflexives à l'intérieur du film et observables à travers les procédés cinématographiques qui sont mobilisés par le mouvement de la caméra.

[155] Les constructions hyperphrastiques élaborées par Francesco Casetti seront examinées dans les trois composantes de l'énonciation filmique (le dire, la monstration et le son).

Notons que l'examen de déictiques que nous allons effectuer ne concernera pas le niveau de *l'énoncé énoncé* (plan de *l'histoire* ou *l'énonciation historique*), mais celui de *l'énonciation énoncée* (plan du *discours* ou *l'énonciation discursive*), car les déictiques portant sur les dialogues entre les personnages du film fournissent des informations non pas sur l'énonciation du film, mais sur une énonciation interne, elle-même énoncée par le film. Quand un personnage de film dit à un autre personnage du même film : « je te tuerai », le « je » ne renvoie pas à la source de l'énonciation du film, bien entendu. Elle renvoie plutôt au personnage inscrit dans l'univers diégétique ; de même, le « tu » renvoie à l'autre personnage placé comme destinataire dans le même univers. La réversibilité du « je » et du « tu » qui fait partie des fondements de l'énonciation déictique dans l'échange oral se voit alors nettement exhibée à travers les échanges entre les personnages du récit filmique dans une interchangeabilité des rôles.

Toutefois, notre objectif dans cette phase d'analyse est d'examiner comment l'énonciation filmique peut être abordée dans son aspect formel, plus « linguistique » (ou plus pragmatique) où les marques d'énonciation déictique peuvent prendre place dans le discours filmique sur le plan de *l'énonciation énoncée*. C'est dans cette optique que nous nous référerons au modèle élaboré par Francesco Casetti dans lequel il reprend le problème classique des marques d'énonciation, c'est-à-dire les traces perceptibles-visibles ou audibles, dans le cas du cinéma. En effet, Casetti déploie le processus de l'énonciation filmique suivant la démarche de personnification présupposée par le discours filmique, mais manifeste par les modalités cinématographiques.

2-3-2 Les marques de personne et de non-personne

En examinant de plus près l'axe des déictiques relatif aux personnes, ce point nous semble essentiel parce qu'il s'agit d'un processus complexe qui implique et mobilise une subjectivité, notion qui renvoie, d'après ce que nous avons esquissé auparavant, à l'appropriation et la prise en charge du discours par le sujet discoureur (énonciateur). Les marques de personne sont forcément des aspects plus importants à prendre en considération dans un discours. Cependant, nous ne saisirons bien leur véritable portée pragmatique que si, d'une part, nous tenons compte de leur degré de présence, et que d'autre part, nous tenons compte de ce qui les différencie.

Les marques de personne représentent ainsi l'enjeu de l'activité énonciative, activité à travers laquelle l'énonciateur se situe par rapport à l'énonciataire, à son énoncé, au monde et même aux énoncés antérieurs ou à venir. Ce sont des traces manifestes ou effacés qui renvoient à l'acte même d'énonciation selon l'usage discursif et suivant le support textuel mis en examen.

Selon les enseignements de Benveniste en ce qui concerne les marques de personnes présentes dans le discours, ce linguiste évoque les formes appelées traditionnellement « pronoms personnels ». Ils ont un aspect d'universalité et se posent comme un fait de langage. À ce propos, Benveniste précise que les pronoms « *ne constituent pas une classe unitaire, mais des espèces différentes selon le mode de langage dont ils sont les signes. Les uns appartiennent à la syntaxe de la langue, les autres sont caractéristiques de ce que nous appellerons les « instances de discours », c'est-à-dire les actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur* »[156]. C'est ce deuxième aspect qui nous intéresse puisque les

[156] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome I, Op.cit., p.251.

pronoms personnels ainsi que les autres instances sont toujours présents de manière abstraite et s'installent discrètement dans le discours filmique.

Dans le cadre de son analyse, Benveniste attribue aux pronoms personnels le statut d' « individus linguistiques » qui naissent d'une énonciation et qui sont produits par cet événement individuel : « *Ils sont engendrés à nouveau chaque fois qu'une énonciation est proférée, et chaque fois qu'ils désignent à neuf* »[157]. Cette classe d' « individus linguistiques » apparait selon l'auteur comme des formes qui renvoient toujours et seulement à des « individus», qu'il s'agisse de personnes, de moments, de lieux, par opposition aux termes nominaux qui renvoient toujours et seulement à des concepts.

Les indices de personne qui se manifestent par l'émergence du rapport (je-tu) se produisent dans et par l'énonciation en prenant en compte les conditions spécifiques à chaque production d'énoncé. Benveniste avance que le terme *je* dénote l'individu qui profère l'énonciation, alors que le terme *tu*, l'individu qui y est présent comme allocutaire.

Par ailleurs, Benveniste identifie deux catégories de pronoms personnels. Il atteste qu'« on doit considérer d'abord la situation des pronoms personnels. Il ne suffit pas de les distinguer des autres pronoms par une dénomination qui les en sépare. Il faut voir que la définition ordinaire des pronoms personnels comme contenant les trois termes *je, tu, il*, y abolit justement la notion de "personne". Celle-ci est propre seulement à *je / tu*, et fait défaut dans *il*. Cette différence foncière ressortira de l'analyse de *je* »[158].

Suite à cette précision terminologique, nous remarquons que la première catégorie de pronoms personnels comprend la première et la deuxième personne (je-tu). Ces pronoms constituent la catégorie de personne. Leur complémentarité, à l'origine de l'acte d'énonciation et aux deux actants de

[157] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.83.
[158] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* tome I, Op.cit., p.251.

l'énonciation, illustre l'une des caractéristiques du discours. Ils apparaissent dans le dire où se construisent un énonciateur et un énonciataire qui s'inscrivent dans l'acte d'énonciation. Il y a non seulement ce qui est dit, mais les traces de ceux qui se disent manifestement ou de manière réfléchie dans la structure de l'énoncé.

Loin d'être des embrayeurs ou simples signes linguistiques d'un type particulier, le *je* et le *tu* permettent de mobiliser la langue en vue de produire un énoncé-occurrence. « *Ils sont avant tout des opérateurs de conversion de la langue en discours* »[159]. Ces deux pronoms personnels, comme le stipule Maingueneau, remplissent diverses fonctions syntaxiques des groupes nominaux et possèdent un « signifié ». En ce sens, en s'appropriant le *je* et *tu*, chaque énonciateur se pose comme tel et mobilise à son profit le système de la langue.

Pour ce qui est de la deuxième catégorie de pronoms délimitée par Benveniste, elle se rapporte à la troisième personne (il). Celle-ci représente la catégorie de *non-personne* et fait alors référence à la réalité externe. En effet, le couple *je-tu* n'est jamais le seul constituant qui réfère concrètement ou virtuellement dans un énoncé quelconque, car les interlocuteurs ou les actants de l'énonciation tiennent un discours sur le monde. L'objet de leur communication renvoie alors à un univers extérieur qui sera celui de la non-personne *il*. Selon Maingueneau, « *cette non-personne correspond aux groupes nominaux et à leurs substituts pronominaux, plus largement aux éléments ayant le statut syntaxique de groupes nominaux ; ce sont donc tous les objets dont parlent je et tu* ».

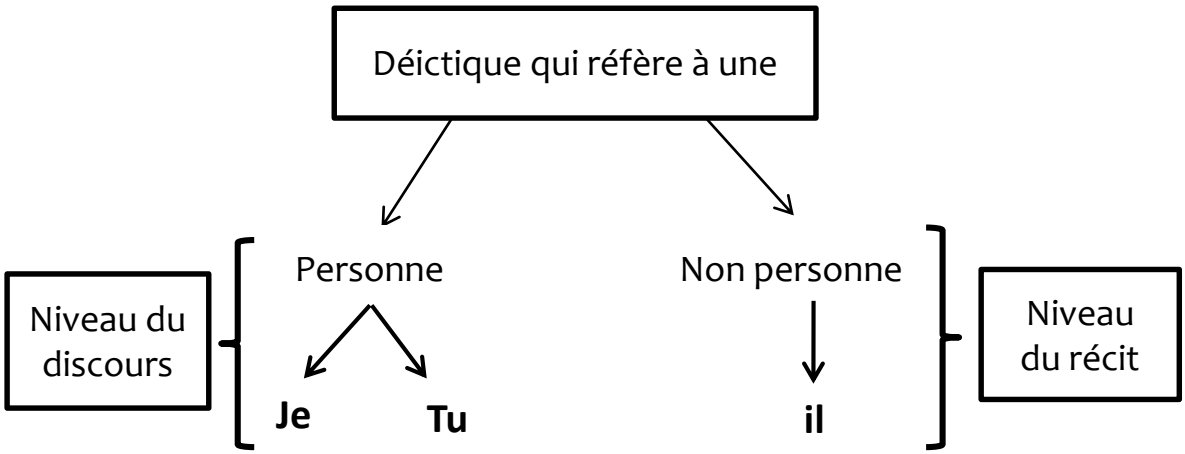
Certes, les déictiques *je-tu* et *il* ont un point commun : ils ne tirent leur référence que du contexte dans lequel ils sont placés (manifestement ou virtuellement dans le discours). Toutefois, il ne s'agit pas du même contexte

[159] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française- Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-*, Op.cit., p.14.

énonciatif dans les deux cas : pour *je* et *tu,* le contexte situationnel dont il s'agit est mis en œuvre au plan de *l'énonciation discursive* (*énonciation énoncée*), alors que *il* tire sa référence du contexte inclus dans ce premier plan, c'est-à-dire que ce déictique s'inscrit dans *l'énonciation historique* (*énoncé énoncé*).

En référence aux propos de Benveniste qui distingue le « récit historique » (ou « histoire ») et le « discours », Joseph Courtés constate que l'opposition entre ces deux niveaux s'appuie « *sur la catégorie de la personne (le « je »/ « tu » relevant du « discours, le « il »-ou « non personne »- étant propre au « récit »)* »[160].

Nous pouvons donc schématiser la structuration hiérarchique des déictiques représentés par les trois pronoms de la façon suivante :



Le schéma revêt un aspect particulier sur le plan communicationnel. En cela, chaque énoncé est ainsi fixé par les trois marques de pronoms : les deux premiers pronoms de personne (je-tu) renvoient aux acteurs de la communication (énonciateur-énonciataire), tandis que la troisième personne, « il », représente tout ce qui est extérieur à la communication ainsi fixée ; personnes ou choses sont alors situées par rapport à « je » et à « tu » comme des *objets de la communication*.

[160] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.247.

Ainsi, les pronoms personnels (je-tu), qui relèvent très explicitement de l'énonciation discursive, ne remplissent leur juste valeur communicative que lorsque cette valeur se rapporte à un élément de l'énonciation historique (il) qui incarnera « l'objet » de leur discours. Cet élément représente le point d'articulation de l'axe communicationnel qui se tient entre énonciateur et énonciataire.

En représentant la non-personne, le pronom (il) peut se rapporter à tout ce qui est mis en relief dans le récit et qui tient le cours de l'intrigue (personnage, lieu, moment, objet matériel ou abstrait,…). Il peut se rapporter aussi à l'énoncé lui-même.

Compte tenu, le système déictique des pronoms personnels dans un tel énoncé est constitué par la triade (je, tu, il) ; l'ensemble étant un objet de communication. Le fonctionnement de ces déictiques apparait comme un processus d'échange incessant entre deux rôles indissociables : celui d'énonciateur (je) et celui d'énonciataire (tu) dont l'objet de leur communication porte sur un « il ». Ainsi, la complémentarité entre les trois instances d'énonciation obéit toujours au postulat de communication universel : qui parle (je) ? à qui (tu) ? à propos de quoi (il) ?

À travers leur présence explicite ou implicite tout au long d'un texte donné, écrit ou filmique, les formes de la personne et la non-personne tendent à ancrer les contenus communiqués dans la situation de communication, et à y renouveler sans cesse leur inscription.

Par ailleurs, il convient d'admettre que l'usage des déictiques de personne et de non-personne ne se limite pas aux seuls échanges linguistiques courants ; dès que nous abordons le domaine des différents types de discours, comme c'est le cas du filmique, objet de notre analyse, nous aurons nécessairement à faire à un système plus ou moins spécifique quant à l'emploi des personnes linguistiques. Ceci s'explique, à en croire Dominique

Maingueneau, par le fait que « *chaque type de texte peut se caractériser par un fonctionnement original des structures linguistiques et les personnes en sont partie prenante* »[161].

Cela dit, le point de vue théorique qui consiste à fonder l'approche de l'énonciation filmique sur les systèmes de marques énonciatives fait qu'un énoncé filmique, dans son aspect linguistique et non linguistique, se présente comme formulé par un énonciateur et adressé à un énonciataire. En effet, l'énoncé filmique (plan ou séquence) peut contenir par exemple l'équivalent d'un pronom de la première personne renvoyant à l'énonciateur qui fait faire l'action.

Selon cette hypothèse, qui prévoit que l'énonciateur n'abandonne pas le texte filmique, l'énoncé filmique présuppose un pronom personnel « je » à travers le processus d'ostension filmique mis en œuvre par le motif du regard et de l'écoute. En outre, l'énoncé filmique, qui se donne à voir par un énonciataire (tu), doit presque toujours recéler d'objets communicationnels de référence (personne ou chose : il) qui contribuent à l'élaboration du discours.

Sur le modèle qui consiste à transposer au récit filmique le dispositif énonciatif de l'échange verbal fondé sur l'appareil déictique, Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété soulignent qu' « *on a cherché à nommer "je" la source de l'énonciation filmique (ou littéraire) et "tu" sa cible, considérant ainsi le film comme le lieu d'une conversation indirecte (ou comme une métaphore de conversation) entre la source et la cible de l'énonciation* »[162]. De ce fait, l'énoncé filmique, en tant qu'énoncé occurrence, est élaboré par l'énonciateur de film. Ce dernier qui dit « je » indirectement est donc, par définition, toujours déjà énoncé, toujours inclus dans le film en tant que sujet.

[161] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française- Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-*, Op.cit., p.20.
[162] Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Op.cit., p.33.

À ce niveau, nous affirmons à la lumière d'Orecchioni que « *le sujet qui énonce, c'est (linguistiquement) le sujet qui s'énonce (linguistiquement), mais dès lors qu'il s'énonce comme sujet énonçant, il cesse d'être sujet d'énonciation pour devenir sujet de l'énoncé* »[163]. En ce sens, chaque énoncé filmique sous-tend nécessairement un sujet impliqué par l'acte d'énonciation et renferme un « je » présupposé. Dans cette perspective, Francesco Casetti rappelle que « *le sujet de l'énonciation, qu'on le réduise à une simple opération- le fait que le processus s'initialise- ou à une quelconque entité empirique- celui qui initialise le processus- ne se laisse reconnaitre qu'à travers des traces, qu'à travers une série d'indices internes au film. En bref, l'acte qui ouvre le jeu opère pleinement, mais demeure hors scène* »[164]. L'auteur ajoute qu' « *il y a toujours quelque chose dans l'énoncé qui en dénonce l'action et qui, en ce sens, en atteste la présence* ».

Selon cette vision, la présence d'un sujet énonciateur de film (je) est incontestable grâce aux procédés cinématographiques appropriés et surtout à l'aide du regard qui, selon Casetti, constitue l'élément de base qui renvoie toujours à l'énonciation et à son sujet. C'est par le regard que s'organise et s'institue tout ce qui est montré ; c'est le pivot autour duquel s'organisent les images (et les sons) et qui en détermine les coordonnées et l'aspect.

L'analyse des déictiques de personne élaborée par Benveniste et Courtés constitue le noyau dur des travaux faits par Francesco Casetti quant à la possibilité d'une certaine personnification des actants de l'énonciation en cinéma. En cela, le système des déictiques, qui relève du système abstrait de la langue, se trouve mis en exercice dans le discours filmique de façon autoréflexive. Casetti prône une énonciation filmique personnelle à partir l'enjeu d'une triade déictique « je-tu-il » toujours présente à l'intérieur du texte filmique de manière présupposée.

---

[163] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.225.
[164] Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Op.cit., p. 43.

C’est sur cette base théorique relative aux déictiques de personne que Casetti identifie l’énonciateur filmique au *je*, l’énonciataire (l’instance à qui s’adresse l’énoncé) au *tu*. De même, loin de personnifier un être ou une entité anthropomorphique appartenant au niveau de *l’énoncé énoncé*, le *il* renvoie également, selon les propos de Francesco Casetti, à l’énoncé lui-même ou tout simplement à une chose bien spécifiée au sein de l’énoncé filmique. Ce déictique de non-personne relève du niveau de *l’énoncé énoncé* et se pose comme tel en tant qu’objet du discours entre les deux actants de l’énonciation (je-tu) situés sur le plan de *l’énonciation énoncée*. En effet, l’instauration de la triade déictique (je-tu-il) au sein du texte filmique constitue l’enjeu fondamental pour asseoir le processus discursif dans la mesure où les instances de l’énonciation seront personnifiées par des pronoms personnels. Ces trois instances du *je*, du *tu* et du *il* sont toujours présentes dans le texte filmique, mais leur valeur relative et leur fonction peuvent varier.

À ce titre, Casetti précise que ces trois éléments sont des « *“opérateurs logiques” qui ne peuvent être représentés que dans la mesure où un film les personnifie. Nous avons un je, un tu et un il (personne ou chose) (…) les trois éléments de la triade désignent des catégories abstraites qui renvoient à l’articulation fondamentale du texte filmique* »[165].

Plus précisément, les trois pronoms personnels (je-tu-il) sont absents concrètement, mais la relation énonciative est exprimée abstraitement par les formes d’adresse déictiques sous-jacentes au discours filmique (marque autoréflexive à l’intérieur du texte) et que nous pouvons rendre explicites à l’aide de personnification effectuées linguistiquement par des formulations hyperphrastiques.

Dans cette perspective, Francesco Casetti note que les termes énonciateur (je) et énonciataire (tu) sont réservés à des instances implicites qui

[165] Ibid., p.84.

agissent silencieusement au sein du texte filmique « et qu'on ne peut rendre explicites qu'au moyen d'une hyperphrase exécutive du type "*je* dis et je *te* fais comprendre que…" ou "*je* montre et je *te* fais voir que…" »[166].

En référence à ces propos, nous constatons que diverses formulations hyperphrastiques sont aussi possibles ; elles peuvent varier selon que le « je » dit quelque chose au « tu » au moyen d'un énoncé linguistique mis en scène par exemple dans le générique, ou d'un énoncé linguistique intra-filmique. En effet, le dire aura pour but d'informer le « tu », de l'influencer et de produire un sens.

En outre, le « je » donne libre cours à la monstration par les images qui défilent plan par plan. Cela permet au « tu » de voir et d'imprégner ces images par le mécanisme du regard ainsi que par les modalités cinématographiques relatives aux mouvements de la caméra. En parallèle au « dire » et au « montrer », la place des bruits et des sons musicaux est incontournable dans l'énoncé filmique du support étudié. À cet égard, l'énonciateur (je) s'efforce de maintenir le contact avec son énonciataire (tu) et de rendre ce contact explicite au moyen des hyperphrases exécutives de type : « j'entends et je te fais écouter… ».

De ce fait, la relation communicative entre les instances abstraites de l'énonciation (je-tu) est représentable de manière explicite seulement à travers l'émergence d'une série hyperphrastique qui dépendra du contexte dans lequel l'objet ou l'énoncé filmique (il) sera mis en œuvre par les principaux mécanismes de communication filmiques : le dire, le regard et l'écoute.

Pour mettre en pratique la triade déictique de personnification sus-citée à travers différentes formulations linguistiques possibles à l'échelle de l'espace de communication filmique étudié (le western leonien), nous nous articulerons

[166] Ibid., p.57.

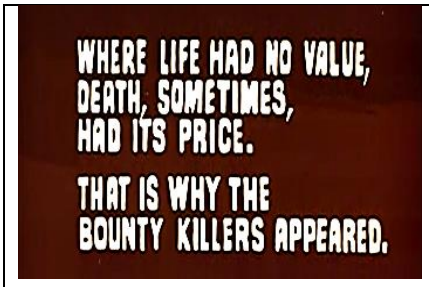
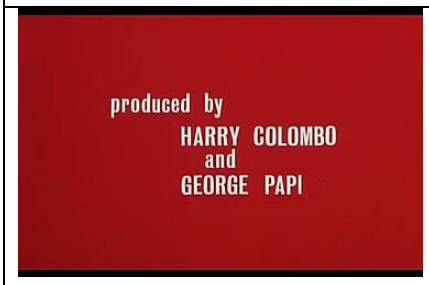
sur les trois composantes de l'énonciation filmique : le dire, la monstration et le son (musique et bruits).

2-3-3 Les déictiques de personne et de non-personne à l'épreuve des composantes de l'énonciation filmique

2-3-3-1 La composante du « dire filmique »

Suivant cette composante, la triade déictique (je-tu-il) gravite autour de la formulation « je dis et je te fais comprendre ». Elle peut être manifeste par un énoncé linguistique dont l'intention est de faire « comprendre » des propos à l'énonciataire. L'énoncé linguistique prend place et consistance suivant deux composantes filmiques : les génériques de début et de fin qui cadrent le récit filmique et la mention scripturale intra-filmique.

a- Les génériques de début et de fin

<table>
<tr>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
</tr>
<tr>
<td>Ph.01</td>
<td>Ph.02</td>
<td>Ph.03</td>
</tr>
<tr>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
</tr>
<tr>
<td>Ph.04</td>
<td>Ph.05</td>
<td>Ph.06</td>
</tr>
</table>

D'après les extraits de génériques de début relatifs au western leonien à titre indicatif, l'énoncé linguistique se réalise en cartons de début de film (Ph. 01-02) ainsi qu'en mentions scripturales descriptives et informatives (Ph. 03-

04-05-06). L'objectif étant de mettre l'énonciataire (tu) en voie de saisir le récit filmique et ses enjeux au tout départ. Les marques de personne sous-jacentes aux énoncés linguistiques peuvent être rendues explicites à travers l'émergence de formulations hyperphrastiques exécutives que nous représentons de la façon suivante :

a- « je te dis que quand la vie n'a pas de valeur, la mort avait parfois son prix…» (d'après le carton du film *Et pour quelques Dollars de plus*). Ce même carton implique : « je te fais comprendre que le message de ce carton représente l'enjeu du récit filmique » ;

b- « je te dis que la révolution est un acte de violence ». (D'après le carton du film *Il était une fois la révolution*). Cet énoncé présuppose également : « je te fais comprendre que le film va démontrer comment la révolution est un acte de violence ».

En outre, le dire effectué en énoncé linguistique peut s'assimiler à une thèse avancée par l'énonciateur à travers par exemple :

- « j'avance/ je suppose que la révolution est un acte de violence » ;
- « je t'affirme que la révolution est un acte de violence ».

Dans ce cas de figure, la thèse émise par l'énonciateur de film (je) est censée être vérifiée tout au long du récit filmique par l'énonciataire (tu). Le récit sera alors une forme de démonstration de chaque thèse mise en valeur au sein des génériques de films.

Ce qui est commun dans tout carton représentatif du western leonien, c'est que le dire linguistique renferme une assertion/déclaration déléguée par l'énonciateur (je) à l'énonciataire (tu). En ce sens, la personnification de ces deux actants de l'énonciation peut se réaliser ainsi :

- « je te déclare que quand la vie n'a pas de valeur, la mort avait parfois son prix » ;
- « je t'avise que la révolution est un acte de violence ».

L'abstraction des déictiques de personne énoncés de manière présupposée en carton s'applique aussi sur les mentions scripturales informatives qui portent sur les différents intervenants et collaborateurs dans les films. En effet, les informations, animées dans les génériques par différents procédés techniques et sonores, présupposent diverses hyperphrases. Celles-ci dépendent inéluctablement de l'intention de communication que l'énonciateur met en pratique suivant chaque contexte relatif à l'énoncé occurrence dans le générique. Nous illustrons :



Ph.01



Ph.02

1- « je t'annonce que le film est produit par la compagnie Metro Goldwyn Mayer (Ph. 01 *Pour une poignée de Dollars*) ;

2- « je te déclare que le film appartient à la compagnie Paramount (Ph. 02 *Il était une fois dans l'Ouest)*.



Ph.03



Ph.04

3- « je t'apprends que le film porte le nom de *Et pour quelques Dollars de plus* » (Ph. 03) ;

4- « je te déclare que le film s'intitule *Le bon, la brute et le truand* » (Ph. 04).



Ph.05



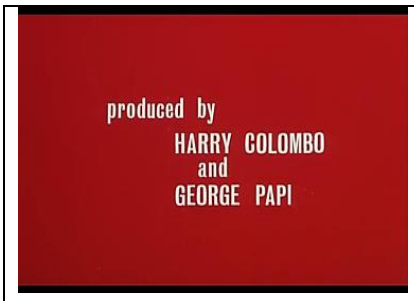
Ph.06



Ph.07

5- « je porte à ta connaissance que l'acteur principal du film s'appelle Clint Eastwood ». (Ph. 05 *Et pour quelques Dollars de plus*) ;

6- « je te présente les principaux acteurs de film comme suit : Terence Hill, Henri Fonda » (Ph. 06-07 *Mon nom est Personne*).



Ph.08



Ph.09



Ph.10

7- « je t'informe que le film est produit par Harry Colombo et George Papi » (Ph. 08 *Pour une poignée de Dollars*) ;

8- « je te fais savoir que le récit filmique est élaboré d'après une histoire de Dario Argento, Bernardo Bertolucci et Sergio Leone » (Ph. 09 *Il était une fois dans l'Ouest*) ;

9- « je t'annonce que la musique du film est faite par Ennio Morricone, conduite par Bruno Nicolai et publiée par Eureka Edizioni Musicali » (Ph. 10 *Et pour quelques Dollars de plus*) ;



Ph.11



Ph.12

10- « je t'avise que le réalisateur de ce film s'appelle Sergio Leone » (Ph. 11-12 *Pour une poignée de Dollars/ Et pour quelques Dollars de plus*).

Nous déduisons que dans l'énoncé filmique nous pouvons toujours introduire fictivement l'énonciateur (représenté par la déictique de la 1ère personne : « je »), de même que l'énonciataire (représenté par la déictique de la 2ème personne : « tu »). L'objet « il » de leur énonciation demeure bel et bien le contenu de l'énoncé linguistique lui-même dans sa forme scripturale, mais aussi animée par les procédés techniques aux yeux de l'énonciataire (c'est à dire l'ensemble du plan filmique montré). L'énoncé (il) représente la non-personne étant donné que son contenu porte sur une assertion déléguée par le sujet (je) à son destinataire (tu) par voie de monstration où le jeu d'animation au sein du générique favorise l'engagement potentiel du regard. L'intention étant de communiquer une information nouvelle sous la forme d'un énoncé-occurrence qui change à chaque nouveau plan du générique.

Pour ce qui est du générique de fin, celui-ci porte, quasiment dans tous les films du western leonien, la marque « The End » = (Fin) ; mention linguistique annonçant que le récit filmique aboutit à son terme.



Ph.01



Ph.02



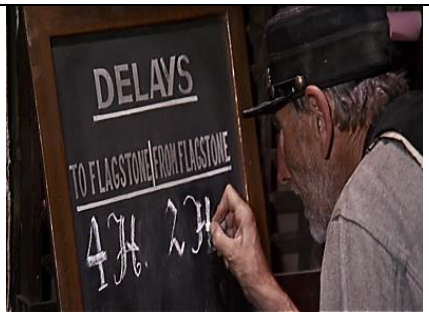
Ph.03

L'énoncé linguistique recèle d'une personnification des instances de l'énonciation qui se réalise par voie de déictiques de personne de la sorte :

- « je t'annonce la fin du film » ;
- « je t'apprends que le récit filmique touche à sa fin » ;
- « tu dois savoir que j'achève mon récit filmique » ;
- « je te signale que c'est la fin de mon récit filmique » ; etc.

b- Mention scripturale intra-filmique

En plus des génériques en début et en fin de films, la triade déictique (je-tu-il) peut être également rendue explicite à travers le dire filmique élaboré en mentions scripturales inscrites au niveau intra-filmique. Ces mentions linguistiques relèvent strictement de *l'énoncé énoncé* (plan de *l'histoire*). Elles sont généralement écrites sur des supports physiques (panneau, journal, affiche, livre…) qui appartiennent à l'univers diégétique des films. Ces mentions impliquent des hyperphrases destinées à l'énonciataire de film (tu) en guise d'information, d'orientation de sens et de mise en marche du récit filmique. L'objet de l'énonciation (il) ne porte pas uniquement sur l'énoncé filmique lui-même, mais sur un élément de l'histoire.

<table>
<tr>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
</tr>
<tr>
<td>Ph.01</td>
<td>Ph.02</td>
<td>Ph.03</td>
</tr>
<tr>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
</tr>
<tr>
<td>Ph.04</td>
<td>Ph.05</td>
<td>Ph.06</td>
</tr>
</table>

À la lumière des photogrammes *supra*, qui appartiennent aux différents récits filmiques du western leonien, la concrétisation des déictiques de personne se réalise par l'ensemble des composantes du « dire filmique » mises en scène par l'énonciateur (je), mais qui appartiennent à l'univers diégétique. En effet, le « je » interpelle son destinataire immédiat « tu » par un dire linguistique, essentiellement pour lui faire comprendre quelque chose (il) interne au récit filmique.

Et donc, le « dire » implique un « faire comprendre » initié par un *je* à destination d'un *tu*. En outre, le dire évoqué en mode verbal lors de l'échange entre personnages de l'histoire, quoiqu'il relève principalement du plan de *l'énoncé énoncé*, il participe lui aussi de manière directe à faire comprendre à l'énonciataire les enjeux des intrigues relatives aux récits filmiques et les liens qui se nouent entre les différents protagonistes.

Cela dit, la relation énonciative réunissant la triade déictique (je-tu-il), qu'implique le dire linguistique intra-filmique, peut se rendre manifeste par l'émergence de formulations telles que :

a- « je te fais comprendre que la tombe qui porte le nom d'Arch Stanton est celle recherchée par le trio Blondin, Sentenza et Tuco (Ph. 01 *Le bon, la brute et le truand*) ;

b- « je te fais saisir les Horaires du train en partance et à destination du village de Flagston » (Ph. 02 *Il était une fois l'Ouest*) ;

c- « je te fais comprendre que cet homme représente, pour le personnage de Juan, la voie idéale pour exaucer son rêve : celui de cambrioler la banque de Mesa Verde » (Ph. 03 *Il était une fois la révolution*) ;

d- « je te fais comprendre que dans la ville de Mesa Verde on partage un slogan en commun : « *le gouverneur aime le peuple et le peuple aime le gouverneur* » » (Ph. 04 *Il était une fois la révolution*) ;

e- « je te fais comprendre que John est un dynamiteur irlandais recherché pour meurtre » (Ph. 05 *Il était une fois la révolution*) ;
f- « je te fais comprendre que le célèbre Jacques Beauregard a été tué en duel par *Personne* et qu'il a survécu de 1848 à 1899 » (Ph. 06 *Mon nom est Personne*) ;

De ces formulations, l'objet de l'énoncé filmique (il), mis en relief par les mentions linguistiques et communiqué par un *je* à un *tu*, varie selon le contexte où il apparait dans chaque plan filmique mis en scène par le maniement de la caméra ainsi que par les procédés techniques y afférents (zoom, traveling, ralentissement, pause,...).

Le déictique de non-personne (il) représente un élément phare dans l'histoire racontée ou en fait partie (personnage, objet, lieu de repère, etc.). Il représente :
- soit l'enjeu de l'intrigue principale : la tombe d'Arch Stanton (il) est la clé de voûte pour dénicher le trésor recherché par le trio antagoniste (Blondin, Sentenza et Tuco *Le bon, la brute et le truand*) ;
- soit l'élément qui facilite la compréhension et l'installation de l'enjeu principal : le slogan (il) publié dans tous les recoins de la ville de Mesa Verde, « *le gouverneur aime le peuple et le peuple aime le gouverneur* », est tout à fait contradictoire avec ce que vit et subit le peuple sous le règne du gouverneur, ce qui déclenche la révolution. (*Il était une fois la révolution*).

En plus, le déictique de non-personne (il) peut référer à un élément secondaire ayant pour fonction de clarifier le cours des événements relatifs au récit filmique en question, ainsi que les propos tenus par le sujet du discours « je » :
- par l'énoncé linguistique « *John est un dynamiteur irlandais recherché pour meurtre* » (Ph. 05- *Il était une fois la révolution*), l'énonciateur révèle à l'énonciataire la vraie identité du *personnage de John* (il) ;

- l'énoncé linguistique établi sur *le panneau de publicité* (il) « *Jacques Beauregard a été tué en duel par Personne et qu'il a survécu de 1848 à 1899* » (Ph 06- *Mon nom est Personne*), est destiné au grand public du récit filmique. Ce panneau permet à l'énonciataire de comprendre que la célébrité de Jacques Beauregard cède le relais à la célébrité du personnage de *Personne*.

2-3-3-2 La composante de « monstration filmique »

S'agissant de la deuxième composante de l'énonciation filmique, elle se rapporte au processus de monstration. En effet, mobilisée par le mécanisme du regard et mise en place par le mouvement de la caméra, la monstration présuppose nécessairement le maintien de la relation entre les deux actants de l'énonciation. La personnification de cette relation par voie de déictiques de personne (je *vs* tu) se rend manifeste par l'affirmation d'ordre générique évoquée par Francesco Casetti : « *je* montre et je *te* fais voir que ». Cette affirmation hyperphrastique peut aussi engendrer des sous-formulations qui se rapportent toujours au principe de la monstration filmique sans toutefois négliger la place indispensable qu'occuperont les autres déictiques de monstration possibles dans les affirmations formulées et qui seront délimités ci-après.

Dans cette optique, nous notons que le principe de monstration sous-tend deux dimensions concomitantes : celle de l'objectivité et celle de la subjectivité. Respectivement, le fragment « je montre » relève de l'objectivité dans la mise en marche des images filmiques ; quant au fragment « je te fais voir que… », il se rapporte à la subjectivité dans le langage cinématographique. En effet, « je montre » suppose que dans chaque plan capté, l'énonciateur montre l'ambiance filmique de manière générale ; plus précisément, il dresse le contexte dans lequel le regard de l'énonciataire se concrétise face au paysage du cadre de l'écran.

En même temps, dans ce même plan saisi, l'énonciateur s'efforce de « faire voir » un élément concret, ou par extension « suggérer » un élément abstrait qui concourt à asseoir le discours. Autrement dit, par « je montre », l'énonciateur focalise sur *l'énoncé énoncé* (plan de *l'histoire* qui donne au monde de la fiction) ; alors que par le fragment « je te fais voir que… », il inscrit son énonciataire dans le plan de *l'énonciation énoncée* (plan du *discours* qui donne au monde du réel). Et dans ce cas, il donne libre cours à la subjectivité dans le langage. Cette subjectivité s'accentue de plus en plus par le recours aux procédés filmiques que nous pouvons désigner aussi comme modalisateurs cinématographiques tels :

- le gros plan et le zoom sur le visage des personnages ou sur des objets clefs ;
- le traveling qui s'assimile à une démarche humaine dans la mesure où le mouvement de la caméra suit le mouvement du personnage ;
- plongée ou contre plongée valorisant ou dévalorisant le personnage ;
- le ralenti dans l'exécution de certains mouvements en guise de mise en valeur et d'insistance ;
- le recours au flash-back pour marquer un arrêt symbolique sur des images du passé ;

Par ailleurs, la monstration, comme noyau dur de l'énonciation filmique, est délimitée par le champ de vision, c'est-à-dire l'espace d'où nous observons et saisissons les constituants scripto-audio-visuels délimités par le cadre de l'image filmique. En tant que processus, la monstration se rapporte à l'acte opérationnel mené par l'énonciateur potentiel du texte filmique. C'est cet actant qui gère et engage le processus d'énonciation filmique dans les moindres détails. Son acte de monstration est lié au maniement de la caméra. Ainsi, les indices de personne seront engendrés chaque fois que la caméra exécute un mouvement corrélatif à l'ostension des éléments filmiques. En cela, le

processus de monstration, qui lie le « je » au « tu » par l'affirmation « *je montre et je te fais voir* », se rapporte suivant le cas à :

1- un ou des personnages de l'histoire, principal ou secondaire ;

2- un espace central du récit filmique ou un lieu spécifique où se développent les actions ;

3- un objet ou un élément animé appartenant à l'action ;

Pour mieux rendre manifeste la personnification des instances de l'énonciation à travers le processus de monstration, cela requiert la mise en relief par de nombreux indices déictiques de l'ostension. Ces indices ne sont pas des pronoms personnels qui se rapportent aux actants de l'énonciation, mais des termes qui leur sont auxiliaires et se rattachent à la construction énonciative.

À ce titre, Benveniste note que les différents indices qui se rapportent à la structure d'énonciation (type *ce, ici*, etc.) sont des « *termes qui impliquent un geste désignant l'objet en même temps qu'est prononcée l'instance du terme* »[167]. Chaque geste d'ostension, axé sur un tel élément d'énonciation (il), n'est manifeste que lorsqu'il émane de façon synchronique de l'instance responsable : l'actant énonciateur « je » qui produit l'énoncé. Les indices déictiques, outre les pronoms personnels, représentent alors l'objet d'énonciation qui lie le « je » au « tu », et par de là l'objet du discours. Ils permettent de renforcer le processus d'énonciation ainsi que la monstration relative à l'énoncé filmique.

Parmi les indices déictiques d'ostension les plus commodes pour le cas de l'énonciation filmique, nous distinguons, sur la base des indices évoqués par Benveniste, les termes démonstratifs (adjectif ou pronom). En outre, dans le cas de notre approche, nous pouvons également ajouter les termes « présentatifs » (voici, voilà, c'est/ce sont…qui, etc.). À cet effet, l'emploi de ces derniers termes est plus commode à côté des démonstratifs, car ils sont

[167] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.82.

toujours présupposés par le mouvement de la caméra en parfaite concordance avec le regard de l'énonciataire. Autrement dit, chaque déplacement et mobilité de la caméra équivaut à un déictique de démonstration et de présentation relatif à un élément cible que l'énonciateur visualise dans le cadre.

Tous ces déictiques de monstration cités engagent directement l'énonciataire « tu » dans le processus d'énonciation filmique. Ces déictiques sont sous-jacents aux modalisateurs cinématographiques mobilisés concrètement par le mouvement de la caméra : zoom et prises de vue variées sur l'objet du regard (personnage, lieu ou chose), traveling et panoramique, pause et ralenti sur images, etc. Ces modalisateurs sont, à leur tour, ajustés suivant l'échelle des plans montrés et indéniablement organisés par le montage.

Mettant en pratique les formulations hyperphrastiques, dans lesquelles la personnification des instances de l'énonciation par les indices de personne est mise en valeur par les différents déictiques d'ostension, notamment les éléments démonstratifs et les présentatifs, nous obtiendrons plusieurs réalisations corrélativement à l'objet de monstration « il » (personnage, lieu ou chose animée ou non).

Les diverses réalisations de phrases explicites s'exécutent autour de l'affirmation « *je montre et je te fais voir…* ». L'objet de l'ostension (il) occupe pleinement le champ de l'image filmique, il est cadré par la caméra. Chaque plan obtenu est alors affaire de différentes perspectives de vue qui témoignent de la singularité de l'espace de communication filmique étudié, de même que cela émane de la subjectivité de l'énonciateur dans la mise en marche du processus énonciatif.

1- La monstration d'un personnage

<table>
<tr><td> 
</td><td> 
</td><td> 
</td></tr>
<tr><td>Ph.01</td><td>Ph.02</td><td>Ph.03</td></tr>
<tr><td> 
</td><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>Ph.04</td><td>Ph.05</td><td>Ph.06</td></tr>
</table>

Dans le cas où l'énonciateur cible un personnage de l'histoire (il), la personnification renforcée par les déictiques de monstration peut se concrétiser de la sorte :

- « ces trois personnages que je te montre sont : le bon, la brute et le truand » (Ph. 01-02-03).
- « voici les trois principaux personnages de l'histoire que j'appelle respectivement : le bon, la brute et le truand » (Ph. 01-02-03).
- « je te fais voir ensemble les protagonistes de l'histoire : ce sont le bon, la brute et le truand » (Ph. 01-02-03).
- « tu vois cet homme dynamiteur ! C'est ce personnage qui facilitera l'entrée de Juan à la banque de Mesa Verde » (Ph. 04).
- « celui-ci que je te montre est le personnage de l'Harmonica » (Ph. 05).
- « te voilà le personnage de *Personne* » (Ph. 06).

Ceci dit, nous constatons dans le cas des photogrammes (01-02-03) une alternance entre le « dire » (énoncé linguistique marqué sous la forme de légende devant le personnage cadré) et le « montrer » (image du personnage à

laquelle réfère le dire) : correspondance signifiant-signifié. Cette alternance s'établit autour de l'affirmation explicite « je dis et je te fais montrer ». Dans ce cas, l'émergence d'un énoncé explicite se réalise par exemple de la manière suivante :

- « je te dis "le bon" et je te fais montrer ce personnage » ;
- « je te dis "la brute" et je te le montre » ;
- « je te dis "le truand " et je te le fais montrer en image » ;

2- La monstration d'un lieu

<table>
<tr><td>  </td><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>Ph.01</td><td>Ph.02</td><td>Ph.03</td></tr>
<tr><td>  </td><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>Ph.04</td><td>Ph.05</td><td>Ph.06</td></tr>
<tr><td>  </td><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>Ph.07</td><td>Ph.08</td><td>Ph.09</td></tr>
</table>

Dans le cas où l'énonciateur concentre le champ de vision sur un espace général ou spécifique inscrit dans l'histoire, la personnification des actants de l'énonciation, accentuée par les déictiques d'ostension, se réalise explicitement selon différentes hyperphrases dans lesquelles le contact de l'énonciateur avec l'énonciataire est assuré par les marques de la 1ère et la 2ème personne :

- « cet espace que je te montre dans le cadre est celui de l'Ouest américain » (Ph. 01-02-03-04-05) ;
- « ici, c'est l'Ouest américain » (Ph. 01-02-03-04-05) ;
- « ce cimetière que je te fais voir de près est celui de Sad Hill » (Ph. 06) ;
- « te voici la ville de Mesa Verde » (Ph. 07) ;
- « cet endroit que je te fais montrer s'appelle la rue du plaisir » (Ph. 08) ;
- « ce que je te montre, c'est la gare de Tucumcari » (Ph. 09).

3- La monstration d'une chose ou d'un objet

Lorsque l'énonciateur met en valeur, par les diverses modalités du cadrage filmique, un objet « il » faisant partie de l'histoire et sur lequel porte l'acte d'énonciation, la personnification des instances de l'énonciation au moyen des pronoms personnels et des indices de monstration se manifestera par différentes constructions hyperphrastiques qui prendront en compte la nature de l'objet de monstration (arme, matière de richesse, instrument matériel) :

a- Arme d'usage guerrier qui sert d'élément indispensable dans le western leonien

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03

- « je te montre en gros plan le pistolet prêt à l'usage en duel » (Ph. 01-02) ;
- « je te fais voir une mitraillette maniée par Juan en pleine révolution » (Ph. 03).

b- Matière de richesse

Le Dollar américain, principale motivation des protagonistes, constitue l'enjeu majeur de l'histoire, particulièrement dans les films appartenant à la trilogie du Dollar :


Ph.04


Ph.05


Ph.06

- « ces billets que tu vois sont les Dollars qui attisent les chasseurs de prime et les bandits de l'Ouest américain » (Ph. 04-05) ;
- « je te fais découvrir les pièces de Dollars autour desquelles s'entretuent le bon, la brute et le truand » (Ph. 06) ;

c- Instrument matériel


Ph.07


Ph.08


Ph.09


Ph.10


Ph.11


Ph.12

Les objets d'usage matériels sont toujours présents dans les images filmiques à des degrés divers. Ils représentent généralement des éléments nécessaires et incontournables dans l'installation du décor filmique, car ils

participent directement au fondement de l'effet du réel, effet qui trouve sa place naturelle parmi la tendance du réalisme dont fait expérience le western leonien.

Loin de ce rôle crucial, l'objet matériel, inscrit au niveau de *l'énoncé énoncé*, peut incarner un aspect symbolique dans le récit filmique du fait qu'il se place comme objet de valeur chez les protagonistes du récit filmique. Cette valeur d'aspect symbolique tient à ce que cet objet puise dans un souvenir qui installe un programme narratif de vengeance indispensable chez le protagoniste qui a subi un tort dans le passé. La monstration récurrente d'un objet de souvenir, par procédé de zoom ou de gros plan, signifie que cet objet délimite un enjeu principal dans l'histoire cadre du film visé :

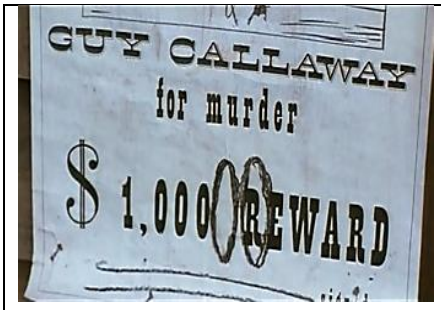
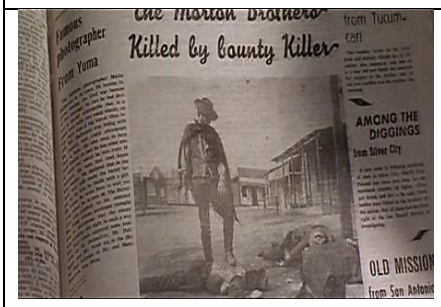
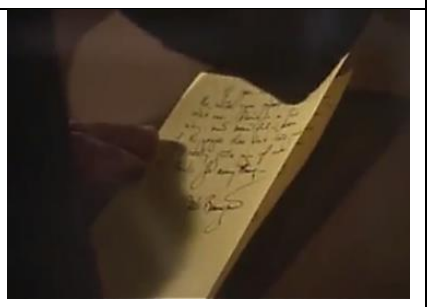
-1 : la montre de gousset (Ph. 07-08-09 *Et pour quelques Dollars de plus*) symbolise chez le Colonel Douglas Mortimer un souvenir amer : le viol de sa sœur par l'Indien. Chaque fois que l'énonciateur évoque cette montre par ostension, il le fait souvent en relief par le recours au flash-back. Cela introduit l'énonciataire (tu) dans le passé profond des protagonistes de l'histoire ;

-2 : l'harmonica, comme instrument de musique (Ph. 10-11-12 *Il était une fois dans l'Ouest*), symbolise chez le personnage de l'Harmonica depuis son âge d'enfance le supplice qu'a subi son frère ainé par Frank.

Sur la base de monstration d'un objet matériel (il), clé du récit filmique, la personnification des actants de l'énonciation peut être concrétisée linguistiquement par des affirmations telles :

- « cette montre que je te fais voir de près symbolise un souvenir lésant qui hante incessamment le Colonel Douglas Mortimer » (Ph. 07-08-09) ;
- « tu vois cet harmonica ! C'est l'objet qui provoque la vengeance de l'Harmonica tout au long du film » (Ph. 10-11-12).

d- Document écrit

<table>
<tr>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
</tr>
<tr>
<td>Ph.13</td>
<td>Ph.14</td>
<td>Ph.15</td>
</tr>
<tr>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
<td>  </td>
</tr>
<tr>
<td>Ph.16</td>
<td>Ph.17</td>
<td>Ph.18</td>
</tr>
</table>

Au sein des récits appartenant au western leonien, l'objet de monstration filmique (il) prend aussi la forme d'un document écrit (affiche, journal, livre, lettre) dont le but est d'économiser le langage verbal, d'apporter un supplément d'informations pour éclaircir les propos tenus par l'énonciateur, mais aussi et surtout de divulguer une part importante de l'identité d'un protagoniste de l'histoire racontée (un bandit, un chasseur de prime, un révolutionnaire, homme de sagesse…).

Le document montré à l'écran sous des prises en zoom et en gros plan, tel dans les extraits indicatifs ci-dessus, implique une personnification qui peut se réaliser concrètement par voie d'indices variés de monstration dans les structures hyperphrastiques suivantes :

- « je te fais voir en détails l'affiche d'un recherché pour délits » (Ph. 13-14 *Et pour quelques Dollars de plus*) ;
- « sur cet article du journal " El Paso Tribune " montré en zoom, je te fais découvrir l'identité du Manchot » (Ph. 15-16 *Et pour quelques Dollars de plus*) ;

- « c'est ce livre, dont je te montre le titre en gros plan, qui dévoile la tendance idéologique de Juan » (Ph. 17 *Il était une fois la révolution*) ;
- « voici la lettre sage et moralisante que rédige Beauregard à *Personne* à la fin du film » (Ph. 18 *Mon nom est Personne*).

Par ailleurs, le principe de monstration peut s'étendre à plus d'un élément cible parmi ceux cités plus haut. En effet, un même plan, comme énoncé filmique minimal, peut réunir un ensemble d'éléments montrés (personnage, lieu, objet, etc.) en une seule prise de vue. Et dans ce cas de figure, l'énonciateur vise l'énoncé filmique intégralement dans une prise de vue objective (plans d'ensemble et parfois rapprochés) sans pour autant valoriser un élément par rapport à d'autres par le biais de procédés modalisateurs déployés par le maniement de la caméra.

L'énonciateur (je), reconstruit par le cadrage de la caméra, recourt aux plans objectifs qui se focalisent surtout sur les décors ambiants et sur le monde social représenté et relaté par le récit filmique. La monstration équivaut alors à la « description » des différents éléments qui forment, d'une part, une composante essentielle de l'énoncé filmique sur le plan visuel. D'autre part, ces éléments descriptifs servent d'appoint, accompagnent ou conditionnent le cours des événements qui se tiennent sur le plan narratif. Du côté de l'actant énonciataire (tu), ses traces se situent à l'encontre, ce qui est tout à fait naturel et logique, dans le hors champ du cadre de l'image filmique.

Par de là, plusieurs formulations explicites sont possibles dans la mise en pratique de la personnification au moyen des différents indices déictiques relatifs à l'aspect descriptif que revêt la monstration. En voici des exemples effectués à travers des extraits du western leonien :

		
Ph.19	Ph.20	Ph.21
		
Ph.22	Ph.23	Ph.24

- « je te fais voir l'entrée du Manchot à cheval dans le village de Del Paso selon une vue qui donne sur son aspect général » (Ph. 19 *Et pour quelques Dollars de plus*) ;

- « je te décris l'ambiance qui règne pendant que l'on prépare la pendaison exécutée contre Tuco, mais rompue par Blondin » (Ph. 20 : *Le bon, la brute et le truand*) ;

- « voici la première confrontation qui a opposé l'Harmonica aux trois hommes de Frank sur le bord de la gare du train Cattle Corner » (Ph. 21 *Il était une fois dans l'Ouest*) ;

- « c'est ici la ville de Flagstone où je te décris comment Madame McBain fait son arrivée par train » (Ph. 22 *Il était une fois dans l'Ouest*) ;

- « je te fais découvrir le moment de réjouissance que vit Juan en pleine foule après la délivrance des prisonniers de Mesa Verde » (Ph. 23 *Il était une fois la révolution*) ;

- « je te montre comment Beauregard affronte la horde sauvage sous la huée des chevaux et le bruit des tirs au feu » (Ph. 24 *Mon nom est Personne*).

Loin d'indiquer un seul élément de l'énoncé filmique, mis en relief par le processus de monstration, le dispositif déictique de monstration qui entre en

jeu dans le rapport du « je-tu » peut porter sur la totalité de l'énoncé filmique, comme c'est le cas pour les deux énoncés intermédiaires qui cadrent le récit filmique proprement dit, à savoir le générique de début et de fin. Le déictique « il » représente alors l'énoncé du générique tout entier. Les affirmations sous-jacentes à ce type d'énoncé peuvent se réaliser manifestement et à la lumière des extraits *infra* de la manière suivante :



Ph.25



Ph.26



Ph.27



Ph.28

- « ceci est le début du film » (Ph. 25-26) ;
- « te voici devant les images successives qui déclenchent le lancement du film » (Ph. 25-26) ;
- « par l'expression "The End", te voilà la fin du film » (Ph. 27) ;
- « ça, c'est la fin du film » (Ph. 27-28).

Nous notons, en outre, que les affirmations hyperphrastiques qu'impliquent les génériques de début et de fin s'effectuent par une alternance entre le « dire » et le « montrer » qui se conjuguent avec la composante sonore réalisée nettement au moyen de la musique instrumentale qui émane de l'hors champ.

2-3-3-3 La composante « sonore » de l'énonciation filmique

La troisième composante de l'énonciation filmique, qui se combine avec le « dire » et la « monstration », se rapporte au son. Ce dernier occupe une place élémentaire dans le récit du western leonien qu'il convient de le prendre en compte. En effet, le son comprend deux dimensions : le bruit de toutes sortes produit à l'écran et la musique instrumentale de fond qui accompagne le récit filmique du début jusqu'à la fin.

Sur la base de la composante « son », les instances de l'énonciation peuvent aussi se rendre manifestes par procédé de personnification. En effet, la triade déictique, de personne (je-tu) et de non personne (il), sera engendrée chaque fois qu'un son est donné à travers l'image filmique (plan). Le son est figuré par le déictique (il) ; il représente, à son tour, un objet de discours qui lie l'énonciateur de film (je) à l'énonciataire (tu). La relation énonciative entre ces trois instances n'est manifeste qu'à travers des hyperphrases concrètes qui gravitent autour de l'affirmation centrale : « je te fais entendre et je te fais écouter… » que sous-tend l'énoncé filmique.

Dans cette perspective, l'énonciateur de film use d'un double faire : celui du « faire entendre » et celui du « faire écouter ». Le premier faire puise dans l'objectivité du langage filmique dans la mesure où les éléments sonores, qui émanent de *l'énoncé énoncé*, sont rapportés fidèlement tels qu'ils existent dans la réalité externe au film. Par le « faire entendre », l'énonciateur s'efforce d'habiller l'énoncé filmique d'un aspect réaliste, trait particulier du western italien.

Dans ce cas, les sons entendus proviennent de façon naturelle sans aucun effet subjectif remarquable. Nous identifions le cri naturel (celui des divers animaux, notamment le hennissement et le trot des chevaux), les détonations des coups de feu divers, le souffle du vent, le bruit des trains et des charrettes, le son des objets matériels, le bruit des bottes et des démarches

humaines…Bref, tous les sons que nous pouvons entendre dans le monde réel sont représentés de manière fidèle à l'écran. Ces sons incarnent aussi l'objet « il » de l'énonciation filmique qui se tisse en parallèle avec les deux autres composantes (le dire et la monstration).

En ce qui concerne le « faire écouter », il se caractérise par le lancement intentionnel de la musique instrumentale au cours du récit filmique. Cette intentionnalité repose sur la subjectivité de l'énonciateur à qui revient la liberté de choisir les moments favorables pour la mise en vigueur de ce genre musical propre au western leonien. La matière musicale relevant de l'hors champ est inscrite au plan de *l'énonciation énoncée*. Cette voie musicale permet à l'énonciateur « je » de renforcer le processus du discours filmique qu'il s'évertue de communiquer à l'énonciataire « tu ».

Partant de cette distinction incontournable quant à la composante sonore de l'énonciation filmique, cela permet de faire émerger, en énoncés explicites, les déictiques relatifs aux deux actants de l'énonciation « je-tu » présupposés par l'acte d'énonciation filmique et dont l'objet de communication « il » porte sur un élément sonore. Les énoncés peuvent inclure également d'autres indices déictiques (termes démonstratifs et présentatifs) qui participent à la concrétisation de l'énonciation filmique.

Les diverses hyperphrases exécutives que nous pouvons formuler à ce propos émergent d'après les plans filmiques assez abondants en matière sonore au sein du western leonien et dont nous illustrons uniquement quelques exemples :

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
		
Ph.04	Ph.05	Ph.06
		
Ph.07	Ph.08	Ph.09

a- Les sons relevant de l'énoncé énoncé

Pour les sons relevant de *l'énoncé énoncé*, nous pouvons formuler comme énoncés explicites :

a- « je te fais entendre le tic-tac de la montre de gousset que l'Indien saisit ardemment » (Ph. 01) ;

b- « en visualisant le convoi de l'armée, je te fais entendre les pas des bétails (ânes et mulets) en marche, ainsi que le bruit provoqué par la circulation des charrettes » (Ph. 02) ;

c- « la sonnette que tu entends c'est celle du train qui arrive » (Ph. 03) ;

d- « ceci est le bruit des pieds de l'armée qui avance dans l'ordre » (Ph. 04) ;

e- « te voici en train de ouir le trot des chevaux » (Ph. 05) ;

f- « en pleine guerre, je te fais entendre les différents sons des projectiles d'armement (obus, canons, mitraillettes…) et les cris des soldats » (Ph. 06) ;
g- « ce que je te fais entendre ici, c'est le bruit de l'éolienne en harmonie avec le murmure de l'eau qui coule sous les yeux du personnage assis sur le bord du canal » (Ph. 07) ;
h- « je te mets devant la musicalité de l'harmonica » (Ph. 08) ;
i- « je te mets en voie d'entendre le frôlement des assiettes sous l'effet du chariot qui bouge » (Ph. 09).

b- La musique instrumentale

Pour ce qui est de la musique instrumentale, elle relève de *l'énonciation énoncée* ; elle est inscrite bel et bien dans les génériques de début et de fin pour préparer l'énonciataire à l'ambiance du film et lui faciliter l'accès aisé à l'univers diégétique. En outre, la composante musicale s'installe tout au long du récit filmique pour combler le silence qui règne dans ce genre de récit et pour ainsi remplir la carence du langage verbal.

Remplissant une marge importante dans le récit filmique, la musique instrumentale incarne à elle seule un langage communicatif à part entière vis-à-vis de l'énonciataire-destinataire, qui est situé à l'hors champ. Ce genre musical marque une modalité potentielle de l'énonciateur de film qui se manifeste à travers l'hyperphrase exécutive de type : « je te fais écouter…».

La musique instrumentale apparait donc, au visionnage des films du corpus, comme un des éléments fondamentaux, susceptibles de mettre à l'épreuve, et donc de révéler, l'acte énonciatif relatif à l'expression filmique mise en jeu. D'autant plus, la musique passe aussi pour un support privilégié à l'expression d'un style reconnaissable d'un film à l'autre ; de ce fait, elle est un des éléments constitutifs de l'esthétique de Sergio Leone. L'aspect musical adopté dans le western leonien traduit, par conséquent, l'identité de ce genre filmique par rapport aux autres genres similaires. L'aspect instrumental de la

musique s'avère d'une telle qualité singulière qu'il contribue directement à l'identification du genre.

Ainsi, par voie de personnification, la relation énonciative entre les deux actants de l'énonciation (je-tu) peut se concrétiser au moyen d'affirmations explicies dont l'objet de communication (il) représente le morceau de musique instrumentale intercalé au sein du récit filmique. Nous obtiendrons :

- « cette musique instrumentale que je te mets en voie d'écouter tout au long du générique révèle l'identité du genre filmique (du western leonien) » ;
- « ce que je te fais écouter intentionnellement en parallèle avec l'histoire, c'est de la musique instrumentale qui renforce le discours filmique » ;
- « ce que tu viens d'écouter comme morceau instrumental, je le conçois pour identifier le western leonien » ;
- « la musique que j'émets et que je te fais écouter constitue un discours à part entière ».

Conclusion

À l'issue de la deuxième partie de notre recherche, nous déduisons que l'énonciation implique inévitablement l'existence d'un sujet régisseur du discours cinématographique. Ce sujet, situé en position de production et/ou d'émission des messages filmiques, s'énonce en diverses figures qui s'organisent de manière hiérarchique, allant du niveau extra-filmique (général) au niveau intra-filmique (spécifique). Corrélativement à la position d'émission, les variantes du sujet discoureur rencontrent leurs homologues en position de réception filmique.

Les sujets producteurs du discours que nous avons ciblés correspondent au locuteur et à l'énonciateur de film. Ces deux instances peuvent se relayer les rôles suivant le niveau dans lequel nous nous situons au sein du récit cinématographique : soit de communication en tant que niveau englobant, soit de l'énonciation en tant que niveau englobé et forme spécifique de la communication filmique. À ce titre, le locuteur incarne une personne réelle -*un corps*- référant à l'auteur et/ou le réalisateur potentiel de film. Le locuteur occupe alors le sujet principal qui dirige l'ensemble du lacis filmique et parle cinéma au moyen des images et des sons.

Pour ce qui est du sujet énonciateur, il s'identifie à un *rôle* linguistique, se substituant au locuteur de film pour prendre en charge la production du discours, véhiculé au moyen des énoncés scripto-audio-visuels, à l'intérieur du texte filmique. Le sujet de l'énonciation possède toutes les virtualités du langage cinématographique pour assurer l'articulation des énoncés filmiques et leur mise en scène à l'écran. Son *faire* consiste alors à mettre en exergue tous les procédés et modalités cinématographiques observables grâce au maniement des prises de vue et aux jeux de manipulations réalisées par les mouvements de la caméra.

Par ailleurs, l'examen des sujets opérateurs du discours nous révèle que les actants de l'énonciation (énonciateur *vs* énonciataire) peuvent se fusionner avec les actants de la narration (narrateur *vs* narrataire) au point que leurs parcours se superposent au sein du récit filmique. La cohabitation côte à côte des deux parcours émane de la nature même du récit filmique qui suppose leur croisement, ainsi qu'une affinité intrinsèque entre eux.

Toutefois, notre analyse met l'accent, et surtout, sur ce qui différentie ces deux parcours sur le plan de *l'énonciation énoncée*. En effet, les actants de l'énonciation se construisent à travers les modalités cinématographiques mises en relief par les mouvements engagés par la caméra. Les prises de vue impliquent le geste exécuté par l'énonciateur à destination de l'énonciataire de film ; les deux sont situés à l'hors-champ de l'image.

Les actants de la narration, eux, se construisent de manière présupposée à travers les principaux éléments constitutifs du récit : la composante spatio-temporelle, les personnages fictifs, les actions accomplies par ces derniers, les dialogues, etc. Ces éléments sont relatifs à l'histoire racontée. Ils s'articulent sur la monstration filmique et sont conduits par le *faire* (ou geste) du narrateur filmique.

Cela dit, la présence des sujets de l'énonciation dans le discours cinématographique a été corrélée avec les traces qu'ils laissent dans l'énoncé filmique. Ces traces sont représentées par les déictiques de personne qui sont mises en œuvre de manière présupposée. Le fonctionnement des déictiques de personne établit un processus d'échange incessant entre les deux instances abstraites de l'énonciation : l'énonciateur « je » et l'énonciataire « tu » dont l'objet de leur communication est illustré par le déictique de non- personne « il ».

Au demeurant, l'analyse du système déictique de personne et de non-personne est aussi possible dans le discours cinématographique. Pourtant, ce

système demeure abstrait et peut être rendu manifeste par diverses constructions hyperphrastiques. Pour cela, la deixis de personne et de non personne se fonde sur les trois composantes de l'énonciation filmique qui sont le dire, la monstration et le son (musique et bruits).

Troisième partie

La spatialisation cinématographique

Introduction

À l'instar des marques de personne sous-jacentes au rapport énonciateur-énonciataire, les marques de spatialisation et de temporalisation énonciatives articulent le procès énonciatif en cinéma. En effet, l'énoncé filmique établi en signes scripto-audio-visuels nous incite à examiner, en plus du dispositif déictique de personne, la construction des unités déictiques spatio-temporelles dont la fonction est d'inscrire les énoncés-occurrences dans l'espace et le temps par rapport au point de repère que constitue l'énonciateur de film vis-à-vis de l'énonciataire.

L'ensemble des unités déictiques (de personne, d'espace et de temps) instaure le processus, d'une expression communicative, mené par l'énonciateur de film à destination de l'énonciataire. L'énoncé filmique est ainsi fixé par son instance de l'énonciation et ses coordonnées spatio-temporelles, *je-ici-maintenant* ; les trois se déterminent en référence au cadre contextuel de l'énonciation.

Dans ce sens, les déictiques spatio-temporels sont localisés par rapport au moment et au lieu de la manifestation de l'énonciateur dans son énoncé. Ainsi, personnes et déictiques spatio-temporels sont intrinsèques. La triade *Je-Ici-Maintenant* est indissociable, même si l'énonciateur (je) joue un rôle dominant. Cette triade est la clé de voûte de toute l'activité discursive à l'origine du message filmique. La mise en place du discours cinématographique est associée à une expérience de subjectivité présentée par la deixis.

De par sa nature, le film narratif énonce ses constituants scripto-audio-visuels de manière à produire, à signifier, un espace filmique à l'aide des unités et coordonnées qui lui sont afférentes. L'étude du dispositif déictique de spatialisation cinématographique profite des outils d'analyse déjà éprouvés par la linguistique et la narratologie pour dresser des ponts praticables entre le

message filmique et le texte narratif. Le dispositif déictique est mis en place par les procédés et modalités de l'énonciation cinématographique.

Les marques de localisation spatiale seront examinées au plan de *l'énonciation énoncée* (discours). Elles s'analysent en parfaite interaction avec le plan de *l'énoncé énoncé* (récit). Ces marques sont celles que l'énonciateur donne à voir dans la mise en scène énonciative. C'est une organisation indexicale correspondant à des morphologies différentes sous-jacentes à l'énoncé filmique. Les unités déictiques de spatialisation cinématographique se déclinent en diverses figures : ici/là, devant/derrière, haut/bas, à droite/à gauche, près de/loin de, etc.

Chapitre I

Éléments opérateurs de la deixis spatiale

3-1-1 Place de l'unité « espace » en cinéma

Le cinéma implique de façon constante une multiplicité d'informations topographiques, et ce lorsque nous passons d'un plan à un autre. Quels que soient les objets présentés, ceux-ci sont décomposables en parties plus petites, étalées nécessairement dans un espace donné et entretenant l'une avec l'autre une forme quelconque de rapport spatial.

Dans le récit filmique, l'espace est une donnée incontournable et non négligeable. Il est pratiquement toujours *présent* et toujours *représenté*. Les informations narratives liées aux coordonnées spatiales y sont fournies en abondance. D'ailleurs, il n'est pas facile, en cinéma, d'abstraire l'action de son « cadre spatial » au sein duquel se déroule chacun des événements qui constituent la trame de l'histoire. Toute forme narrative de récit filmique présuppose un cadre spatial, susceptible d'accueillir le procès d'énonciation qui le caractérise ainsi que le processus de transformation narrative relatif à l'action événementielle en cours de développement ou à venir.

Dans cette perspective, il demeure difficile de concevoir une quelconque suite d'événements filmiques qui ne soient inscrits dans un espace singulier. L'unité de base du récit cinématographique, l'image, est un signifiant éminemment spatial, car le cinéma présente toujours, *à la fois* les actions qui font le récit et leur contexte d'occurrence.

Le caractère iconique du signifiant filmique procure à l'espace une primauté sur le temps. Et quoique ce dernier s'avère un paramètre primordial de l'image filmique, l'espace lui est en quelque sorte préalable. Comme l'a soulevé André Gardies, l'espace « *figure sur le photogramme, le temps non* »[168]. Dans cet ordre d'idée, André Gaudreault et François Jost ajoutent que « *puisque le photogramme vient avant la succession de photogrammes, la*

[168] André Gardies, « L'espace du récit filmique : propositions », In : Dominique Château, André Gardies et François Jost (dir.), *Cinémas de la modernité : Films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981, p.78.

temporalité au cinéma doit effectivement s'appuyer sur l'espace pour arriver à s'inscrire au sein du récit »[169]. De la sorte, le temps en cinéma n'y est *en devenir* que lorsque nous opérons le *passage* entre un premier photogramme (qui est *déjà* espace) et un deuxième (qui est, lui aussi, *déjà* espace).

En outre, l'espace en cinéma est présent doublement : par sa configuration iconique d'abord, par la surface même de l'écran ensuite. Il se donne à lire, aussi bien au niveau de la surface écranique (spatialisation énonciative) qu'au niveau de l'organisation syntagmatique du texte (spatialisation énoncive). Pourtant, il ne saurait se réduire au seul donné iconique ; tout comme le temps, il doit être construit.

À noter que les deux formes de spatialisation, énoncive et énonciative, sont interdépendantes et complémentaires. La première forme dite énoncive relève du plan de *l'énoncé énoncé* où les espaces propres à l'univers diégétique permettent d'inscrire les faits et gestes des acteurs de l'énoncé filmique (personnages de l'histoire). Corrélativement, la forme énonciative relève du plan de *l'énonciation énoncée* ; elle consiste en la manière de présenter les espaces à l'énonciataire, de les lui faire voir d'un point de vue déterminé par les positions qu'occupe la caméra.

La fonction diégétique de l'espace se conjugue amplement avec sa fonction discursive. Dans cette mesure, l'espace diégétique, mis en scène sur le plan de *l'énoncé énoncé*, s'articule sur l'espace de l'écran installé par les mouvements de la caméra. Ces mouvements, réalisés en termes de cadrage qui vise un ou plusieurs éléments constitutifs du récit, sont exécutés et manipulés par l'énonciateur au plan de *l'énonciation énoncée* pour faire émerger un discours cinématographique approprié.

De ce point de vue, l'espace en cinéma se manifeste comme un lieu d'intervention privilégié : d'abord, parce qu'il développe le système des

[169] André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.125.

postulats narratifs sur lesquels se base le récit narratif ; ensuite parce qu'il structure le discours de manière à ce que le récepteur de film puisse appréhender les différentes articulations sur lesquelles se fonde l'énoncé filmique, voire aussi redéfinir sa propre place.

3-1-2 Le cadrage : une marque visuelle potentielle de spatialisation énonciative

En linguistique, c'est au moyen de déictiques telles que les adverbes et les démonstratifs que l'énonciateur délimite le contexte spatial de son message, et également sa position par rapport à l'énonciataire. À l'encontre, dans le langage cinématographique, les déictiques ou marques de la spatialisation sont présupposées par le cadrage de l'image. En ce sens, le cadrage est « *l'opération qui consiste à choisir, à prélever dans le continuum perceptif, ce qu'on veut inscrire, sous forme d'image, dans les limites d'un cadre. C'est aussi organiser d'une certaine manière, dans l'espace du cadre, les éléments qu'on a choisi d'y faire apparaitre* »[170].

L'opération de cadrage est liée à des contraintes matérielles importantes qui se rapportent aux divers positionnements de la caméra en tant qu'outil technique. Le cadrage désigne certaines positions particulières par rapport à la scène représentée. Plusieurs choix sont possibles pour l'énonciateur : positionnement de la caméra (choix de l'angle de vue), objectif (choix de l'ouverture du champ de vision), caméra en mouvement ou statique (choix du rythme de la séquence), durée de la prise de vue (choix des coupes en vue du montage), etc.

Les mouvements effectués par la caméra se manifestent par des déplacements spatiaux explicites ordonnancés sur l'axe horizontal et l'axe

[170] André Gardies et Jean Bessalel, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Op.cit., p.37.

vertical. Ce qui engendre des points de vue : frontal (en avant/ en arrière), latéral (à gauche/ à droite), de loin, à proximité, en plongée/ en contre plongée... Et ce sont ces points de vue qui impliquent les marques déictiques spatiales. Les mouvements exécutés par la caméra se conjuguent avec le raccord des plans. Chaque raccord créé est corrélé au cadrage qui, par son aspect visuel, demeure corrélatif au traitement narratif du plan, de la séquence et du film.

Le cadrage est donc la synthèse des divers sous-choix effectués par le cadreur au niveau de l'angle et de l'axe de prise de vue, de l'échelle des plans, de la profondeur de champ, de l'éclairage, etc. C'est en gros une organisation spatiale de l'image filmique, par laquelle nous aboutissons à une image contenant un certain champ vu sous un certain angle, avec certaines limites précises. Ce sont ces limites qui déterminent l'élément « cadre ». De ce fait, le cadrage, comme le définit Jacques Aumont, « *est donc l'activité du cadre, sa mobilité potentielle, le glissement interminable de la fenêtre à laquelle il s'équivaut, dans tous les modes de l'image représentative fondés sur une référence* »[171].

Comme il résulte de l'activité du cadrage, « *le cadre est à la fois ce qui délimite le support matériel (ou technologique) de l'image et ce qui délimite l'image elle-même en tant qu'unité de signification. C'est donc un espace à deux dimensions* »[172]. Dans cette optique, bien que l'image filmique demeure avant tout un objet, Jacques Aumont souligne en effet que « *le cadre est d'abord le bord de cet objet, sa frontière matérielle, tangible* »[173].

Faisant office de délimitation physique du signifiant filmique visuel, le cadre détache l'image filmique du réel environnant en faisant d'elle une représentation de ce réel tout en suggérant la source énonciative qui l'engendre.

[171] Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p.116.
[172] André Gardies et Jean Bessalel, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Op.cit., p.37.
[173] Jacques Aumont, *L'Image*, Op.cit., p.108.

Grâce au cadre, l'image filmique figure ce qu'elle désigne ; l'identification entre la représentation et l'objet est immédiate.

À ce niveau, l'image cadrée s'impose d'elle-même comme particulière et singulière ; elle atteint alors le statut d' « icône »[174]. Elle est donc le signe immédiat d'une nette analogie entre le monde réel et celui représenté. C'est à ce propos que Jacques Aumont affirme que « *le fait de regarder une image, c'est entrer en contact, depuis l'intérieur d'un espace réel qui est celui de notre univers quotidien, avec un espace d'une nature foncièrement différente, celui de la surface de l'image* »[175].

L'élément « cadre » est une donnée constitutive de l'œuvre filmique. Il est la trace de l'acte de filmer ; c'est le produit d'un travail technique qui traduit la manifestation d'un regard sur le monde. À ce titre, le cadre fait coïncider deux points de vue, celui de l'énonciateur et celui de l'énonciataire : deux actants construits par le processus de l'énonciation filmique. En plus, le cadre résulte d'un geste, d'une visée, d'un point de vue, d'une conscience émettrice réelle (locuteur/réalisateur) qui s'efforce d'enregistrer de manière « mécanique » le réel qui se donne à voir de manière objective à l'écran. Cette force émettrice est en relation directe avec le récepteur, la conscience réceptrice, elle aussi réelle (allocutaire/spectateur).

À sa limite extérieure, le cadre joue un rôle de frontière, car il permet de séparer l'espace de représentation filmique de celui du réel existant. C'est à ce propos que Jean-Philippe Breuille précise : « *le cadre est l'une des solutions matérielles apportées en réponse au besoin quasi universel de délimitation de*

[174] Rappelons la définition de Peirce : « *Un icone est un signe qui fait référence à l'objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel objet existe réellement ou non. (...) N'importe quoi, que ce soit une qualité, un existant individuel, ou une loi, est un icone de n'importe quoi, dans la mesure où il ressemble à cette chose et en est utilisé comme le signe* ». (Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p.247.

[175] Jacques Aumont, *L'Image*, Op.cit., p.101.

l'espace figuré »[176]. Autrement dit, le cadre met en relief le signifiant visuel filmique qui incarne une figurativisation du monde réel. Le cadre apparait alors peu ou prou comme une ouverture donnant accès au monde imaginaire, à la diégèse figurée par l'image. Il favorise donc un espace de représentation.

Dans cette optique, la représentation de l'espace, dont fait expérience le cinéma narratif, a tendance à nous faire croire à son caractère « naturel », à sa virginale transparence. Vu au cinéma, l'espace résulte toujours d'un choix. Comme le qualifie André Gardies, « *ce choix, c'est le cadrage* »[177]. Plus précisément, chaque image filmique, qui découle de l'opération du cadrage, met en scène la composante de l'espace par un processus de spatialisation que ce soit énoncive ou énonciative.

À la fois immuable et fuyant, le cadrage délimite le spectacle donné à l'écran, prélève l'image filmique d'un réel préexistant et découpe ce dernier par le changement d'un plan à l'autre. En même temps, le cadrage est la condition nécessaire à l'émergence du discours filmique. Se couper du réel en le découpant et, simultanément, instaurer l'ordre du discours, tel est le geste du cadrage. L'image mouvante non seulement résulte de ce geste initial, mais encore ne peut exister en dehors du cadre qui l'a constituée.

Émanant d'une instance énonciative externe, le cadrage fixe les marques et les coordonnées d'une utilisation personnelle et subjective : Il nous questionne et nous renseigne sur la source de l'énonciation, celui qui « regarde » et nous « montre » … ; sur le « se donner » et le « se faire » de l'énonciation. Le travail du cadrage permet alors à l'énonciateur de film de s'approprier le langage cinématographique et de manifester sa présence derrière le cadre de l'image filmique qui se réalise en termes d'énoncé scripto-audio-visuel. Tout

[176] Jean-Philippe Breuille, *L'Atelier du peintre et l'art de la peinture : Dictionnaire des termes techniques,* Paris, Larousse, 1990, p.50.
[177] André Gardies, « L'espace du récit filmique : propositions », In : Dominique Château, André Gardies et François Jost (dir.), *Cinémas de la modernité : Films, théories*, Op.cit., p.78.

point de cadrage signale la marque d'un point de vue externe qui régit le discours.

Que nous jugeons ses limites physiques ou son espace intérieur, que nous le considérons comme un espace de représentation ou de manifestation de l'énonciateur, le cadre nous semble une unité discursive qu'il sera judicieux d'étudier. Nous serons donc en mesure de mettre en exergue l'idée d'une *praxis* du cadre. C'est-à-dire examiner les transformations et les différentes articulations du dispositif déictique relatif à la spatialisation en prenant pour noyau central le cadre de l'image filmique qui résulte bien évidemment de l'opération du « cadrage ».

Quelle que soit la focale utilisée pour la prise de vues, et quelle que soit la surface du champ couvert, le cadre engendre une multitude d'indexations spatiales faisant l'objet d'unités déictiques que l'énonciateur construit afin de mettre en avant l'énoncé filmique.

3-1-3 Champ *vs* Hors-champ : deux articulations spatiales fondamentales dans le récit cinématographique

Interroger la spatialisation dans le récit filmique, c'est mettre l'accent sur le cadre et le positionner en tant que lieu de signifiance. Nous partons alors du principe formulé par André Gardies : « *cadrer, c'est admettre dans le champ et simultanément rejeter dans le hors-champ* »[178]. En effet, le geste du cadrage manifeste un rapport conflictuel qu'entretiennent les deux principales dimensions de spatialisation filmique : le champ et le hors-champ. Ce rapport admet respectivement un geste d'inclusion et un geste d'exclusion.

Pour comprendre ce jeu dialectique du champ et du hors-champ, il importe d'examiner le statut de ces deux dimensions qui s'interagissent mutuellement en dépit de leur différence. Le champ, présent, fait appel directement à notre système perceptif ; tandis que le hors champ, absent, s'affiche comme virtuel et interpelle notre mémoire.

La mise en place du dispositif déictique de spatialisation en cinéma implique, donc, l'interaction immédiate et symétrique des deux espaces, le champ avec le hors-champ, dont chacun se répercute directement sur le processus de l'énonciation filmique : un espace montré ou représenté face à un espace non montré (occulté). Ceci nous situe entre deux sortes de spatialisation filmique : spatialisation énoncive et spatialisation énonciative. La première se rapporte à l'espace diégétique du récit filmique, espace qui implique à la fois le champ et le hors-champ diégétiques, tous deux à porter au compte de l'*énoncé énoncé*.

La seconde est dévolue à l'*énonciation énoncée*. Elle renvoie à un hors-champ non diégétique, externe du cadre de l'image en entier : « l'espace discursif ». Cette deuxième forme de spatialisation émane du foyer de

[178] André Gardies, « L'espace du récit filmique : propositions », In : Dominique Château, André Gardies et François Jost (dir.), *Cinémas de la modernité : Films, théories*, Op.cit., p.79.

l'énonciation qui manipule le processus de communication ainsi que l'ensemble du lacis filmique, mais elle s'articule toujours sur la spatialisation énoncive. Les deux formes de spatialisation sont indissociables et en permanente interdépendance.

3-1-3-1 Champ et hors-champ diégétiques

Le statut du champ et du hors-champ manifeste plus de complexité. Lors de la projection, *le champ* se confond avec la surface de l'écran qui devient ainsi le lieu d'inscription du signifiant visuel. En même temps, le champ propose de vastes pans diégétiques et se conçoit comme lieu de formation de la diégèse. Il constitue ainsi l' « espace représenté », c'est-à-dire un espace fictif, imaginaire, mais référable à l'espace réel par certains indices d'analogie. Présent dans le cadre et accessible au regard, l'espace du champ est relativement simple. Il est, selon Noel Burch, « *constitué par tout ce que l'œil perçoit sur l'écran* »[179].

Pour sa part, Étienne Souriau désigne le champ par l'espace « profilmique ». En ce sens, est profilmique « *tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule* »[180], c'est-à-dire tout ce qui est délimité par le cadre de la caméra, avec son corollaire. Tout ce qui accède à l'espace du champ devient un élément du *profilmique* et est, normalement, récupéré au plan diégétique : ce qui survient en effet devant la caméra est réputé appartenir à l'univers de ce récit qui nous est montré par tel ou tel film. En raison même de l'iconicité de l'image, ce qui est vu sur l'écran relève de l'univers diégétique du film. En témoigne les prises de champ suivantes, extraites des films appartenant au corpus étudié :

[179] Noel Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, p.30.
[180] Étienne Souriau (dir.), *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p.8.

 *Le bon, la brute et le truand* (de 02h07mn13s)	 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 00h11mn49s)	 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 00h31mn26s)
 *Le bon, la brute et le truand* (de 00h41mn42s)	 *Et pour quelques dollars de plus* (de 01h17mn00s)	 *Il était une fois dans l'Ouest* (de 00h10mn17s)

Grâce à son pouvoir iconique, l'image filmique, telle qu'illustrée ci-dessus, assure à la représentation diégétique du champ, sous la forme des lieux, des personnages et des objets, un caractère « naturel » qui s'impose comme une évidence première. La portée de la spatialisation énoncive se fond dans l' « *être-ici* » de tous les éléments représentés dans l'univers diégétique du récit filmique. La circulation de ces éléments représentés dans le champ rend manifeste le processus du cadrage.

Dans les photogrammes *supra*, le champ correspond linguistiquement à l' « ici » du procès énonciatif. Comme espace diégétique, le champ valide la présence des lieux génériques (l'Ouest, village, ville…) et spécifiques (désert, montagnes, gare, banque, hôtel…), la présence des personnages (protagonistes et antagonistes de l'histoire) et des objets animés et non animés de toute nature (chevaux, mulets, train, éolienne, pistolets, charrettes…) au sein du cadre. Le champ inscrit tous ces éléments dans un contexte référentiel. La fusion naturelle de ces éléments diégétiques résulte d'un parti-pris de récit qui prend appui sur l'impression de réalité.

En ce qui concerne *le hors-champ diégétique*, il est forcément contigu au champ ; nous pouvons le qualifier d' « espace non montré » ou encore d' « espace absent ». Toutefois, son absence ne veut pas dire qu'il est relégué, mais effacé momentanément. L'absence du hors-champ est une absence singulière, une suspension temporaire de sa présence, puisqu'il est susceptible de surgir à tout moment sur l'écran. Le hors-champ équivaut linguistiquement au « là » du procès de l'énonciation. Il demeure toujours un élément qui fait partie de *l'énoncé énoncé*. Son interaction nécessaire avec le champ rend manifeste avec soin l'opération de cadrage au sein du cinéma narratif.

C'est sur l'articulation du champ et du hors-champ diégétiques que s'appuie la spatialisation énoncive. En effet, passer d'un plan à un autre, c'est travailler la complémentarité du champ et du hors-champ. Cette complémentarité produit l'unité et la cohérence diégétiques. Entre l'espace vu et celui que nous déduisons du visible, la continuité visuelle, assurée par les raccords des plans, organise un vaste ensemble homogène et cohérent qui valorise l'énoncé diégétique. Ainsi, nul doute que là aussi puisse se manifester le procès d'énonciation.

Pour mieux appréhender la dialectique de spatialisation énoncive et illustrer le jeu d'alternance et de complémentarité entre le champ et le hors-champ diégétiques, nous nous référons aux plans suivants :

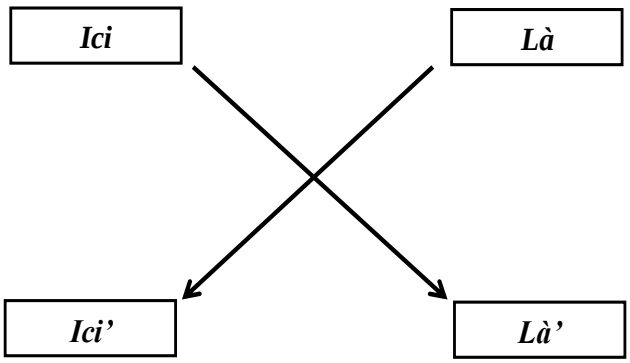
Champ (montré)	**Hors-champ (occulté)**
 plan 01 **(*ici*)**	 plan 01' **(*là*)**

	
plan 02 **(*ici'*)**	plan 02' **(*là'*)**

Ces quatre plans sont tirés du film *Pour une poignée de dollars : séquence de 24mn36s à 27mn54s*. Ils s'enchainent l'un après l'autre suivant la disposition chronologique de leur apparition à l'écran.

En effet, lors de l'embuscade préparée par Ramon et ses hommes contre l'armée américaine, Joe l'américain et son ami le tavernier Silvanito guettent les mouvements de ces hommes depuis une colline. Quand les deux hommes sont visualisés dans le cadre de l'image en plan rapproché, ils appartiennent au champ (plan 01), qui correspond à l' « ici » de l'énonciation. Simultanément, les autres personnages s'inscrivent dans le hors-champ (plan 01') qui correspond au « là » occulté par l'énonciation, mais présupposé par le cadrage.

En outre, lorsque les soldats sont visualisés par la caméra en plan d'ensemble (plan 02), ils prennent place dans le champ (« ici' ») ; corrélativement, les deux autres personnages observateurs se trouvent absents et non montrés (« là' »). Nous assistons donc à une intersection de champ et de hors-champ assurée par le raccord des plans suivant la disposition (AB-B'A'). L' « ici » propre au champ implique automatiquement un « là » hors-champ momentanément. Mais dès que ce dernier est mis en scène devant la caméra, il devient à son tour un champ (« ici' »). Par le fait même, le premier champ redevient un hors-champ (« là' »). Ceci peut être schématisé de la façon suivante :



À travers cette intersection, les énoncés présupposés par l'énonciateur de film correspondent aux formulations suivantes :

- « *ici*, je te fais regarder Joe avec Silvanito, tandis que *là* se trouvent les soldats » (plan 01 *vs* plan 01') ;

- « *ici'*, je te montre les soldats, alors que *là'* se cachent Joe et Silvanito » (plan 02 *vs* plan 02') ;

Sur le même principe qui structure le rapport d'intersection entre le champ et le hors-champ diégétiques, soient les énoncés iconiques suivants :

Champ (montré)	**Hors-champ (occulté)**
 plan 01 ***(ici)***	 plan 01' ***(là)***
 plan 02 ***(ici')***	 plan 02' ***(là')***

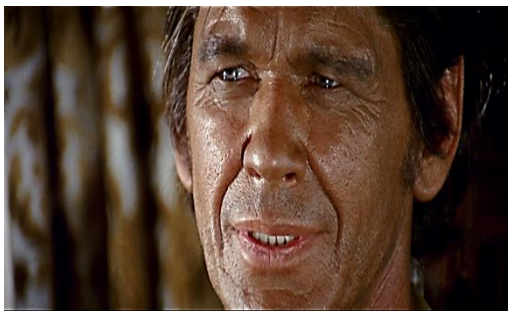
Les plans correspondent à la séquence de confrontation finale entre Le Colonel Douglas Mortimer et l'Indien (*Et pour quelques dollars de plus : séquence de 02h00mn52s à 02h07mn00s*). Les plans s'enchainent suivant l'alternance du champ et du hors-champ au moment même où les deux personnages avancent vers l'arène : quand le Colonel Douglas Mortimer est mis en scène devant la caméra, il fait partie du champ (plan 01) et l'Indien occupe le hors champ (plan 01') ; lorsque L'Indien est visualisé dans le champ (plan 02), le premier personnage se situe du côté de l'hors-champ (02'). Nous assistons donc à un jeu d'intersection entre l' « ici » et le « là » propres à la spatialisation cinématographique.

Le procédé d'intersection schématisé *supra* est une donnée constitutive majeure dans l'élaboration du récit filmique, car toute prise de vue du champ implique automatiquement un hors-champ.

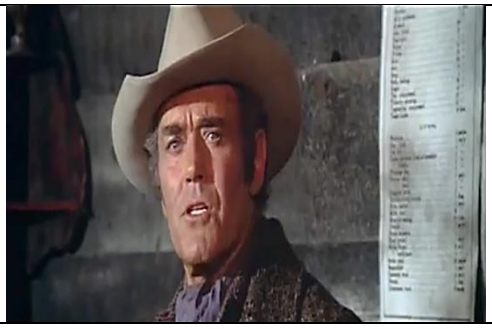
Le *va et vient* entre ces deux mesures spatiales se manifeste par un jeu d'alternance qui procure majoritairement à ces deux mesures une importance à part égale dans la progression de l'action. Ce jeu d'alternance consécutive entre champ et hors champ s'impose nettement durant toutes les scènes de confrontation en duel et de rencontre entre les divers protagonistes de l'histoire. En effet, chaque prise de vue, qui cadre un ou plusieurs personnages dans le champ, implique naturellement d'autres personnages participants, situés à l'hors-champ. Les jeux d'inclusion et d'exclusion se succèdent tour à tour avec régularité et équilibre. Ce jeu s'incarne aussi manifestement dans l'échange de dialogues et de conversations ; cela accentue le rapport d'opposition « ici *vs* là ».

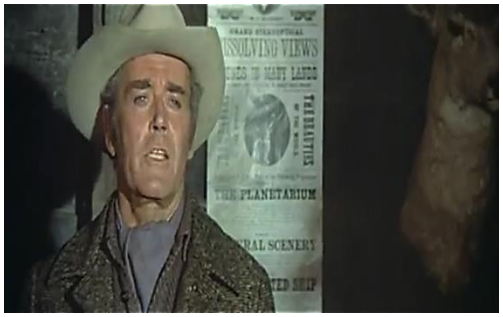
Les scènes suivantes expliquent ce jeu d'échange conversationnel qui ponctue le rapport champ/hors-champ :

a- scène de rencontre et d'échange entre Franck et l'Harmonica dans le compartiment du train (*Il était une fois dans l'Ouest ; de 01h26mn55s à 01h29mn03s*) :

Champ (montré)	**Hors-champ (occulté)**
	
	

b- scène de rencontre entre *Personne* et Jacques Beauregard dans le saloon (*Mon nom est Personne ; de 22mn37s à 26mn15s*)

Champ (montré)	**Hors-champ (occulté)**
	

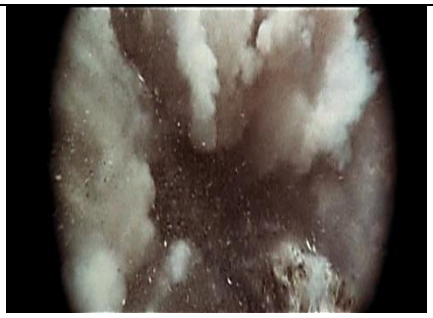




Par ailleurs, nous pouvons noter également le rapport d' « *expansion* » qui lie le champ à l'hors-champ diégétiques dans les photogrammes ci-dessous extraits du film (*Il était une fois la révolution ; scène de 20mn30s à 21mn00s*) :



Plan 01
(*champ*)



Plan 01'
(*hors-champ vs champ*)



Plan 01''
(*hors-champ*)

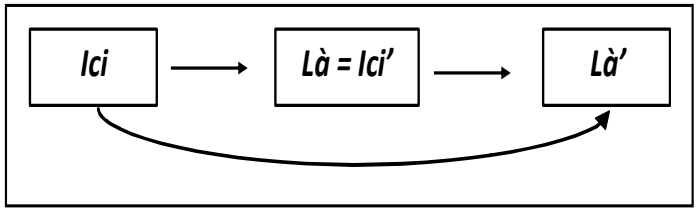


Plan 02
(*champ*)



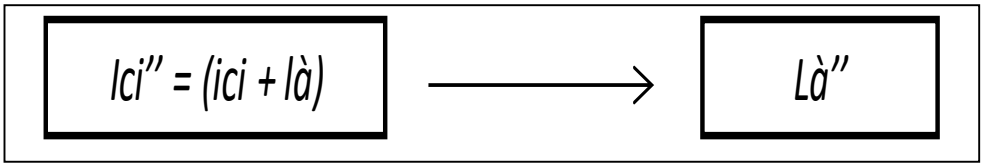
Plan 02'
(*hors-champ*)

Dans un premier temps, le rapport d'expansion consiste à ce que le champ (*ici*) favorise un hors-champ (*là*) ; les deux espaces se permutent la position (*ici* devient *là'* vs *là* devient *ici'*), comme c'est illustré dans le schéma suivant :



Dans le plan 01 ci-dessus, le personnage de Juan, qui occupe le champ (*ici*), surveille de loin par sa longue vue le lieu d'où provient l'explosion (plan 01'). Ce lieu, qui, dans le premier plan fait partie du hors-champ (*là*), devient champ (*ici'*) par rapport au premier plan positionné par la suite dans le plan 01'' comme hors-champ (*là'*).

Dans un deuxième temps, le champ et le hors-champ, qui lui correspond, deviennent, tous deux ensemble, un seul champ corrélatif à un hors champ différent : les deux plans 01 et 01' ci-haut, qui correspondent respectivement à Juan qui maintient sa longue vue et le lieu d'où émane l'explosion, seront réunis ensemble par la suite dans le plan 02 en un seul champ (ici''). Celui-ci engendre un autre hors-champ (là'') occupé par les enfants de Juan qui se placent comme assistants et témoins du spectacle (plan 02'). Ceci peut être schématisé de la manière suivante :



L'expansion entre les deux espaces (champ et hors-champ) s'inscrit dans un procédé de superposition et d'agencement de plans. De pareille expansion amène le film à passer du champ au hors-champ, puis, une fois que ce hors-champ est devenu champ, à passer à un autre hors-champ.

Ce jeu de spatialisation assure la progression de l'action sur le plan de l'*énoncé énoncé*. Par conséquent, ceci produit une multitude de possibilités visuelles qui articulent le procès de l'énonciation filmique sur le plan de

l'*énonciation énoncée*. Ainsi, sur le plan de l'*énonciation énoncée*, les articulations entre champ et hors-champ pourraient être traduites par des énoncés linguistiques présupposés par l'énonciateur vis-à-vis de l'énonciataire de la sorte :

- « *ici*, Juan est en train d'observer l'explosion des dynamites qui se situent *là* ». (Plan 01) ;
- « *ici*, je te fais voir l'explosion qu'observe Juan depuis *là* ». (Plan 01') ;
- « je te montre *ici* Juan et l'explosion qu'il observe au moment où ses enfants sont *là* » (Plan 02) ;
- « c'est depuis *ici* que je te montre les enfants qui surveillent *là* où se situe Juan en face de l'explosion des dynamites » (Plan 02').

À travers l'examen de ces photogrammes portant sur l'opposition qui se joue entre le champ et le hors champ diégétiques, nous saisissons les principaux aspects fonctionnels de la spatialisation énoncive en parfaite interaction avec la spatialisation énonciative. Cette dernière occulte le procès de l'énonciation au profit de l'énoncé filmique. Champ et hors-champ diégétiques travaillent tous les deux dans le sens de la transparence.

Bien que soumis à une nécessaire relation d'exclusion, ils s'interagissent mutuellement et s'inscrivent dans un procès d'interdépendance : le hors-champ se porte garant du champ. Par exemple, le personnage de l'Harmonica que nous voyons maintenant en plan rapproché (Ph.01 ci-bas) est bien en face des hommes de Franck que nous avons vus auparavant ou que nous verrons par la suite (*Il était une fois dans l'Ouest*).



Ph.01
(de 12mn31s)

Le champ, en retour, se porte garant du hors-champ. Par exemple, les hommes de Franck que nous voyons maintenant (Ph.02 ci-dessous) nous prouvent que l'Harmonica non visible est toujours à sa place et en face d'eux.



Ph.02
(de 12mn35s)

L'assistance mutuelle entre champ et hors-champ comme deux formes de mesure spatiale assure le développement du récit filmique. Cette assistance est garantie par le cadrage qui établit conjointement, par sa seule existence, une inclusion et une exclusion. L'inclusion se manifeste dans tout ce que nous voyons dans le cadre ; tandis que l'exclusion est celle de tout ce qui n'est pas cadre, potentiellement situé sur ses bords ou à ses abords : le hors-champ. Institué par le cadre, le hors-champ demeure bel et bien une autre réserve fictionnelle où le récit filmique puise tels effets nécessaires à sa relance.

Du point de vue narratif, la *sortie* du « champ », surtout lorsqu'elle vide celui-ci de tout personnage, est certainement pour marquer l'importance du « hors-champ ». Comme le dit Burch, « *[…] c'est surtout le champ vide qui*

attire l'attention sur ce qui se passe hors champ (et donc sur l'espace-hors-champ lui-même) puisque rien, en principe, ne retient plus (ou encore) l'œil dans le champ proprement dit »[181].

Les films analysés utilisent à maintes reprises ce type de mise en scène, notamment lors des scènes marquées par des rebondissements événementiels qui relancent l'action.



Plan 01



Plan 01'



Plan 02



Plan 02'



Plan 03

Lors de la séquence se rapportant à l'attaque de la banque d'El Paso par la bande de l'Indien (*Et pour quelques dollars de plus ; de 01h14mn50s à*

[181] Noel Burch, *Praxis du cinéma*, Op.cit., p.33.

01h23mn44s), le Colonel Douglas Mortimer guette les mouvements de cette bande depuis la fenêtre de l'hôtel (plan 01). L'insistance sur ce champ, par les mouvements de concentration de la caméra, prouve que ce moment du récit est plus déterminant quant à la suite des événements. En effet, dès que la caméra cible l'entrée de la ville d'El Paso, que le Colonel Douglas Mortimer surveille depuis la fenêtre (plan 01'), nous sommes dans un deuxième champ qui est tout à fait vidé de personnages et dénué du moindre mouvement. De la sorte, notre attention est toujours attachée aux gestes du Colonel Douglas Mortimer situé cette fois à l'hors-champ, mais qui observe ce deuxième champ derrière la caméra.

Parallèlement, dans la même séquence filmique, le personnage du Manchot s'occupe, lui aussi, de surveiller la porte d'entrée de la banque d'El Paso (plan 02). Toute l'importance est accordée à ses gestes déployés dans le champ. Lorsque la banque apparait dans le champ (plan 02'), nous ne découvrons aucune trace de personnages. Dans ce cas aussi, le hors-champ occupé par le Manchot garde toujours sa primauté et son importance. En outre, l'orientation de la caméra vers la banque se conjugue avec le regard lancé par ce personnage depuis le hors-champ.

Dans la même séquence, la focalisation de la caméra sur le coffre-fort de la banque dans le champ (plan 03) marque l'importance de ce qui se passe dans le hors-champ, c'est-à-dire l'action menée par les trois pôles de protagonistes situés juste en dehors de la banque, à savoir, le Manchot, le Colonnel Douglas Mortimer et l'Indien accompagné de sa bande.

Ainsi, ce que nous observons dans le champ sans personnage ou action nous pousse à garder notre attention focalisée sur ce qui se passe dans le hors-champ, surtout lorsque le regard du personnage principal situé à l'hors-champ s'identifie à celui de la caméra (plan 01' et 02').

C’est grâce à ce jeu de spatialisation énonciative que l’énonciateur de film peut construire de manière autoréflexive son énoncé qu’il émet à l’énonciataire. Les constructions hyperphrastiques, présupposées par le raccord des plans ci-dessus, peuvent se réaliser ainsi :

- « *ici*, c’est l’entrée de la ville d’El Paso surveillée par le Colonel Douglas Mortimer situé *là* sur la fenêtre » (plan 01-01’) ;
- « regarde, cette bâtisse *ici*, c’est la banque d’El Paso. Elle est épiée par le Manchot qui se trouve par-*là* » (plan 02-02’) ;
- « regarde, c’est *ici* que se trouve le coffre-fort de la banque d’El Paso convoité par les protagonistes qui sont *là* » (plan 03).

Par ailleurs, l’opposition champ vs hors-champ diégétiques peut révéler un autre aspect distinctif qui a été soulevé par Jacques Aumont. À ce propos, l’auteur précise : « *si le champ est la dimension et la mesure spatiales du cadrage, le hors-champ est sa mesure temporelle, et pas seulement de façon figurée : c’est dans le temps que se déploient les effets du hors-champ. Le hors-champ comme lieu du potentiel, du virtuel, mais aussi de la disparition et de l’évanouissement : lieu du futur et du passé, bien avant d’être celui du présent* »[182].

S’il convient d’admettre justement le champ comme la mesure spatiale du cadrage, et le hors-champ comme sa mesure temporelle, il ne faut toutefois pas négliger la mesure spatiale de ce dernier. En effet, le rapport dialectique entre les deux dimensions amène le champ à devenir hors-champ. Par la suite, celui-ci passe à son tour pour un champ par procédé d’alternance ou d’expansion ; ce qui engendre un autre hors-champ ; et ainsi de suite. De ce fait, le destin inévitable du *hors-champ*, dès lors qu’il se montre dans le cadre de l’image filmique, est de devenir *champ*.

[182] Jacques Aumont, *L’Œil interminable*, Paris, Séguier, 1989, p.30.

Ainsi, un film, ou une séquence, est en fin de compte le produit d'une réarticulation constante du champ et du hors-champ. C'est à ce propos que André Gardies suppose : « *Chaque succession de plans actualise et organise un espace précédemment hors champ. L'"ici-maintenant" du plan en cours n'est que le "là" du plan antérieur, tandis que le "là" du plan en cours deviendra bientôt un "ici-maintenant"* »[183].

C'est dans ces articulations possibles entre un *ici* et un *là*, lui-même appelé à bientôt devenir un *ici*, que réside une bonne part du potentiel narratif du cinéma. Ces articulations permettent aussi d'accéder à divers types de propositions narratives et d'assurer le développement des événements en cours ou à venir. En plus, C'est grâce à ces deux articulations spatiales que les articulations temporelles essentielles à la narrativité cinématographique peuvent exister.

L'articulation et la réarticulation spatiales entre champ et hors-champ est surtout affaire du récit de « déplacements » et de « course-poursuite » dont le western leonien offre le modèle par excellence. Le *changement* incessant d'un plan à un autre est une donnée incontournable qu'implique constamment le processus de montage, notamment en raison des systématiques *sorties de champ* qu'implique la thématique du récit de déplacement.

Au niveau de l'énonciation cinématographique, la pluriponctualité des plans élaborés par le procédé de montage est donc davantage objet d'une articulation spatiale que temporelle. Le fractionnement des plans qu'impose le cadrage souffre d'une homogénéisation dans leur construction sur l'axe syntagmatique. Et c'est le montage du film narratif qui intervient pour résoudre l'homogénéité au niveau de l'unité spatiale minimale (l'articulation du champ et du hors-champ) ainsi qu'au niveau de l'ensemble des postulats narratifs du récit qui se trouvent mis en jeu.

[183] André Gardies, *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.99-100.

3-1-3-2 Les configurations de l'espace hors-champ entre le diégétique et le discursif

De par son absence, l'espace du hors-champ admet plusieurs configurations établies entre le diégétique et le discursif. Dans cette perspective, l'espace hors-champ se divise en six segments qui ont été délimités par Noel Burch[184] et que nous reformulons ainsi : les quatre premiers segments correspondent aux bords du cadre. Le cinquième segment comprend tout ce qui se trouve derrière le décor ou derrière un élément situé dans le champ ; on y accède en sortant par une porte, en contournant l'angle d'une rue, en se cachant derrière un pilier… ou derrière un autre personnage. À l'extrême limite, ce segment d'espace se trouve derrière l'horizon. S'agissant du sixième segment, il correspond à ce qui se passe, pour la diégèse, derrière la caméra, distinct des segments d'espace autour du cadre.

Pour illustrer les cinq premiers espaces, voici deux photogrammes relevant de notre corpus :



Ph.01
Le bon, la brute et le truand
(de 02h16mn43s)



Ph.02
Il était une fois la révolution
(de 56mn21s)

Les quatre premiers segments de l'hors-champ se situent sur les deux bords verticaux (bord supérieur et bord inférieur qui correspondent au haut et au bas du cadre de chaque image filmique) et sur les deux bords horizontaux (à

[184] Noel Burch, *Praxis du cinéma*, Op.cit., p.30-31.

gauche et à droite du cadre de chaque image filmique). Au niveau du premier photogramme (Ph.01), le cinquième segment de l'hors-champ se rapporte aux soldats qui se déplacent dans le champ de bataille (l'extrême horizon). Ils se positionnent derrière les trois personnages qui occupent le champ de l'image, à savoir le commandant de l'armée américaine, Blondin et Tuco. Au niveau du deuxième photogramme (Ph.02), le cinquième segment de l'hors-champ comprend l'ensemble du décor de la ville de Mesa Verde et les personnages qui contournent la rue publique et circulent derrière Juan et ses enfants qui sont, eux, positionnés comme éléments du champ principal.

Nous pouvons remarquer, donc, que les quatre premiers segments qui résultent de la nature « planaire » du signifiant visuel filmique se trouvent tous en principe du même côté de la « clôture », soit du côté de l'énoncé visuel. De même, tout ce qui appartient au cinquième segment peut accéder à tout moment à l'espace du champ et est récupéré au plan diégétique, car ce qui survient devant la caméra est censé appartenir à cet univers et devient un élément du *profilmique*. Les cinq premiers segments selon la perspective de Burch délimitent ainsi un « hors-champ diégétique ».

Pour ce qui est du sixième segment de l'espace hors-champ défini par Burch, il est cependant situé du côté, non pas de l'énoncé, mais de l'énonciation. Il représente l'espace « non diégétique » propre à l'emplacement réel de la caméra et à ce qui se situe, pendant le tournage, derrière et autour d'elle. Occulté et tabou par excellence, cet espace est à l'origine de tout film puisqu'il est considéré comme le lieu de production du discours. C'est à ce propos qu'André Gardies qualifie « *le hors-champ réel du tournage comme lieu d'origine du discours* »[185].

Les auteurs de l'*Esthétique du film* proposent de désigner ce hors-champ par « hors-cadre » pour raison qu'il « *offre […] l'intérêt de référer directement*

[185] André Gardies, « L'espace du récit filmique : propositions », In : Dominique Château, André Gardies et François Jost (dir.), *Cinémas de la modernité : Films, théories*, Op.cit., p.80.

au cadre, c'est-à-dire, d'emblée, à un artefact de la production du film- et non au champ, qui est, lui, déjà pleinement pris dans l'illusion »[186].

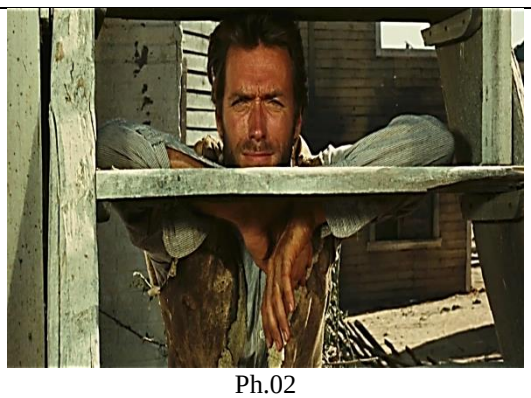
Pour notre part, nous suggérons de le qualifier aussi comme « le hors-champ discursif » puisqu'il émane forcément d'une instance externe : l'énonciateur de film s'efforce de mettre en avant le discours par le biais de l'énoncé filmique mis en relief par le cadrage. Cela est affaire, bien évidemment, des mouvements exécutés par le maniement de la caméra.

Sur le plan communicatif, le sixième segment du hors-champ, c'est-à-dire « le hors-champ discursif », représente l'espace du « filmeur ». D'abord, parce que c'est dans cet espace que se tiennent les divers intervenants de la production d'un film ; et puis, parce qu'il figure, précisément en raison de cela, comme le note André Gaudreault, comme « *le "lieu" à partir duquel on "parle" au cinéma, à partir duquel on "parle cinéma"* »[187]. Dans ce cas précis, et lors de la projection, l'espace hors-champ non diégétique demeure un espace réel ; il coïncide avec celui du spectateur de la salle. En effet, le propre du cinéma, c'est de replacer imaginairement le spectateur dans cet espace, particulièrement lors des regards à la caméra.

De ce dernier cas, nous soulignons diverses occurrences dans notre corpus. Soient les deux photogrammes suivants :



Ph.01
Il était une fois la révolution
(de 56mn32s)



Ph.02
Le bon, la brute et le truand
(de 02h07mn45s)

[186] Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Op.cit., p.19.
[187] André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.133.

Lorsque les soldats de Mesa Verde ont tiré sur un habitant de la ville, ce dernier s'est plongé sur le corps de Juan qui l'étreint dans ses bras (Ph. 01). Surpris d'assister à un tel acte de violence dans la ville de ses rêves, Juan se tourne vers l'objectif de la caméra ; c'est au spectateur qu'il adresse son regard de stupéfaction marqué par les haussements de sourcils et la bouche bée. De même, lorsque Tuco se précipite tout seul pour affronter les hommes de Sentenza, par surprise il découvre Blondin qui le surveille avec un sourire ironique accentué par les petits gestes de la main (Ph.02). Par ce geste de moquerie, le regard est orienté vers la caméra ; c'est au spectateur que Blondin destine ce geste maintenant. Ainsi, le regard ponctué par la voix et les gestes manifestés par Juan et Blondin dans les plans ci-dessus suffisent à instaurer une communication avec le spectateur. Ces gestes sont orientés vers un hors-champ réel.

Au demeurant, le discours cinématographique entretient d'étroites relations avec l'espace hors-champ (non diégétique) de sorte qu'il convient de le désigner comme espace discursif du spectateur. Dans ce sens, le texte filmique ménage à l'intérieur de l'espace propre à son discours une place favorable pour le spectateur potentiel qui, par la stratégie de réception active qu'il déploie, appréhende non seulement le seul déroulement diégétique du récit filmique, mais l'activité signifiante du travail producteur, c'est-à-dire le discours.

Dans cette perspective, faut-il le rappeler, le western leonien pose exemplairement le statut de la communication dans le récit cinématographique. Comme forme narrative, ce genre de récit comporte deux systèmes d'échange ; l'un concerne le processus de communication propre aux personnages entre eux au sein du récit, l'autre concerne les rapports de l'ensemble du message filmique avec son destinataire réel (le spectateur). Le statut de communication propre aux personnages à l'intérieur de la diégèse produit une somme d'informations

aussitôt intégrées au message global qu'est le film : le film avec toutes ses informations s'adresse au spectateur.

Les deux systèmes d'échange doivent être à la fois distincts et hiérarchisés. En effet, sur l'écran, si un personnage A s'adresse à un interlocuteur B, A fait fonction de destinateur et B de destinataire. En revanche, leur rôle respectif au sein du procès de communication cinématographique n'est qu'apparent : le véritable destinateur c'est le locuteur de film, le destinataire réel est le spectateur, alors que le message est produit par la séquence d'échange (le segment filmique). En d'autres termes, le personnage de la fiction fait fonction de destinataire *direct* mais *apparent*, tandis que le spectateur est, lui, le destinataire *indirect* mais *réel*.

Ceci nous conduit à déduire que l'espace hors-champ réel est un foyer à la fois de la communication, comme processus global, et de l'énonciation comme processus intégré au premier, son simulacre, voire son alter ego. Et quoique les marques de spatialisation soient examinées pour le compte de l'énonciation, leur analyse demeure toujours inscrite dans une approche communicative.

Par ailleurs, il convient de mentionner également un autre espace hors-champ non diégétique qui est directement attribuable à l'instance émettrice de l'énonciation. Il s'agit pour Andries Gardies d'un espace « *difficilement localisable […] celui qui émane du son, particulièrement sous la forme de la musique et du commentaire en voix "off "*»[188]. Cet espace sonore, à en croire l'auteur, est de caractère plus flottant puisqu'il relève à la fois de l'énoncé par les informations spécifiques qu'il véhicule et de l'énonciation dans la mesure où ces informations émanent d'un lieu autre que celui propre à la diégèse.

[188] André Gardies, « L'espace du récit filmique : propositions », In : Dominique Château, André Gardies et François Jost (dir.), *Cinémas de la modernité : Films, théories*, Op.cit., p.80.

Partant de cet examen, nous constatons que l'espace cinématographique du hors-champ offre en gros une triple configuration :

1- l'espace « hors-champ diégétique » : il comprend les quatre bords du cadre ainsi que l'espace situé derrière le décor principal ou derrière un élément situé dans le champ ;

2- l'espace « hors-champ non diégétique » que nous appelons « hors-champ discursif » ou encore l' « hors-cadre » ; c'est l'espace réel de tournage, le foyer du procès énonciatif et/ou de communication cinématographique.

3- l'espace hors-champ non diégétique relatif à la production sonore/au « son ».

Sémiologiquement, nous estimons, *in fine*, que la spatialisation en cinéma passe par la mise en place d'une double configuration que nous formulons ainsi :

1- un espace *in* : comprend le champ et le hors-champ diégétiques ;

2- un espace *off* : correspond à l'hors-champ non diégétique (discursif) ;

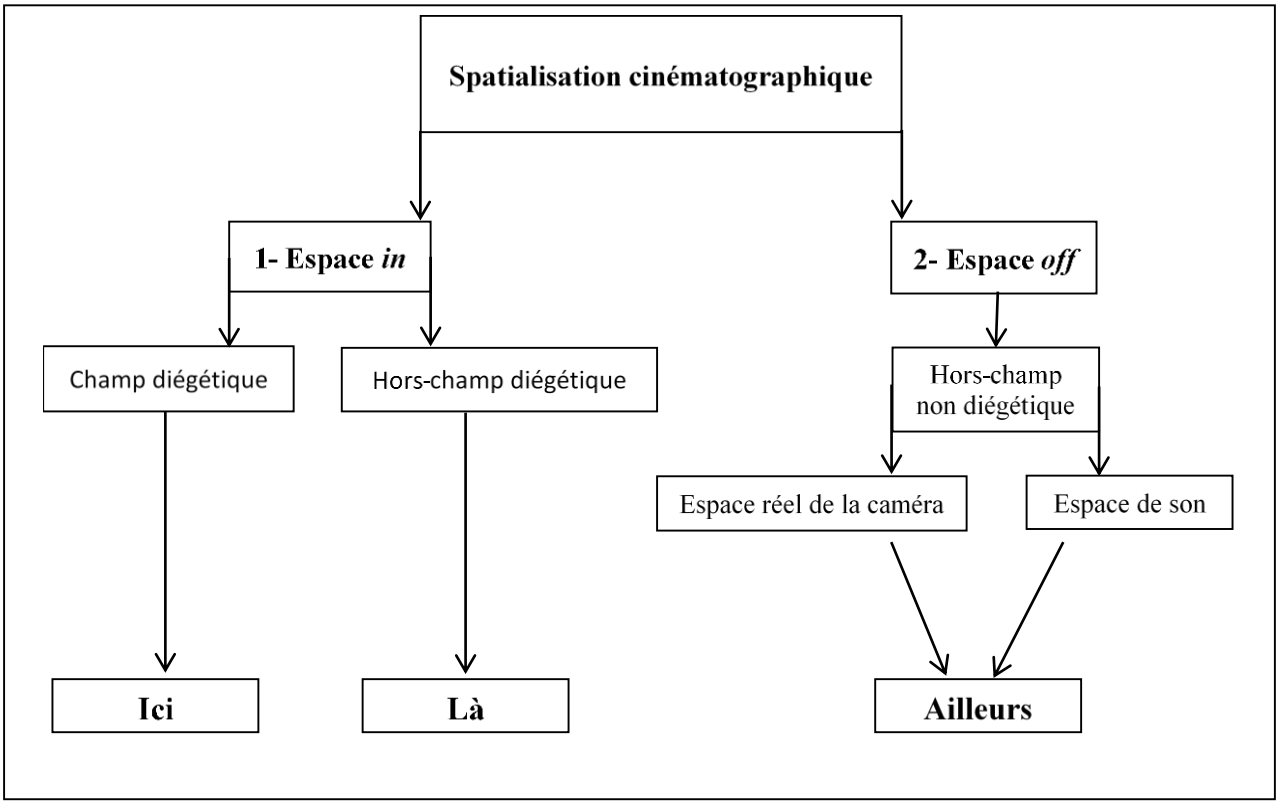
Cette double configuration engendre en définitive trois principales déictiques de spatialisation relatives à l'énonciation cinématographique qui sont présupposées par le cadrage :

1- « *ici* » : correspond au champ diégétique et relève de l'*énoncé énoncé* (plan du récit) ;

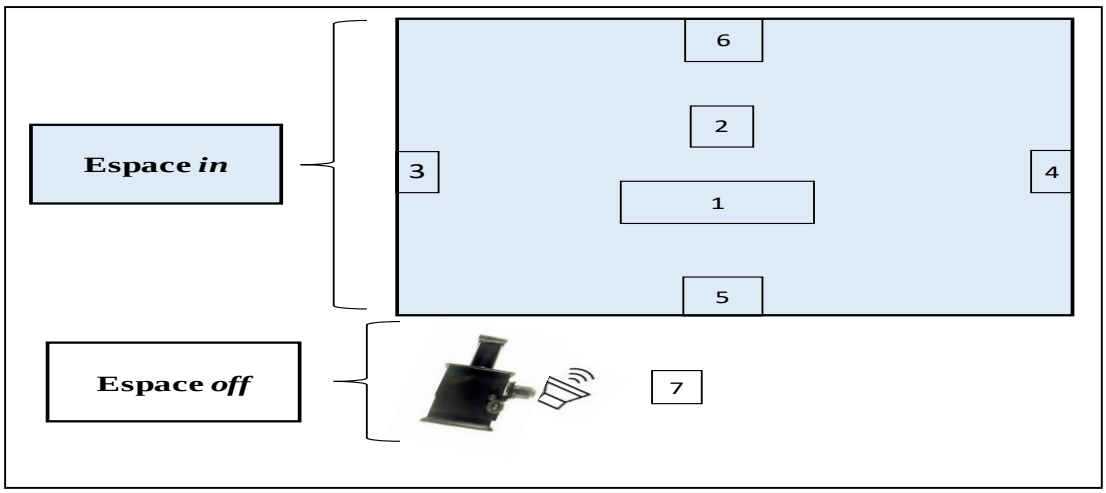
2- « *là* » : renvoie à l'hors-champ diégétique. Il relève également de l'*énoncé énoncé* (plan du récit) ;

3- « *ailleurs* » qui correspond à l'hors-champ non diégétique ou l'hors-cadre, c'est-à-dire l'espace réel de tournage. Il émane de l'*énonciation énoncée* (plan du *discours*).

L'ensemble des éléments de la configuration spatiale peut être représenté à travers le diagramme suivant :



Les différents sous-espaces appartenant à l'espace *in* et à l'espace *off* peuvent se distribuer, dans le cas d'une image filmique, suivant le schéma illustratif suivant :



L'espace *in* occupe toute la dimension en bleu. Il correspond à l'univers diégétique dans lequel les personnages et l'action évoluent dans toutes les

directions, que ce soit dans le champ principal (1), dans l'arrière-plan (2), sur l'axe horizontal (3-4) ou sur l'axe vertical (5-6).

1- le champ : représente le champ diégétique principal sur lequel se centre la caméra, généralement les personnages en cours d'action et les éléments du décor du premier plan.

2- l'arrière-plan : renvoie au champ secondaire ou l'arrière-plan dissimulé par les éléments/objets présents dans le champ principal de l'image. Cet espace secondaire apparait, lui-aussi, dans le cadre à travers les effets de perspective qui offrent une ouverture plus ou moins grande, avec pour extrême limite l'horizon.

- l'axe horizontal : représente les deux bords *gauche* (3) et *droit* (4) du cadre qui permettent la circulation des personnages et des objets par leur entrée ou leur sortie du cadre. L'orientation de la caméra, la direction d'un regard ou l'émergence d'un bruit sont également des moyens d'en signifier l'existence et d'en marquer leur déplacement suivant l'axe horizontal.

- l'axe vertical : correspond aux deux espaces, *inférieur* (en bas -5-) et *supérieur* (en haut -6-), qui délimitent les éléments marqués sur l'axe vertical. Ces deux espaces entrent particulièrement en jeu dans les prises de vue en *plongée* ou en *contre-plongée*.

Du côté de l'espace *off* (7), celui-ci est d'une étendue variable. Il correspond à l'espace dans lequel évolue la caméra par son ubiquité et d'où émane le son (musique et voix non diégétiques). C'est aussi l'espace hors-cadre depuis lequel se positionne l'énonciateur et dans lequel est situé tout ce qui est inaccessible aux yeux de l'énonciataire.

En définitive, l'espace *in*, par ces six composantes spatiales, est à porter au compte de l'*énoncé énoncé*, c'est-à-dire qu'il comporte tout objet/élément qui se déroule à la limite des quatre bords du cadre et relevant de la diégèse même en son absence momentanée du champ principal (soit à l'extrême côté

gauche ou droit, soit en haut ou en bas du cadre). Pour ce qui est de l'espace *off*, celui-ci relève de l'*énonciation énoncée*, car il émane de l'instance énonciative qui se charge de produire le discours à travers la manipulation des prises de vue et les mouvements de la caméra, tout en investissant les différentes modalités cinématographiques dont le cadrage est un constituant fondamental dans la « déictisation spatiale ».

Compte tenu de ce qui précède, nous retenons que la spatialisation dans le récit cinématographique est tributaire de l'opération du cadrage. Elle résulte des articulations permanentes et interactionnelles entre le champ et le hors champ diégétique et non diégétique (discursif). Elle découle, en fin de compte, d'une interaction réciproque entre les unités de l'espace *in* et celles de l'espace *off*, quoique le cadre de l'image cinématographique les délimite.

Les divers raccords de plans et les combinaisons du montage, les mouvements de la caméra et ses déplacements ainsi que l'utilisation des sons, tout ceci autorise aisément la circulation entre les deux espaces. Leur concordance nécessaire permet le va et vient entre le niveau de l'*énoncé énoncé* (le récit) et celui de l'*énonciation énoncée* (le discours). Cette concordance favorise par conséquent l'émergence des différentes marques déictiques possibles pour le cas de la spatialisation cinématographique.

Chapitre II

Les différentes articulations des unités déictiques de la spatialisation énonciative

3-2-1 Délimitation et classification du dispositif déictique de la spatialisation énonciative

Certes le dispositif déictique de spatialisation peut être énoncif, c'est-à-dire mis en pratique sur le plan de l'*énoncé énoncé*. Dans ce cas, il ne concerne que les acteurs de l'énoncé (personnages de l'histoire) et les éléments du procès narratif dans leur positionnement spatial au sein du récit. Or, ce qui nous importe c'est l'analyse du dispositif déictique de spatialisation énonciative. C'est-à-dire que les différents mouvements déployés sur les axes du cadrage choisis, à titre d'exemple (horizontalité/verticalité), sont perçus par un observateur identifiable à l'énonciataire sur le plan de l'*énonciation énoncée* : l'articulation spatiale, par le biais des unités déictiques, consiste en la manière de présenter les éléments de l'énoncé à l'énonciataire, de le lui faire voir d'un point de vue déterminé.

Les unités déictiques, localisées par rapport à ce plan de l'énonciation, seront celles que l'énonciateur donne à voir dans la mise en scène énonciative. Les énoncés articulés sur ces unités de spatialisation linguistiques par essence ne peuvent être décrits ou analysés, dans le cas du texte filmique, qu'à l'aide de règles de présupposition. Les unités déictiques de spatialisation cinématographique seront envisagées dans la perspective du rapport énonciateur-énonciataire. Nous sommes donc dans le cadre de la spatialisation énonciative.

La dimension spatiale à laquelle nous optons dans le cadre de la spatialisation énonciative concerne non seulement la situation dans laquelle se déploie l'énonciation, mais également les différents êtres ou objets du récit impliqués plus ou moins concrètement dans et par cette situation. La construction d'une spatialisation avec les éléments du discours qui s'y rapportent (êtres ou objets) mobilise un ensemble hétérogène de matériau déictique formé d'unités linguistiques et des catégories grammaticales diverses

et nombreuses qui prennent différentes configurations suivant les mesures et les dimensions de localisation que donne à avoir l'énonciateur à l'écran.

Par la même occasion, rappelons que le terme « déictique » est emprunté au grec *deiktikos*. Ce mot « *signifie démonstratif et vient du substantif deixis, à savoir l'acte de montrer »*[189]. En effet, l'acte de monstration se conjugue aisément avec les unités déictiques de spatialisation qui ont pour finalité de localiser un ou plusieurs éléments par rapport à l'acte d'énonciation. Ceci convient parfaitement au geste approprié qu'exerce l'énonciateur vis-à-vis de l'énonciataire dans le cas de l'énoncé filmique.

Suivant cette démarche, il est à souligner que les unités déictiques de spatialisation strictement linguistiques fonctionnent de manière présupposée dans l'énoncé filmique. Elles sont observables à travers le processus du cadrage et les mouvements que la caméra exécute. Ces unités peuvent se rendre manifestes, en parfaite concordance avec les déictiques de personne, au moyen de constructions hyperphrastiques appropriées que fait entendre implicitement l'énonciateur de film à son énonciataire.

Le point de repère des déictiques spatiaux renvoie, dans le cas de l'énoncé linguistique, à la position qu'occupe l'énonciateur lors de son acte d'énonciation. Dans le cas de l'énoncé filmique, cette position prend comme point de référence la caméra avec toute son ubiquité. On distingue généralement plusieurs types de déictiques spatiaux. Nous pouvons les classer et par la catégorie grammaticale et par le rapport de déplacement spatial. En voici la classification dans les deux tableaux synoptiques suivants :

[189] Véronique Schott-Bourget, *Approches de la linguistique*, Op.cit., p.83.

***A- classement par catégorie* :**

Démonstratif		**Présentatif**	**Adjectif**	**Adverbe**	**Locution adverbiale**	**Verbe**
Pronoms démonstratifs	**Déterminants démonstratifs**	Voici Voilà	Près Loin	Ici Là Là-bas	En haut En bas À gauche À droite	Aller Venir
Celui-ci Celle-là Ça, ceci…	*Ce/ cette…*					

***B- classement par rapport de déplacement spatial* :**

Horizontalité	**Verticalité**	**Proximité**	**Éloignement**
À gauche À droite Devant/derrière Aller/venir	Haut/bas Au-dessus/au-dessous	Ici Près Près de ; À côté de	Là Là-bas Loin Loin de

En plus de ces deux classifications sommaires, les indices de spatialisation peuvent aussi se répartir selon deux formes : les déictiques d' « ostension » (ou monstration) et les déictiques de « déplacement ». Étant donné que le récit filmique, objet de notre analyse, compte pour un récit de déplacement par excellence, nous prendrons le soin de centrer particulièrement notre analyse sur les déictiques de déplacement.

3-2-2 Les déictiques d'ostension

Cette forme de déictiques comprend les éléments démonstratifs et les présentatifs. L'ensemble des démonstratifs comprend deux classes d'unités linguistiques : celle des « déterminants » (ce, cette (ci/là)…) et celle des « pronoms » (ça, ceci, cela, celui-ci/là…). Les éléments présentatifs comme (voici/voilà) servent à signaler, à l'attention de l'énonciataire, l'apparition de référents nouveaux qu'il n'a pas encore identifiés ou qu'il est en mesure de revoir et de ressaisir.

Au niveau de l'énoncé linguistique, les unités d'ostension, de par leur fonction déictique, s'accompagnent de la part de l'énonciateur d'un geste de monstration ou tout au moins d'un regard ostensiblement dirigé vers l'élément dénoté. Par exemple, de tels énoncés comme « regarde *ce* coffre rempli de dollars » et « *voici* les cavaliers qui arrivent » s'accompagnent obligatoirement d'un « *geste désignant l'objet en même temps qu'est prononcée l'instance du terme* »[190]. Ce geste indique à l'énonciataire un objet perceptible dans une situation de communication. Nous parlons dans ce cas de « *deixis par ostension* »[191].

Au niveau de l'énoncé filmique, les unités déictiques d'ostension sont bien évidemment présupposées par le geste de monstration qui émane de l'énonciateur de film. Ce geste est mobilisé par le cadrage et les diverses prises de vue et mouvements de la caméra.

Les mêmes énoncés linguistiques précédents, manifestés par la langue, peuvent faire figure de manière autoréflexive et présupposée à travers les images filmiques qui leur correspondent, comme dans les deux photogrammes suivants :

[190] Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », In : *Langages,* n° 17, Mars 1970, p.15.
[191] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.45.

	
« Regarde *ce* coffre rempli de dollars » *(Et pour quelques dollars de plus ; de 01h34mn21s)*	« *Voici* les cavaliers qui arrivent » *(Et pour quelques dollars de plus ; de 41mn02s)*

L'occurrence des déictiques d'ostension peut s'établir également, relativement aux plans filmiques, dans des hyperphrases exécutives de la manière suivante :

	
« Ce sont *ces* hommes qui forment la bande de l'Indien » *(Et pour quelques dollars de plus ; de 01h27mn03s)*	« *Ça*, c'est la banque d'El Paso » *(Et pour quelques dollars de plus ; de 45mn44s)*
	
« *Voici* le bon » *(Le bon, la brute et le truand ; de 29mn21s)*	« *Voilà* la ville de Flagstone » *(Il était une fois dans l'Ouest ; de 29mn00s)*

Les formulations hyperphrastiques présupposées par les plans filmiques impliquent un geste de monstration manifeste par l'énonciateur et concrétisé par la mobilité de la caméra qui s'oriente vers un personnage ou un élément du champ.

3-2-3 Les déictiques de déplacement

Pour ce qui est de cette forme de déictiques, elle s'articule sur deux types de rapports spatiaux : un déplacement basé sur les deux axes binaires (*horizontalité vs verticalité*) et un déplacement basé sur la notion de distance (*proximité vs éloignement*).

Les unités linguistiques de déplacement forment un ensemble d'adjectifs, d'adverbes, de locutions adverbiales et de verbes. Elles sont réparties selon Maingueneau « *en divers micro-systèmes sémantiques* »[192] : ici/là/là-bas ; près/loin ; en-haut/en-bas ; à gauche/à droite ; aller/venir, etc. Ces micro-systèmes sont construits à la base de relations d'oppositions binaires qui correspondent à divers découpages de la catégorie spatiale. Ces termes déictiques restent parfaitement opaques si l'on ignore la présence et la position de l'énonciateur qui les a émis et celles de l'énonciataire auquel l'énoncé est destiné.

Notons que le déplacement spatial dans le cas de l'énoncé linguistique peut avoir deux valeurs : soit que l'unité déictique de déplacement inclut l'énonciateur dans l'espace désigné par ce dernier, soit cette unité de déplacement renvoie à un espace externe à l'énonciateur. Par exemple, le morphème « ici » renvoie tantôt à un lieu qui englobe l'énonciateur (ex : « ce garçon est *ici* depuis une heure », où *ici* renvoie à la place à laquelle se trouve

[192] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française -Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-,* Op.cit., p.23.

l'énonciateur), tantôt à un endroit que l'énonciateur détermine à l'extérieur de lui-même (ex : « regarde *ici* ! »).

S'agissant de l'énoncé filmique, objet de notre analyse, le déplacement par les unités déictiques ne concerne que la deuxième valeur dans la mesure où la position réelle de l'énonciateur de film est externe par rapport aux éléments du récit qu'il localise. En effet, l'énonciateur s'efforce, d'une part, de montrer à son énonciataire les personnages et les objets du récit filmique en les situant les uns par rapport aux autres au sein du cadre de l'image. Par exemple, le déictique « ici », présupposé par le cadrage, renvoie au « champ » figuré à l'intérieur du cadre de l'image, tandis que « là » correspond à l' « hors-champ » diégétique visible ou occulté momentanément. Ces deux déictiques sont toujours présupposés dans et par le cadre qui demeure un élément délimité à l'extérieur de l'énonciateur.

D'autre part, l'énonciateur situe et positionne les éléments du récit aux yeux de l'énonciataire observateur (le cas du gros plan, le zoom, la plongée/contre plongée…) et par rapport à la position de ce dernier, lui aussi situé à l'extérieur du cadre de l'image filmique, mais construit par l'ubiquité de la caméra.

Si l'emplacement de la caméra change de place, l'interprétation des termes déictiques change corrélativement. Le rapport de la caméra à l'espace est d'une très grande importance sur le plan énonciatif et narratif, car c'est grâce à la *mobilisation* de la caméra (dans le double sens de « rendre mobile l'image selon différentes prises de vue » et de « mettre en action ») que le récit filmique développe une bonne part de ses facultés énonciatives et narratives. Cette mobilisation s'opère d'ailleurs à partir de deux paramètres : le *déplacement* de la caméra *entre les plans* visibles, et le *mouvement* même de la caméra, *en cours de plan* (mouvement panoramique, en travelling, etc.). Ces deux paramètres se conjuguent parfaitement avec le cadrage, les prises de vue et les perspectives

visuelles pour obtenir une souplesse dans l'articulation d'une « déictisation spatiale ».

Ce serait donc surtout par le truchement de la mobilisation de la caméra d'un cadre locatif à l'autre, à la faveur du passage entre les plans filmiques, que les rapports spatiaux s'installent dans l'énoncé filmique. C'est à l'énonciateur de film que revient la manipulation de l'ensemble du lacis déictique présupposé par le cadrage. À l'énonciataire revient la lecture des rapports spatiaux qui sont investis dans le cadre et présupposés par l'énoncé filmique.

À ce stade, le mécanisme du regard joue un rôle primordial dans l'implication de l'énonciataire dans l'énoncé filmique ; il lui facilite l'appréhension directe des divers rapports spatiaux. De plus, ce mécanisme concourt au maintien du processus de communication propre aux deux actants de l'énonciation filmique.

Cela dit, au niveau du rapport spatial de déplacement, nous distinguons nettement entre « *l'axe horizontal* » et « *l'axe vertical* ». Les deux axes s'interagissent mutuellement et se conjuguent avec les mouvements de la caméra ; leur complémentarité est évidente du point de vue énonciatif. Ces deux axes renferment plusieurs unités linguistiques, à valeur déictique spatiale, qui sont présupposées par le cadrage et les prises de vue de la caméra. Ces unités déictiques proviennent du processus de localisation spatiale et d'orientation mené par l'énonciateur.

3-2-3-1 Déplacement sur l'axe horizontal

Sur l'axe horizontal, la spatialisation énonciative donne à voir les êtres (acteurs de l'énoncé filmique) et les objets désignés par la caméra au champ diégétique selon plusieurs mouvements de *va-et-vient*. Le déplacement sur l'axe horizontal peut s'effectuer selon trois principaux niveaux d'orientations spatiales :

3-2-3-1-1 Orientation de va-et-vient (*aller vs venir*)

Les rapports de déplacement articulés sur cette dichotomie de verbes d'action caractérisent les récits filmiques de déplacement dont le western leonien représente l'exemple-type par excellence. En effet, les verbes (*aller*/*venir*), appartenant au champ sémantique des verbes de mouvement, dénotent un certain type de mouvement directionnel. Ils sont présupposés dans les déplacements que font les acteurs du récit filmique dans un va-et-vient entre plusieurs lieux diégétiques. Il revient à la mobilité de la caméra et ses prises de vue d'accentuer ce rapport spatial aux yeux de l'énonciataire, eu égard au point de repère choisi par l'énonciateur et imposé de ce fait à l'énonciataire.

Pour examiner comment ces deux verbes se comportent en diverses situations de déplacement dans l'énoncé filmique, soit un acteur qui, au plan de l'*énoncé énoncé*, va d'un espace E1 à un autre espace E2. Ce déplacement peut être présenté de trois manières différentes que nous symboliserons à l'aide du schéma suivant :

E1——————— « se déplacer » ———————‣E2

"aller" **"venir"**

Dans les trois photogrammes suivants représentant le cas (01) :

		
Espace 1 = *aller*	Déplacement = *se déplacer*	Espace 2 = *venir*

- « Joe l'étranger *va* de l'extérieur à l'intérieur de la ville » (*Pour une poignée de Dollars ; de 05mn40s à 07mn35s*).

Donc, l'étranger se déplace de E1 vers E2 qu'il atteint en un temps T.

Dans le cas (02), illustré par les photogrammes suivants :

		
Espace 1 = *aller*	Déplacement = *se déplacer*	Espace 2 = *venir*

- « Joe l'étranger *va* de la maison des Rodos et *arrive* à la maison des Baxter » (*Pour une poignée de Dollars ; de 13mn03s à 14mn10s*).

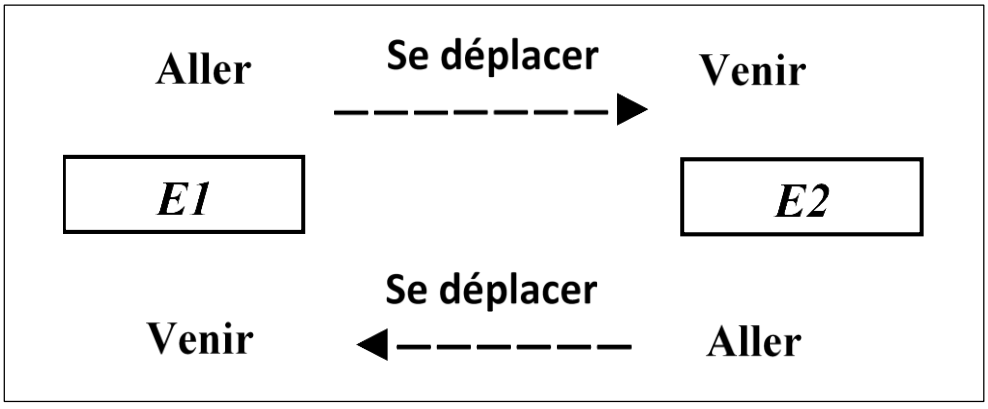
Le point de départ de l'étranger (Joe) dans le premier cas est l'espace E1 qui représente les limites de la ville (espace de référence pour *aller*), alors que le point de son arrivée est l'espace E2 qui correspond à la ville (espace de référence pour *venir*). Dans le deuxième cas, son espace de départ E1 est la maison des Rodos ; celui d'arrivée E2 correspond à la maison des Baxter.

Dans le cas de *aller*, l'énonciataire est invité à prendre comme espace de référence E1 ; *venir*, en revanche, implique que l'énonciataire-observateur soit plutôt du côté de E2. Le déplacement entre les deux espaces peut être décrit par

l'énonciateur de film en plaçant la caméra près de E1 pour exprimer *aller*, ou près de E2 pour traduire *venir*. Le « se déplacer » marque un déplacement qui aboutit au lieu de destination programmé par le personnage du récit et représenté par l'énonciateur de film à travers le déploiement de procédés cinématographiques : le mouvement de la caméra en traveling accompagne Joe l'étranger dans son déplacement du lieu de départ à celui de l'arrivée dans les deux cas pré-cités.

Le « *se déplacer* » présuppose un angle de prise de vue suffisant pour englober et E1 et E2. Il impose plutôt à l'énonciataire un point de vue d'ensemble : ce point de vue implique les deux espaces, mais n'en établit aucun comme espace de référence. La phase de déplacement de E1 à E2 représente une intervalle spatiale intermédiaire qui, soit elle trace le parcours et l'action entreprise par le personnage avant d'arriver à sa destination, soit elle est omise en guise d'ellipse narrative pour mettre en marche le récit filmique et mettre en valeur le lieu d'arrivée.

La permutation entre *aller* et *venir* est tout aussi d'usage possible. Ces deux verbes, sous-jacents au déplacement horizontal, sont encore commutables dans l'établissement du rapport spatial au sein du récit filmique : l'espace E2 peut s'installer comme espace de référence pour *aller*, alors que l'espace E1 se positionnera à son tour comme espace de référence pour *venir*. Cela peut être schématisé de la façon suivante :



Le cas (02), illustré plus haut, admet cette situation de commutation des rôles que les verbes de déplacement spatial assument. En outre, dans la même séquence filmique, lorsque le personnage de Joe accomplit sa tâche en exterminant les hommes des Baxter situés dans E2, il regagne la maison des Rodos placée au départ comme E1.

Ceci est illustré dans le cas (03) par les photogrammes ci-dessous (*Pour une poignée de Dollars ; de 14mn10s à 16mn35s*) :

		
Espace 1 = *aller*	Déplacement = *se déplacer*	Espace 2 = *venir*

Nous obtiendrons ainsi comme énoncé linguistique présupposé : « Joe l'étranger *va* de la maison des Baxter et *arrive* à la maison des Rodos ».

Nous constatons également que le déplacement d'un E1 à un E2, et vice versa, favorise automatiquement un rapport spatial qui fait émerger la dichotomie déictique réalisée par les deux verbes « *s'approcher* vs *s'éloigner* ». De ce fait, *aller* d'un E1 et *venir* à E2 suppose que l'on *s'éloigne* de E1 et que l'on *s'approche* de E2. L'équation déictique peut se formuler ainsi :

**aller = s'éloigner* de E1 ;

**arriver = s'approcher* de E2 ;

En prenant le même cas précédent (03), nous obtiendrons comme énoncé sous-jacent : « Joe l'étranger *s'éloigne* de la maison des Baxter et *s'approche* de la maison des Rodos ».

Ainsi, dans un récit filmique comme le nôtre, nous assistons incessamment à un *va-et-vient* entre les mêmes (ou différents) espaces. Les verbes *aller/venir* relevant de l'axe horizontal, de même que leurs homologues « *s'approcher* vs *s'éloigner* », sont présupposés par le cadrage et les mouvements de la caméra. Ils gardent toujours de leur valeur cinétique originelle ; c'est-à-dire placer objectivement l'ordre de l'énoncé filmique dans sa dimension déictique sur le plan de l'*énonciation énoncée*, et délimiter les repères de la dimension topologique sur le plan de l'*énoncé énoncé*.

3-2-3-1-2 Orientation latérale (*à gauche vs à droite)*

Le rapport de déplacement horizontal s'articule également, et de façon permanente, sur l'opposition entre les deux orientations fondamentales qui occupent les deux flancs latéraux du cadre. Présupposées par le cadrage et les mouvements directionnels de la caméra, les locutions adverbiales « à gauche » et « à droite » déterminent l'emplacement des éléments de l'univers diégétique les uns par rapport aux autres, soit dans la sphère du côté gauche soit du côté droit du cadre de l'image filmique. Corrélativement, ces deux repères spatiaux permettent à l'énonciataire de se positionner vis-à-vis des éléments diégétiques qui s'offrent à son regard.

Au niveau du « champ diégétique », l'opposition « *à gauche vs à droite* » porte sur la localisation des éléments du récit qui sont perceptibles dans le cadre (personnages, objets animés et non animés).

Soient les photogrammes suivants :

 Ph.01 (*Le bon, la brute et le truand ; de 02h49mn26s*)	 Ph.02 (*Le bon, la brute et le truand ; de 02h22mn36s*)	 Ph.03 *(Et pour quelques Dollars de plus ; de 11mn08s)*

Le rapport spatial, articulé sur les expressions de l'orientation latérale, peut engendrer de tels énoncés sous-jacents suivants :

- « tu vois, Blondin se situe *à gauche* de Tuco » ; (Ph.01).

Le même plan implique conjointement : « tu vois, Tuco se situe *à droite* de Blondin ».

- « regarde Blondin, il est placé *à gauche* de la caisse d'explosifs » ; (Ph.02).

Le même plan présuppose aussi : « regarde cette caisse d'explosifs, elle est placée *à droite* de Blondin ».

- « je te montre le Colonel Douglas Mortimer situé *à gauche* du cheval » ; (Ph.03).

Ce même plan sous-tend : « je te montre le cheval placé *à droite* du Colonel Douglas Mortimer ».

L'utilisation des locutions adverbiales (à gauche/ à droite) dans les exemples ci-dessus est déictique, parce que ces locutions ont pour fonction de localiser des éléments visuels du récit par rapport à l'orientation latérale de l'énonciateur et de l'énonciataire, qui sont tous deux construits par le cadrage. D'autant plus, la fonction déictique des locutions est accentuée, dans le cas de l'énoncé filmique, par le mouvement directionnel de la caméra et le mécanisme du regard externe au cadre de l'image. Ceci a pour objectif de faciliter l'orientation visuelle.

Au niveau du « hors-champ diégétique », l'opposition déictique « *à gauche vs à droite* » porte sur la localisation d'un élément présent dans la diégèse, mais qui est non perceptible dans le champ. Dans ce cas, cet élément est occulté momentanément et présupposé par le cadrage ; et c'est l'élément perceptible du champ qui en fait l'écho et en garantit la présence sur l'un des flancs latéraux du cadre.

Nous pouvons illustrer ce cas à l'aide des photogrammes suivants :

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
(Pour une poignée de Dollars ; de 22mn00s)	*(Le bon, la brute et le truand ; de 02h22mn43s)*	*(Il était une fois dans l'Ouest ; de 01h12mn15s)*

La traduction de ces plans en énoncés linguistiques présupposés par l'énonciateur peut se réaliser de la sorte :

- « le convoi de la diligence circule *à gauche* de Joe et le tavernier » ; (Ph.01).

Parallèlement, l'énonciateur implique : « Joe et le tavernier sont positionnés *à droite* du convoi de la diligence ».

- « c'est *à gauche* de Tuco et Blondin que les soldats mènent la bataille » ; (Ph.02).

Corrélativement, l'énonciateur sous-entend : « Tuco et Blondin se positionnent sur le flanc *droit* de la bataille ».

- « Frank est en train de négocier avec Morton qui se trouve *à droite* du compartiment » ; (Ph.03).

Ce même plan filmique implique : « Frank, debout et *à gauche* du compartiment, est en train de négocier avec Morton ».

D’après ces derniers exemples, nous constatons que tous les éléments situés latéralement dans le cadre et qui sont non montrés, soit *à droite* soit *à gauche*, relèvent de l’ « hors-champ » diégétique. Ils sont occultés momentanément à l’énonciataire, mais visibles aux acteurs de l’énoncé filmique. Ces éléments sont facilement reconnaissables à l’énonciataire puisqu’il les identifie à travers les scènes qui précèdent ou dans les plans en cours, en guise d’alternance entre *champ* et *hors-champ*. D’autant plus, ces éléments sont reconnus à l’énonciataire par la voix ou le son *in* qu’ils produisent dans l’univers diégétique.

3-2-3-1-3 Orientation frontale (*devant vs derrière*)

Ce type de rapport spatial s’inscrit à son tour sur l’axe horizontal. En effet, dans leur parcours de déplacement, les acteurs de l’*énoncé énoncé* peuvent offrir une vue frontale vis-à-vis d’un élément du même plan de l’énonciation ou vis-à-vis du regard de l’énonciataire et/ou de la caméra situés au plan de l’*énonciation énoncée* (l’énonciataire s’identifie à la caméra et occupe la même position que celle de l’énonciateur). Les positions frontales qu’occupent ces acteurs présupposent l’émergence de la dichotomie déictique *devant vs derrière*.

Rappelons que la valeur déictique, relative à ces deux expressions de déictisation spatiale que nous examinons, ne s’effectue pas dans l’ordre du rapport de proximité ou d’éloignement (le cas où « X est devant Y » = « X est plus près de Y » ; « X est derrière Y » = « X est plus loin de Y »). Cependant, la valeur de localisation spatiale dont il est question s’effectue en tenant compte du rapport de « position » et de « direction » des éléments du récit que donne à voir l’énonciateur à l’énonciataire dans le cadre de l’image filmique :

- le cas où X est *devant* Y = X se trouve par rapport à Y dans la direction de son « avant » (ou encore X est *en face de* Y) au regard de l’énonciataire ;

- X est *derrière* Y = X se trouve par rapport à Y dans la direction de son « arrière » au regard de l'énonciataire.

Ainsi, nous pouvons distinguer quatre configurations de l'orientation frontale :

- *Configuration 01* : un acteur de l'*énoncé énoncé* devant ou derrière un objet ou élément faisant partie du même plan. La correspondance *image* vs *énoncé présupposé* peut se réaliser à travers des exemples du corpus analysé de la manière suivante :

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
(*Le bon, la brute et le truand ; de 02h36mn30s)*	*(Et Pour quelques Dollars de plus ; de 09mn20s)*	*(Il était une fois la révolution ; de 20mn42s)*

- « voilà enfin Tuco qui s'arrête *devant* le cimetière de Sad Hill » ; (Ph.01).
- « tu vois le Colonel Douglas Mortimer, il se cache *derrière* la porte de la chambre d'hôtel » ; (Ph.02).
- « voici Juan qui s'arrête *devant* l'explosion » ; (Ph.03).

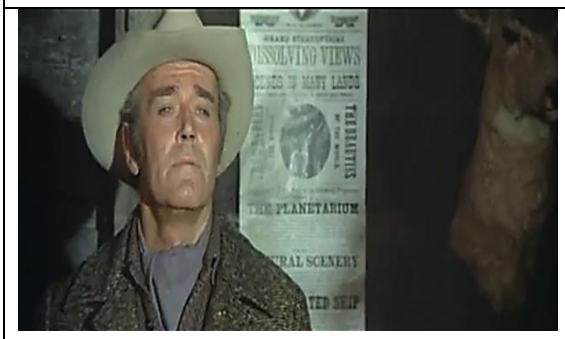
- *Configuration 02* : un acteur de l'*énoncé énoncé* devant ou derrière un autre acteur du même plan :

		
Ph.01	Ph.02	Ph.03
(*Il était une fois dans l'Ouest ; de 02h22mn50s)*	(*Et pour quelques dollars de plus ; de 40mn45s)*	(*Le bon, la brute et le truand ; de 20mn07s)*

À partir de ces images, l'énonciateur sous-entend les énoncés linguistiques suivants :

- « je te montre Cheyenne positionné *derrière* Madame Mc.Bain » ; (Ph.01).
- « voici le Colonel Douglas Mortimer qui se tient debout *devant* le directeur de la banque d'El Paso » ; (Ph.02).
- « regarde Tuco, il est à cheval tout ligotté *derrière* Blondin » ; (Ph.03).

- *Configuration 03* : un acteur de l'*énoncé énoncé* devant, derrière ou juxtaposé à la caméra. Ce cas caractérise surtout le procédé cinématographique du *champ*/*contre-champ*. En effet, par ce procédé, deux personnages du récit filmique se positionnent l'un devant l'autre dans une situation de face à face. L'un d'entre eux se positionne devant la caméra, tandis que l'autre se place derrière la caméra ou s'y juxtapose. Les positions s'alternent en parallèle avec le changement des plans. Les regards entre les deux personnages, devant et derrière ou en juxtaposition avec la caméra, se croisent réciproquement sans qu'ils s'orientent vers la caméra (l'œil caméra). Dans ce cas, l'énonciataire est en position neutre.

<table>
<tr><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>Ph.01</td><td>Ph.02</td></tr>
<tr><td colspan="2">Le bon, la brute et le truand (scène de 23mn28s à 24mn42s)</td></tr>
<tr><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>Ph.03</td><td>Ph.04</td></tr>
<tr><td colspan="2">Mon nom est Personne (scène de 22mn37s à 26mn15s)</td></tr>
</table>

Les photogrammes ci-dessus illustrent un cas de *champ*/*contre-champ* où un personnage se situe *devant* la caméra au moment où l'autre est positionné *derrière* la caméra. Les énoncés présupposés par l'énonciateur de film vis-à-vis de l'énonciataire peuvent se réaliser comme suit :

- « quand je te montre Tuco *devant* la caméra, Blondin se positionne *derrière* elle » ; (Ph.01).
- « je te fais voir Blondin *devant* la caméra en même temps que Tuco se trouve *derrière* elle » ; (Ph.02).
- « tu vois Jacques Beauregard, il se place *devant* la caméra alors que *Personne* se positionne *derrière* » ; (Ph.03).
- « au moment où Jacques Beauregard se trouve *derrière* la caméra, je te montre *Personne devant* » ; (Ph.04).

Les photogrammes suivants représentent le cas de *champ*/*contre-champ* où l'un des personnages est *devant* la caméra, alors que l'autre s'y juxtapose.

	
Ph.05	Ph.06
(*Et pour quelques Dollars de plus ; scène de 42mn41s à 44mn38s*)	

Les énoncés présupposés par l'énonciateur à travers ces plans seront formulés comme suit :

- « quand je te montre le Bossu *devant* la caméra, le Colonel Douglas Mortimer *se juxtapose* à la caméra » ; (Ph.05).
- « je te fais voir le Colonel Douglas Mortimer *devant* la caméra au moment où le Bossu s'y *juxtapose* » ; (Ph.06).

- *Configuration 04* : c'est un cas spécifique d'un acteur de l'*énoncé énoncé* devant ou derrière la caméra. En effet, cette fois-ci le regard du personnage de *devant* est orienté vers l'œil caméra. Par le fait même, la position qu'occupe le personnage de *derrière* se conjugue avec la position de la caméra (= le regard du personnage de *derrière* s'identifie à la caméra). Lequel cas implique que l'énonciataire s'identifie, lui aussi, à la caméra. Ce dernier n'est plus neutre dans ce cas, mais interpellé conjointement par le regard du personnage situé devant la caméra. *De facto,* le personnage derrière la caméra ainsi que l'énonciataire, ensemble, se trouvent dans la même position et selon la même part d'égalité.

En voici des photogrammes qui correspondent à ce cas de figure :

		
Ph.07	Ph.08	Ph.09
(*Le bon, la brute et le truand ; de 02h07mn45s)*	(*Il était une fois dans l'Ouest ; de 46mn45s)*	(*Il était une fois la révolution ; de 16mn44s)*

À travers ces images, l'énonciateur de film fait entendre implicitement à son énonciataire :

- « voici Blondin *devant* la caméra, il te regarde toi et Tuco qui se positionne *derrière* la caméra » ; (Ph.07).
- « placé *devant* la caméra, le barman fixe son regard sur toi et sur Madame McBain *derrière* la caméra » ; (Ph.08).
- « toi et Adelita *derrière* la caméra, vous échangez le regard avec Juan qui se place *devant* la caméra » ; (Ph.09).

3-2-3-2 Déplacement sur l'axe vertical

Sur l'axe vertical, la spatialisation énonciative donne à voir les acteurs et les autres éléments de l'énoncé filmique selon plusieurs mouvements et orientations que l'énonciateur articule sur l'opposition « haut vs bas ». Pour le cas que nous viserons ici, l'opposition « haut vs bas » sera examinée uniquement du point de vue de la localisation et de l'orientation des personnages du récit dans le cadre de l'image filmique. Ce choix est justifié par le fait que le déplacement spatial est centré sur les personnages plus que sur d'autres éléments du récit filmique.

Eu égard à l'opposition haut/bas, deux types de mouvement sont immédiatement prévisibles dans le cadre de l'image filmique : *plongée* et *contre plongée*. Pour le premier mouvement, la perspective de vue de la caméra va du /haut/ vers le /bas/. Quant au deuxième mouvement, cette perspective va du /bas/ vers le /haut/.

L'importance de l'opposition spatiale haut/bas résulte de sa corrélation logique avec le couple *plongée vs contre-plongée.* Cette opposition résulte du choix de l'angle de vue relatif au cadrage effectué par la caméra suivant l'axe vertical. Nous nous fixons donc sur cette perspective visuelle (*plongée vs contre-plongée*) que nous considérons comme une modalité potentielle de déplacement spatial sur l'axe vertical. Elle renferme une valeur déictique, puisque les deux expressions qui la composent sont diamétralement opposées et marquent un point de vue subjectif que l'énonciateur impose à l'énonciataire-observateur selon l'axe vertical du cadre de l'image filmique.

Cela dit, du point de vue de la *plongée*, l'énonciateur invite l'énonciataire à voir le personnage du récit filmique à travers un mouvement de la caméra allant du /haut/ vers le /bas/ qui est, en l'occurrence, le point d'arrivée du mouvement. Le geste ou la posture du personnage sont vus à partir du /haut/. Cela suppose une position supérieure et élevée de la caméra. Son emplacement, dans ce cas, est « au-dessus » du personnage.

En optant pour la *contre plongée,* la perspective de vue est donnée du /bas/ vers le /haut/ qui est, en l'occurrence, le point d'arrivée du mouvement de la caméra. L'emplacement de la caméra est supposé « au-dessous » du personnage. Ce dernier est ici perçu à partir du /bas/.

Que ce soit *plongée* ou *contre plongée,* ces deux types de rapports spatiaux mettent en jeu deux actants construits par l'énonciation cinématographique : d'un côté, un actant manipulateur de la perspective de vue

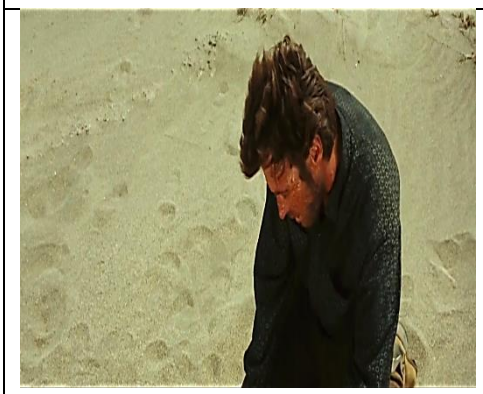
au moyen des mouvements de la caméra (énonciateur) ; de l'autre côté, un actant observateur (énonciataire).

Pour examiner le rapport de déplacement vertical articulé sur la dichotomie visuelle *plongée*/*contre plongée*, nous nous appuyons sur des exemples illustratifs relativement au support filmique étudié. En ce sens, plusieurs corrélations avec l'opposition *plongée*/*contre plongée* sont possibles. Sur le plan de l'*énonciation énoncée*, ces corrélations relèvent d'un acte de subjectivité, car l'énonciateur impose à son énonciataire un point de vue personnel par l'acte de visualisation donné sur l'axe vertical. Sur le plan de l'*énoncé énoncé,* ces correspondances relèvent d'un point de vue sémiologique. Les deux points de vue relevant des deux plans de l'énonciation s'accordent et s'harmonisent dans le cadre de l'image cinématographique.

Pour illustrer les corrélations relatives à l'opposition *plongée*/*contre plongée*, nous choisissons celles qui semblent les plus illustres dans le cas du récit filmique étudié :

3-2-3-2-1 Rapport : *Force vs soumission* ou *dominant vs dominé*

L'importance de ces oppositions émane principalement du caractère qu'offre le western leonien sur le plan narratif. En effet, tout parcours et programme narratifs choisis par les protagonistes du récit s'articulent indubitablement sur l'enjeu qu'implique le rapport de *force* et de *soumission*. Ce premier rapport s'impose donc par sa dominance dans le récit filmique analysé.

Plongée	Contre plongée
	
Ph.01	Ph.02
(Le bon, la brute et le truand ; scène de 27mn53s à 29mn45s)	
	
Ph.03	Ph.04
(Le bon, la brute et le truand ; scène de 56mn12s à 57mn23s)	
	
Ph.05	Ph.06
(Le bon, la brute et le truand ; scène de 01h01mn00s à 01h02mn39s)	

	
Ph.07	Ph.08
(Le bon, la brute et le truand ; scène de 25mn06s à 26mn17s)	

D'après les photogrammes ci-dessus, nous constatons que les prises de vue sont orientées sur l'axe vertical selon les deux perspectives visuelles diamétralement opposés : *plongée* et *contre plongée*. Le rapport de *force* se traduit visuellement par le mouvement effectué par la caméra dans la direction qui va du /bas/ vers le /haut/ ; cela correspond à la perspective visuelle de *contre plongée*.

Dans ce sens, le personnage *dominant* se situe dans une position plus élevée par rapport au personnage *dominé*. Cette perspective s'assimile alors à « *relever* quelqu'un », étant donné que *relever* équivaut à « remettre debout » (Ph.02-04-06-08). Quant au rapport de *soumission*, celui-ci se traduit visuellement par le mouvement de prise de vue qui part du /haut/ vers le /bas/ correspondant à la perspective visuelle de *plongée*. À ce niveau, le personnage dominé se situe dans une position basse. La perspective correspond ainsi à quelque chose comme « parvenir à terre », « atterrir » (Ph.01-03-05-07).

D'après les photogrammes *supra*, le personnage de Tuco est positionné en *plongée* (Ph.01) ; il est dominé par la supériorité de Blondin qui l'a sauvé d'une pendaison fatale. La corde sur le cou de Tuco exprime bien ce rapport de soumission.

En revanche, le personnage de Blondin est capté en position de *contre plongée* (Ph.02). Il est au-dessus du cheval : position bien élevée pour dominer

Tuco. Toutefois, au cours du récit, ce rapport de force se renverse diamétralement aussi en faveur de Tuco. En effet, ce personnage maintient le poste de *dominant* en détenant le pistolet face à Blondin, (Ph.04) ; puis encore, Tuco incarne la position de force en remontant au-dessus du cheval (Ph.06). Il parvient donc à détenir le pouvoir et contrôler son rival Blondin.

Ces deux positions, relatives à la suprématie de Tuco, sont visualisées du /bas/ en /haut/ selon la perspective de *contre plongée*. Parallèlement à ces deux positions, la soumission de Blondin est visualisée du /haut/ en /bas/. Ce personnage est pris en bas, allongé sur terre (Ph.03) ; il est également agenouillé dans une vue en *plongée* (Ph.05), car il est épuisé à cause du supplice que lui a causé Tuco.

Dans la même logique visuelle, la *contre plongée* focalisée sur le personnage de Sentenza (Ph.08) traduit sa suprématie face au personnage dit *demi-manche*. Celui-ci est visualisé en *plongée* en guise d'humilité (Ph.07) ; il se présente à Sentenza pour lui divulguer le nom de l'homme qui pourrait le guider à retrouver les dollars enterrés.

De cette façon, la localisation spatiale relative aux deux perspectives de vue témoigne d'une nette analogie entre *plongée* et *soumission* d'une part ; et entre *contre plongée* et *domination* d'autre part.

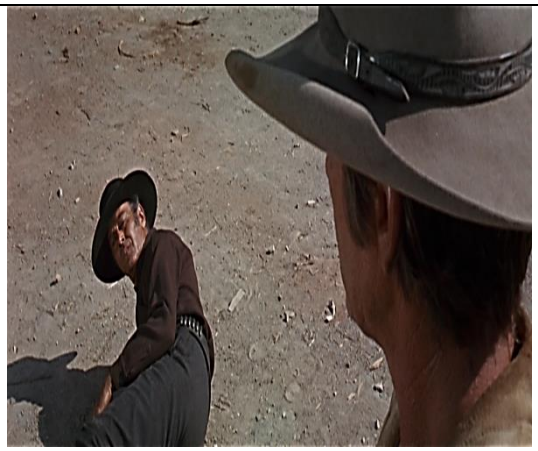
À travers ces perspectives visuelles orientées sur l'axe vertical, les propos de l'énonciateur peuvent être traduits linguistiquement de la façon suivante :

- cas 01 : « regarde Tuco, la corde au cou, il est situé *en bas* par rapport à Blondin qui se positionne *en haut* sur le cheval » ; (Ph.01-02).
- cas 02 : « tu vois Blondin, il est *en bas* au même moment que Tuco lui pose le pistolet d'*en haut* » ; (Ph.03-04).
- cas 03 : « *du haut en bas*, je te montre Blondin agenouillé, et *de bas en haut* Tuco qui s'amuse à le torturer » ; (Ph.05-06).

- cas 04 : « je te fais regarder le demi-manche *du haut en bas*, alors que Sentenza qui se tient debout est vu *du bas* vers *le haut* » ; (Ph.07-08).

3-2-3-2-2 Rapport : *vie vs mort*

Sur l'axe de la /verticalité/, qui va du /haut/ vers le /bas/ et vice versa, la double perspective visuelle *plongée*/*contre plongée* sera corrélée aussi, dans le cadre de l'*énoncé énoncé*, au parcours sémiologique qui va de la /vie/ à la /mort/ et inversement. Dans ce sens, la /vie/ trouve sa correspondance avec la *contre plongée*, alors que la /mort/ correspond à la perspective visuelle de *plongée*.

Plongée	**Contre plongée**
	
Ph.01	Ph.02
(Il était une fois dans l'Ouest ; scène de 50mn04s à 50mn34s)	
	
Ph.03	Ph.04
(Il était une fois dans l'Ouest ; scène de 02h29mn52s à 02h32mn00s)	

	
Ph.05	Ph.06
(Le bon, la brute et le truand ; scène de 01h04mn55s à 01h06mn12s)	

Suivant les illustrations ci-dessus, de la /vie/ à la /mort/, le déplacement du personnage du récit filmique est vu à partir du /haut/ vers le /bas/ grâce à un choix visuel approprié, celui de la *plongée* (Ph.01-03-05). Simultanément, de la /mort/ à la /vie/, la caméra visualise le personnage tenu debout dans une position privilégiée, accentuée par la *contre plongée* (Ph.02-04-06).

Les énoncés linguistiques sous-jacents aux photogrammes d'illustration peuvent être formulés, à la base des déictiques de déplacement spatial relatifs à l'axe vertical, de la manière suivante :

- « je te fais voir le cercueil *du haut en bas*, alors que Madame Mcbain est visualisée *du bas en haut* » ; (Ph.01-02).
- « regarde Franck, il est capté *du haut en bas* ; quant à l'Harmonica, je te le montre *du bas en haut* » ; (Ph.03-04).
- « *du haut en bas*, je te montre Blondin sur le sol ; au même moment, je te fais regarder Tuco *du bas en haut* » ; (Ph.05-06).

De la /vie/ à la /mort/, l'espace de référence choisi est le « sol », donc le /bas/ ; alors que de la /mort/ à la /vie/, ce serait le « ciel », donc le /haut/. Par exemple, pendant la mort de monsieur Mcbain (*Il était une fois dans l'Ouest*), son cercueil est capté du *haut* vers le *bas* selon une vue en *plongée* (Ph.01). Par ce signifiant visuel, nous sommes plongés dans l'univers de la /mort/. Quand

l'énonciateur focalise la caméra sur Madame Mcbain selon une vue en *contre plongée*, nous retrouvons le monde de la /vie/ (Ph.02).

Selon la même logique des prises de vue orientées sur l'axe de spatialisation vertical, la fin du duel entre l'Harmonica et Franck (*Il était une fois dans l'Ouest*) s'achemine vers la mort de ce dernier contre la survie du premier. En effet, lorsque Franck succombe sous le pistolet de l'Harmonica, la caméra s'oriente vers lui, du /haut/ en /bas/ : la perspective de *plongée* marque alors l'acte de mourir (Ph.03).

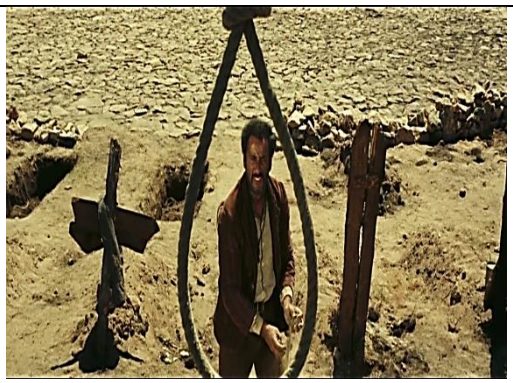
À l'encontre, quand l'Harmonica tient sa revanche et réussit à tuer Franck, il se trouve dans une position bien élevée ; la caméra se déplace du /bas/ en /haut/ : la perspective visuelle de *contre plongée* signale ainsi l'acte de vivre (Ph.04).

La corrélation des déictiques de spatialisation verticale *haut/bas* avec l'opposition *vie* vs *mort* est également établie dans les photogrammes 05 et 06 (*Le bon, la brute et le truand*). En cela, lorsque Blondin se trouve sur la voie de mourir sous la torture de Tuco, la caméra focalise sur lui dans un mouvement qui va du /haut/ vers le /bas/ (Ph.05). Nous l'observons alors selon une vue en *plongée*. Corrélativement, Tuco est pris dans une vue en *contre plongée* signifiant par là qu'il jouit de la pleine vie (Ph.06).

Par analogie, le parcours de vie peut correspondre ici au parcours de force et/ou de domination, car le personnage qui détient momentanément le pouvoir jouit de la vie, et donc assure une place privilégiée dans le récit. En outre, au niveau de la spatialisation énonciative, ce même personnage est visualisé selon une perspective appropriée aux yeux de l'énonciataire. L'indication déictique spatiale /haut/ relative à la vie est accentuée par l'ouverture sur le ciel (Ph.02-04-06), espace spirituel qui procure à l'énoncé filmique une dimension émotionnelle que l'énonciataire appréhende à travers cette perspective visuelle de *contre plongée*.

3-2-3-2-3 Rapport : *euphorie vs dysphorie*

Au niveau du rapport spatial de déplacement sur l'axe vertical, le couple déictique *haut/ bas* trouve aussi sa juste corrélation avec la dichotomie sémiotique *euphorie* vs *dysphorie*. Eu égard à la perspective visuelle *plongée*/*contre plongée*, quand l'énonciateur invite l'énonciataire à voir le personnage du récit à partir du /bas/, le point de vue est généralement de caractère euphorique. À l'encontre, lorsque l'énonciateur propose, en fait, de voir un personnage à partir du /haut/, le point de vue est plutôt dysphorique.

Plongée	**Contre plongée**
 Ph.01	 Ph.02
 Ph.03	 Ph.04
(Le bon, la brute et le truand ; séquence finale de 02h49mn40s à 02h56mn37s)	

 Ph.05	 Ph.06
(Mon nom est Personne, scène de 22mn37s à 26mn15s)	
 Ph.07	 Ph.08
(Et pour quelques dollars de plus ; scène de 01h33mn47s à 01h35mn23s)	

Dans les photogrammes ci-dessus, les mouvements de la caméra sont donnés sur l'axe de la /verticalité/, c'est-à-dire qu'ils vont du /bas/ vers le /haut/ et vice versa. Ces mouvements sont corrélés à la perspective de vue *plongée*/*contre plongée*. Dans le cadre de l'*énoncé énoncé*, ils correspondent sémiotiquement au couple *dysphorie vs euphorie*.

Le comportement de Tuco dans les quatre images (Ph.01-02-03-04 dans *Le bon, la brute et le truand*) illustre bien la transformation d'un état euphorique à un état dysphorique. En effet, tout déçu et frustré d'être pris en surprise par Blondin qui l'oblige à creuser la tombe sous la menace du pistolet, Tuco est visualisé en *plongée* (Ph.01). Une fois qu'il déniche les sacs des dollars de la tombe, Tuco retrouve son état euphorique (Ph.02), car il est

persuadé qu'il aura sa part du butin. Sa béatitude est fort témoignée par le sourire sur le visage.

Cet état euphorique se traduit aussi par le croisement de l'œil caméra avec le regard du personnage. Ce croisement de regard interpelle aussi l'énonciataire situé en dehors de l'univers diégétique ; ce qui permet le déplacement de cet état euphorique vers le monde du réel. Au niveau de la spatialisation énonciative, l'euphorie est donc exprimée par le déplacement de la caméra qui va du /bas/ vers le /haut/, donnant une vue en *contre plongée*. L'énonciateur peut traduire linguistiquement ces transformations spatiales corrélées aux transformations de l'état du sujet de l'*énoncé énoncé* par des énoncés présupposés de type :

- « observe Tuco, je te le montre *du haut en bas* tout frustré d'être menacé par Blondin » ; (Ph.01).
- « je te fais montrer Tuco *du bas en haut* ; il se réjouit d'avoir trouvé les dollars enterrés » ; (Ph.02).

Le comportement de Tuco dans la même séquence d'illustration va se fixer en fin de compte en une totale frustration du moment que Blondin lui prépare la corde de pendaison en guise de revanche tant attendue (Ph.03). L'état dysphorique de Tuco se traduit au niveau de la spatialisation énonciative par le mouvement de la caméra qui s'oriente, suivant une ligne verticale, du /haut/ de la corde vers le /bas/. La tête de Tuco se voit alors centrée dans l'espace de la corde. Nous sommes donc en pleine perspective de *plongée*.

En revanche, Blondin retrouve finalement un état euphorique après avoir soumis Tuco à la corde de pendaison. Blondin est visualisé ainsi selon une vue en *contre plongée* (Ph.04). La caméra s'oriente verticalement du /bas/ vers le /haut/ pour accentuer l'état euphorique du sujet de l'*énoncé énoncé*.

L'indication spatiale donnée par l'énonciateur à l'énonciataire implique les énoncés sous-jacents du genre :

- « regarde Tuco *en bas* tout déçu, je te le mets en position centrée à travers l'ouverture de la corde fixée *en haut* » ; (Ph.03).
- « je te montre Blondin *du bas en haut* tout satisfait d'avoir pris sa revanche » ; (Ph.04).

Pour ce qui est des images 05 et 06 (*Mon nom est Personne*), elles représentent également un cas de corrélation entre la spatialisation sur l'axe vertical et l'état du sujet de l'*énoncé énoncé*. En effet, quand Jacques Beauregard reçoit de la part de *Personne* une bombe camouflée qui menace sa vie, il sent tout le malaise et la frustration. Ceci, se traduit par la mise en relief d'une vue en *plongée* (Ph.05).

Au *contre champ*, *Personne* exprime vivement son bonheur d'avoir réalisé son rêve, celui de rencontrer Beauregard. En tant qu'admirateur, il vante les exploits de ce dernier. L'état euphorique de *Personne* se traduit visuellement par une *contre plongée* (Ph.06).

La spatialisation énonciative mobilisée par l'énonciateur à travers les perspectives de vue choisies peut engendrer les énoncés linguistiques présupposés suivants :
- « je te fais regarder Jacques Beauregard *du haut en bas* tout frustré d'avoir reçu une bombe camouflée » ; (Ph.05).
- « regarde *Personne*, je propose de te le montrer *du bas en haut* ; vois combien il est content de rencontrer enfin Jacques Beauregard » ; (Ph.06).

Les photogrammes 07 et 08 (*Et pour quelques dollars de plus*) suivent le même cheminement quant à la correspondance entre les expressions déictiques de spatialisation articulée sur l'axe vertical et l'état des personnages de l'*énoncé énoncé*. D'après ces illustrations, l'énonciateur cible le coffre-fort (Ph.07) dans une vue en *plongée* pour marquer le grand cambriolage qu'a subit la banque nationale d'El Paso ainsi que la déperdition de l'argent publique. De plus, cela

signifie que les dollars volés seront départagés entre les ennemis (l'Indien et ses hommes) et les associés (Le colonel Douglas Mortimer et Le Manchot).

La vue en *plongée* sur l'ouverture du coffre-fort représente une ouverture sur le destin tragique que subiront par la suite les personnages lorsqu'ils s'entretueront à cause de ces dollars. En *contre-champ* (Ph.08), les personnages se réjouissent de la découverte des dollars tant convoités. Leur béatitude se traduit par une *contre plongée* très franche.

Ceci peut se traduire linguistiquement par les énoncés sous-jacents du genre :

- « regarde ces dollars *en bas*, ils représentent la faillite de la banque d'El Paso » ; (Ph.07).
- « tu vois ces personnages *du bas en haut*, ils se réjouissent d'avoir volé tout ces dollars de la banque d'El Paso » ; (Ph.08).

Ces occurrences d'illustrations examinées ci-dessus permettent alors à l'énonciateur de film de localiser les personnages de l'*énoncé énoncé* tout en exprimant un point de vue subjectif sur leur état qui vacille entre l'*euphorie* et la *dysphorie* selon le parcours et l'épreuve assignés à chacun d'entre eux.

Ainsi, après avoir examiné le dispositif déictique de déplacement spatial, articulé sur les deux rapports spatiaux *horizontalité* et *verticalité*, nous aborderons maintenant celui de distance articulée sur l'axe : *proximité* vs *éloignement*.

Chapitre III

Les déictiques de déplacement à l'épreuve des rapports spatiaux

3-3-1 Déictiques de déplacement articulés sur l'opposition : *proximité vs éloignement*

Au niveau de la spatialisation énonciative, le déplacement basé sur l'opposition spatiale *proximité vs éloignement* donne à voir les êtres et les objets désignés dans le cadre de l'image filmique, soit dans leur proximité, soit dans leur éloignement les uns par rapport aux autres. Ceci est tributaire du point de vue du cadrage choisi par l'énonciateur, à partir duquel il propose ces éléments à l'énonciataire.

Pour l'analyse de cet axe, nous nous fixerons comme point de repère le déplacement opéré par les acteurs de l'*énoncé énoncé* (personnages du récit filmique) selon l'opposition *proximité* vs *éloignement*, déterminée en fonction de l'énonciateur vis-à-vis de l'énonciataire à travers la mobilité de la caméra.

Les deux notions de distance *proximité* vs *éloignement* présupposent différentes formes de déictiques qui évoluent dans le cadre de l'image filmique. En effet, la localisation des personnages est soit de l'ordre de la *proximité* avec par exemple : *ici, voici, celui-ci, ce personnage-ci*. Soit, elle est de l'ordre de l'éloignement avec *là, là-bas, voilà, celui-là* ou *ce personnage-là.*

En emploi déictique, il convient de distinguer les démonstratifs d'ostension composés qui sont constitués à l'aide des particules –ci/là : leur répartition est de nature déictique puisqu'elle se fait, en principe, selon l'axe proximité/éloignement de l'élément dénoté par rapport au point déterminé par l'énonciateur.

Il convient de noter aussi qu'en principe, le couple *(i)ci* vs *là* est fondé sur l'opposition suivante : (*ce N-ci, ceci, voici, ici, celui-ci), vs (ce N-là, cela, voilà, là, celui-là).* Les unités associées à *(i)ci* expriment la proximité, tandis que celles jointes à *là* expriment l'éloignement.

La notion de distance peut également, comme le souligne Maingeneau, « *fonctionner ailleurs que dans l'espace, dans le domaine des jugements de valeur* »[193]. En effet, mettre à distance un objet peut aussi bien s'entendre comme marque d'appréciation ou de dépréciation, selon une ambivalence.

Dans certains contextes, l'énonciateur utilisera donc des formes en *-là* pour signifier le caractère positif ou négatif du jugement qu'il porte. C'est ainsi, par exemple, que la forme marquée */Ce personnage-là/* pourra figurer aussi bien dans /*Ce personnage m'inspire tellement/* (laudatif) que dans /*Ce personnage ne m'inspire pas tellement/* (rejet).

Sur l'axe de *proximité,* l'adverbe *ici* continue à marquer univoquement la proximité et se trouve encore très employé par rapport aux autres formes composées (en *–ci)*. Sur l'axe d'*éloignement,* l'adverbe *là* continue, lui aussi, à marquer univoquement l'éloignement et se trouve encore très employé par rapport aux autres formes composées (en *–là).*

Les deux adverbes de lieu (*ici* vs *là*) fonctionnent donc comme déictiques de spatialisation puisqu'ils permettent d'engager une ostension au niveau du cadre de l'image filmique. C'est donc sur la base de ces deux adverbes que nous articulerons l'analyse des différents types de rapports spatiaux relatifs à l'opposition proximité/éloignement.

Signalons toutefois, pour le cas de ces adverbes, et comme le constate aussi Catherine Kerbrat-Orecchioni, que l'opposition n'est pas toujours « *binaire, comme en anglais (« here » = proximité, « there » = éloignement), mais ternaire* »[194]. À ce propos, Orecchioni délimite cette opposition de la façon suivante :

[193] Dominique Maingeneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française -Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-*, Op.cit., p.23.
[194] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.45.

Là (neutre)

/ \

Ici (proximité) Là-bas (éloignement)

L'auteure note qu'en réalité, dans l'usage actuel, « là » neutralise l'opposition « ici »/« là-bas ». Cette opposition ternaire nous sera utile pour être investie dans les divers rapports spatiaux relatifs à l'opposition proximité/éloignement. Pourtant, nous donnerons à cette opposition une autre perspective de spatialisation énonciative qui diffère de celle d'Orecchioni dans la mesure où nous établirons une opposition *quadruple* qui sera de l'ordre :

Ici même = exprime le « sur-place » ;
Ici = exprime une proximité ;
Là = exprime un éloignement proximal ;
Là-bas = exprime un éloignement distal ;

Les quatre unités de spatialisation (ici même, ici, là, là-bas) s'opposent donc déictiquement, en ce qu'ils décrivent respectivement un mouvement d'*identité spatiale*, un mouvement de *rapprochement*, un mouvement d'*éloignement relatif* et un mouvement d'*éloignement absolu*. C'est en effet par leur truchement que l'énonciateur exprime les divers types d'articulation spatiale qui fondent le récit filmique qu'il livre à l'énonciataire.

De plus, la mobilité de la caméra est un paramètre qui dote la spatialisation énonciative du coefficient de la distance. En ce sens, le mouvement de caméra peut être tout à fait opératoire pour articuler l'un à l'autre un *ici même*, un *ici*, un *là* et un *là-bas*. Par exemple, le mouvement en panoramique, en travelling et de grue amènent l'énonciataire de l'extérieur à l'intérieur du champ ; ils lui permettent également de localiser les personnages du récit à l'espace même du champ (l' « ici même » ou le « sur place »). En outre, les mouvements déployés par la caméra sont utilisés pour passer à cet

autre stade de l'articulation spatiale que représente le rapprochement, bord à bord et d'une seule venue, d'un *ici* et d'un *là-bas*.

Les quatre unités déictiques de spatialisation énonciative, conjuguées avec les mouvements de la caméra, produisent alors une certaine forme de diversité spatiale qui permet à l'énonciataire d'établir la relation entre deux espaces (et, éventuellement, deux temps) montrés par deux plans se suivant immédiatement. En effet, lors d'une séquence filmique, articulée bien évidemment sur le procédé de montage, l'énonciataire est amené à appréhender la signification des raccords et des coupes qui transportent alternativement les personnages du récit filmique d'un lieu à un autre, et par extension, transportent l'énonciataire lui-même dans les divers espaces de l'univers diégétique suivant le processus du cadrage.

Ainsi, l'énonciataire doit parvenir à évaluer l'importance de la distance qui sépare d'abord un personnage par rapport à un autre personnage ou par rapport à un espace diégétique ; ensuite évaluer la distance qui sépare un premier espace diégétique d'un second. C'est en fonction de la mesure qu'il donne à cette distance que l'énonciataire est amené à comprendre l'enjeu dramatique d'une séquence filmique.

L'examen des quatre unités déictiques de spatialisation énonciative sera donc articulé sur le principe des rapports spatiaux qui se rapportent à la notion de distance inscrite sur l'axe de déplacement proximité/éloignement.

3-3-2 Les quatre rapports spatiaux

Le déplacement spatial articulé sur les deux notions de distance (*proximité* et *éloignement)* représente diverses déclinaisons. Nous en examinons les figures qui ont été proposées par André Gaudreault et François Jost à la lumière de notre support d'analyse filmique choisi. En effet, les deux auteurs délimitent quatre types fondamentaux de rapports spatiaux[195] :

- *l'identité spatiale ;*
- *l'altérité spatiale par contiguïté ;*
- *l'altérité spatiale par disjonction proximale ;*
- *l'altérité spatiale par disjonction distale ;*

Selon André Gaudreault et François Jost, l'*identité* spatiale est considérée comme le cas le plus simple de ces rapports spatiaux. Ce cas consiste à articuler deux segments du même espace diégétique en chevauchement partiel d'un plan à l'autre ; il présuppose le déictique de spatialisation énonciative « *ici-même* ».

Ce premier rapport spatial s'oppose à *l'altérité* spatiale, sous laquelle se rangent les trois autres types d'articulation spatiale : *l'altérité spatiale par contiguïté* présuppose le déictique spatial « *ici* ». Elle se distingue de *l'altérité spatiale par disjonction* qui relie deux segments spatiaux, soit rapprochés l'un de l'autre tout en n'étant pas contigus (*l'altérité spatiale par disjonction proximale* qui présuppose le déictique spatial « *là* »), soit fort éloignés l'un de l'autre (*l'altérité spatiale par disjonction distale* présupposant le déictique spatial « *là-bas* »).

Nous pouvons classer ces quatre rapports spatiaux dans le tableau synoptique suivant :

[195] André Gaudreault & Francois Jost, *Le Récit Cinématographique* : *Films et séries télévisées*, Op.cit., p.142.

<table>
<tr><td>1.0 l’identité spatiale</td><td colspan="3">« Ici-même »</td></tr>
<tr><td rowspan="3">2.0 l’altérité spatiale</td><td>2.1 l’altérité spatiale par contiguïté</td><td colspan="2">« Ici »</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2.2 l’altérité spatiale par disjonction</td><td>2.2.1 l’altérité spatiale par disjonction proximale :
« éloignement relatif/espace proche »</td><td>« Là »</td></tr>
<tr><td>2.2.2 l’altérité spatiale par disjonction distale :
« éloignement absolu/espace lointain »</td><td>« Là-bas »</td></tr>
</table>

Chacun de ces quatre rapports présente des occurrences au sein du western leonien, objet de notre analyse. Ainsi, nous allons examiner chaque cas à la lumière des extraits de ce support filmique en question. Pour ce faire, nous serons en mesure de démontrer, corrélativement, comment chaque rapport spatial implique un niveau de signification sur le plan de la spatialisation énonciative déployée par l’énonciateur de film vis-à-vis de l’énonciataire.

3-3-2-1 Le rapport d’identité spatiale : un seul et même espace

Ce type d’articulation spatiale représente en quelque sorte un « retour du même » : le déictique « *ici même* » équivaut donc à « dans l’espace même de ce plan » ou au « sur-place ». Le cas le plus illustre d’identité spatiale est celui désigné en anglais sous l’appellation le *cut-in*, soit le raccord (dans l’axe ou non) en plan rapproché (ou en gros plan) entre deux plans. En effet, le passage d’un plan à un autre fait répéter ou voir une portion du segment spatial vu dans le plan précédent. Le plan qui vient en deuxième lieu montre ainsi un *détail* du premier.

	
Plan 01	Plan 02

En référence à la scène de confrontation finale entre l'Indien et le Colonel Douglas Mortimer (*Et pour quelques dollars de plus ; scène de 02h00mn52s à 02h03mn08s*), nous remarquons que dans le premier plan la caméra est fixée en gros plan sur l'Indien qui observe la montre de gousset située à l'hors champ diégétique. Le deuxième plan représente la suite de l'action ; nous découvrons le même personnage, l'Indien, dans le même espace de l'action. Le personnage, en plan rapproché, détient la montre, visualisée cette fois-ci dans le champ diégétique.

Le raccord entre les deux plans trouve son équivalent approximatif dans l' « *ici même* » que l'énonciateur de film émet implicitement à l'énonciataire dans l'hyperphrase exécutive suivante : « regarde, *ici même* l'Indien observe sa montre de gousset ».

La configuration de l'*identité spatiale* peut également se réaliser par l'alternance de plusieurs plans raccordés l'un après l'autre au sein du même espace, mais avec des portions différentes. Nous passons, par exemple, d'un premier plan moyen à un deuxième plan rapproché (ou gros plan) du même espace ; par la suite, le passage au troisième plan constitue un retour au premier plan.

		
Plan 01	Plan 02	Plan 03

Suivant les trois plans qui montrent Tuco chez l'armurier (*Le bon, la brute et le truand ; scène de 33mn20s à 36mn00s*), nous retenons :

- Plan 01 : en plan moyen, Tuco oblige l'armurier à lui donner le meilleur pistolet d'entre ceux exposés en vitrine. L'armurier lui montre alors les différents styles et gammes de pistolets.
- Plan 02 : dans le même décor de l'action et en gros plan, Tuco vérifie l'efficacité du pistolet.
- Plan 03 : en plan moyen, nous retournons au premier cadrage. L'armurier est en face de Tuco essayant de convaincre ce dernier.

Ainsi, les trois plans représentent un cas de *l'identité spatiale* dans la mesure où ils montrent le même espace de l'action (la boutique de l'armurier) quoiqu'avec des proportions différentes ; ils montrent aussi les mêmes personnages. L'énonciateur de film peut traduire linguistiquement ces raccords d'identité spatiale entre les trois plans de la façon suivante : « c'est *ici même* que je te montre Tuco en train de choisir le pistolet ».

Par ailleurs, le mouvement panoramique de la caméra, le mouvement en travelling ou en grue, sont également des modalités cinématographiques qui mettent en évidence le rapport de *l'identité spatiale*.

a- Le panoramique

Nous rappelons à ce titre que le panoramique consiste en « *un mouvement de rotation autour d'un axe* »[196]. En effet, le mouvement de la caméra sur son axe fixe s'effectue soit sur l'orientation horizontale, soit sur l'orientation verticale. Le panoramique s'accomplit généralement de manière continue en un seul plan.

Soient les photogrammes suivants :



Les images s'enchainent suivant le même plan extrait du film *Le bon, la brute et le truand (de 54mn01s à 54mn16s)*. Nous constatons que la caméra cadre, dans le même espace, le surgissement de Tuco sur son cheval dans un mouvement latéral et continu qui s'oriente de gauche à droite suivant le déplacement de ce personnage.

Ce mouvement panoramique implique l'énoncé linguistique suivant : « c'est *ici même* que je te fais suivre le déplacement de Tuco sur son cheval ».

Or, dans les photogrammes ci-dessous (*Le bon, la brute et le truand ; de 02h37mn10s à* 02h39mn33s),

[196] Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p.137.


Ph.01


Ph.02


Ph.03


Ph.04


Ph.05


Ph.06

les images s'enchainent dans un mouvement panoramique latéral qui s'oriente soit de gauche à droite (Ph.01-02-03), soit de droite à gauche (Ph.04-05-06). Le « sur-place » de *l'identité spatiale* consiste à faire bouger la caméra dans le même espace diégétique (*ici même* = l'espace même du cimetière de Sad Hill). Le mouvement panoramique de la caméra focalise sur le déplacement de Tuco qui court dans les deux sens latéraux du panoramique : à droite et à gauche, suivant l'axe horizontal.

L'énonciateur fait entendre à l'énonciataire la formulation hyperphrastique de type :

« regarde Tuco, il court *ici même* à la recherche de la tombe d'Arch Stanton où l'on cache les dollars ».

b- Le travelling

À la différence du mouvement de panoramique, par lequel la caméra se fixe sur son axe pour exécuter des mouvements de rotation sans se déplacer, le travelling consiste en « *un mouvement de translation de l'axe de la caméra* »[197] ; c'est-à-dire que la caméra se déplace latéralement pour suivre

[197] Idem.

l'action effectuée par un ou plusieurs personnages du récit filmique dans le même espace de l'action.

Cas 01 : d'après les photogrammes suivants (*Et pour quelques dollars de plus ; de 01h25mn36s à 01h25mn55s*),



le travelling se réalise en un seul plan continu. En cela, la caméra se déplace en suivant le mouvement des personnages (l'Indien et le Manchot) qui avancent en discutant dans un mouvement continu de droite à gauche du cadre de l'image. Ces deux protagonistes sont localisés dans le même espace diégétique (le désert).

L' « *ici même* » de *l'identité spatiale* consiste cette fois-ci à faire déplacer la caméra d'un point de départ à un autre point d'arrivée du même espace. Par ce mouvement de translation, l'énonciateur sous-entend l'énoncé linguistique suivant : « tu vois l'Indien et le Manchot qui causent, je suis leur déplacement *ici même* de droite à gauche ».

Cas 02 : dans ce deuxième cas de figure, les photogrammes ci-dessous, tirés du film *Pour une poignée de dollars*, appartiennent à un même plan (*de 13mn33s à13mn56s*).



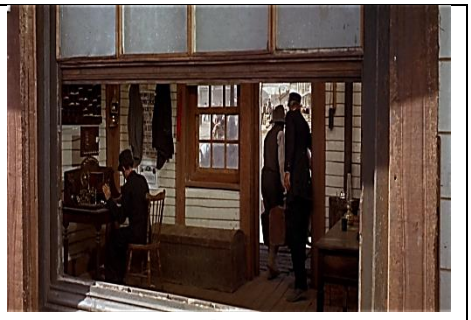
Ce même plan s'achemine continuellement dans un mouvement de travelling qui se déplace en parallèle avec le déplacement de Joe, de gauche à droite, dans le même espace de l'action (la voie centrale du village). Le « sur place » de *l'identité spatiale* présuppose l'énoncé linguistique suivant : « regarde Joe, je suis son déplacement *ici même* de gauche à droite ».

c- La grue

Les divers déplacements de la caméra, qui sont effectués dans le même espace de l'action, peuvent faire l'objet de combinaisons plus ou moins complexes de divers mouvements (panoramique, travelling, zoom…) grâce à la « grue » (lever).

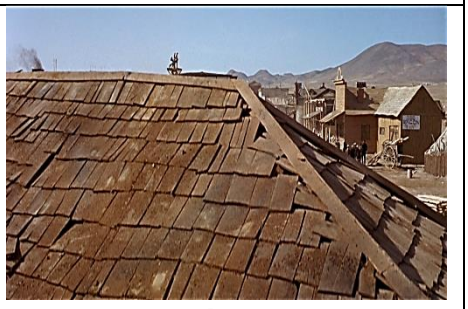

Ph.01


Ph.02


Ph.03


Ph.04


Ph.05


Ph.06


Ph.07


Ph.08


Ph.09

D’après ces photogrammes extraits du plan-séquence allant de 28mn00s à 29mn03s (*Il était une fois dans l’Ouest*), la caméra cadre d’abord Madame McBain en compagnie de deux colporteurs, et suit leur déplacement vers le poste de la gare de Flagstone par un mouvement de translation en arrière (Ph.01).

Ensuite, dans un mouvement enchainé, la caméra visualise Madame McBain en train de demander des renseignements auprès de l’agent (Ph.02) ; et quand celle-ci sort de la porte qui donne sur l’extérieur de la gare (Ph.03), la caméra se lève du bas vers le haut du poste de la gare pour suivre le déplacement de Madame McBain et ses compagnons (Ph.04-05-06). Enfin, le mouvement de la caméra s’arrête sur le sommet du poste de la gare pour donner une vue générale sur la sortie de Madame McBain et son avancement vers le centre de Flagstone (Ph.07-08-09).

Par cette modalité technique de « grue », l’énonciateur assure la continuité du mouvement de la caméra qui recule face à l’avancement des personnages et circule latéralement de gauche à droite, puis se hisse vers le haut. L’énonciataire, dont le regard est retenu par la continuité du mouvement déployé par la grue, demeure toujours concentré sur le même plan-séquence : la caméra cadre les personnages-cible et suit leur déplacement dans une portion spatiale relevant du même espace général (Flagstone), les abandonne dans un mouvement continu et vertical qui atteint un point très élevé par rapport au décor de l’espace visualisé, pour les retrouver un peu plus loin dans une proportion du même espace de l’action en cours. Ainsi, au moment du cadrage, nous n’échappons nullement au même espace constitutif : le « sur place » (Flagstone).

Par cette figure énonciative de *l’identitté spatiale*, l’énonciateur émet à son énonciataire l’énoncé sous-jacent suivant : « c’est *ici même* que je te montre le déplacement de Madame McBain qui vient d’arriver à Flagstone ».

3-3-2-2 Le rapport d'altérité spatiale par *contiguïté* et par *disjonction*

À la différence de l'*identité* spatiale, les trois autres rapports de la spatialisation énonciative se répertorient sous la modalité de l'*altérité* spatiale. Selon André Gaudreault et François Jost, « *l'altérité spatiale connait cependant des degrés divers, en fonction de l'action des personnages* » [198]. Dans ce sens, chaque degré de l'*altérité* spatiale est tributaire du *déplacement* des personnages les uns par rapport aux autres suivant la notion de distance articulée sur l'opposition « rapprochement vs éloignement ».

Les trois figures de l'altérité spatiale se déclinent selon l'une des deux configurations suivantes : le rapport de *l'altérité spatiale par contiguïté (2.1)* et le rapport de *l'altérité spatiale par disjonction (2.2).*

Nous disons qu'il y a rapport de *contiguïté* entre deux segments spatiaux montrés à l'écran lorsque les éléments contenus dans les deux plans amènent l'énonciataire à inférer une *continuité directe* (et virtuellement sans faille) entre ces deux segments. Par exemple, quand nous nous retrouvons devant un plan n°1, ce qui nous est montré comme espace relève du champ ; corrélativement, l'espace n°2 est situé dans le hors-champ immédiat du champ montré par le plan n°1. Dans un tel cas, rien n'empêche une *communication visuelle immédiate* entre les personnages de l'*énoncé énoncé*, éventuellement présents dans chacun des deux segments (il ne doit pas y avoir de mur les séparant).

À l'encontre, il y a rapport de *disjonction* entre deux segments spatiaux toutes les fois que l'énonciataire peut supposer, à partir des informations de nature spatiale émises par le film, que les deux espaces rapprochés par le montage sont, non contigus, c'est-à-dire qu'ils ne se touchent pas immédiatement.

[198] André Gaudreault & François Jost, *Le Récit Cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.144.

3-3-2-2-1 Le rapport de *l'altérité spatiale par contiguïté*

Selon André Gaudreault et François Jost, « *la figure traditionnelle de la conversation en champ-contrechamp constitue l'exemple par excellence de la contiguïté spatiale* »[199]. En effet, au « sur-place » qui découle du déictique l'« ici même » de l'identité spatiale, se substitue, dans le cas de la contiguïté, le léger déplacement du regard supposé par le déictique l' « ici » de la désignation d'un espace adjacent. Le western leonien est truffé d'occurrences de ce type de rapport articulé sur *le champ-contrechamp*. Considérons les photogrammes tirés du film (*Et pour quelques Dollars de plus ; scène de 06mn34s à 07mn33s*) :


Plan.01


Plan.02


Plan.03


Plan.04

D'après les quatre plans consécutifs de la même scène filmique, nous découvrons le Colonel Douglas Mortimer, en gros plan, qui s'arrête devant le bureau d'accueil situé à la gare de Tucumcari. Après avoir lu l'affiche d'un recherché collée sur la vitre du bureau, le Colonel Mortimer s'oriente vers le guichetier à sa réception. Ce dernier, en plan rapproché, lui donne des

[199] Ibid., p.145.

renseignements sur le portrait du recherché. Les personnages partagent en effet le *même* espace diégétique d'ensemble.

L'alternance entre *champ* et *contre-champ* traduit une altérité spatiale qui nous situe entre deux segments spatiaux distincts : celui de l'extérieur de la gare où se place le Colonel Mortimer (plan 01 et 03) ; et celui du bureau à l'intérieur où réside le guichetier (plan 02 et 04). Toutefois, le déplacement du regard par le raccord entre les plans deux à deux (éventuellement : champ et contre-champ) nous laisse admettre que les deux segments spatiaux sont rapprochés : chaque personnage s'adresse à l'autre situé dans le segment spatial juste en face de lui. Ce qui exprime au regard de l'énonciataire une *altérité spatiale par contiguïté.*

Le champ visualisé dans le cadre de l'image désigne alors l' « *ici* » où se situe un personnage par rapport à un autre situé au contre champ. Ce dernier représente aussi un *hors champ* différent du *champ*, mais lui est adjacent, car les informations que chaque plan apporte assurent une continuité à la *communication visuelle immédiate* entre les personnages de l'*énoncé énoncé (du récit)*. Par extension, cette continuité facilite à l'énonciataire l'appréhension des rapports qui se nouent entre les personnages du récit, entre les scènes filmiques ainsi que l'ensemble des informations véhiculées par le récit.

À travers l'exemple d'illustration *supra*, le rapport de l'altérité spatiale par contiguïté, supposé par le déictique « *ici* », pourrait être traduit par l'énonciateur en énoncé linguistique sous-jacent du genre :

- « regarde ce guichetier, il est situé *ici*, juste en face du Colonel Douglas Mortimer à qui il donne des renseignements » ;
- « *ici*, je te montre le Colonel Douglas Mortimer en train de se renseigner auprès du guichetier juste en face de lui ».

Pareil cas d'altérité spatiale par contiguïté se manifeste toutes les fois que la caméra rattrape « *en continu* », dans un deuxième plan, un « même personnage » venant à peine, au plan précédent, de sortir du champ. Et bien qu'il y ait communication visuelle immédiate entre les deux espaces représentés dans les deux plans, ces deux espaces peuvent donc être séparés par un obstacle physique ou naturel.

En effet, le déplacement du « même personnage » vient d'une certaine manière subsumer la relative *disjonction* qu'implique la séparation de deux (ou plusieurs) segments spatiaux. Ce cas suppose que le personnage, qui s'investit dans l'action en traçant son propre parcours de déplacement, se situe dans le *même* espace diégétique d'ensemble (par exemple : dans le même paysage naturel pour le cas du western leonien). Cela s'accomplit par le travail du montage qui consiste à dissoudre l'altérité spatiale figurée par le raccord entre les plans consécutifs.

Pour illustrer ce cas, voici des extraits du film *Le bon, la brute et le truand (de 54mn01s à 56mn40s)* :

 Plan 01	 Plan 02	 Plan 03
 Plan 04	 Plan 05	 Plan 06

Ces six plans tracent le parcours de déplacement effectué par Tuco dans sa quête de course-poursuite qu'il mène derrière Blondin. Décidé à se venger, Tuco traque les traces de Blondin : nous le découvrons alors en train de flairer et d'examiner l'état des mégots et des cigares laissés par Blondin dans différents lieux dispersés dans les montagnes (plans 01-04-05). Nous l'observons aussi se déplacer sur son cheval (plans 02-03), avant qu'il surprenne, en fin de compte, Blondin sur la voie de délivrer un détenu de la pendaison (plan 06).

D'après ces plans enchainés *en continu* suivant le déplacement de Tuco, nous constatons que le passage d'un plan à un autre s'effectue chaque fois que Tuco vient à peine, au plan précédent, de sortir du champ. Chaque raccord qui unit ces plans deux à deux, par le procédé du montage, est un *raccord de contiguïté* qui permet de lire le déplacement de Tuco comme se déroulant en continuité. Le travail primordial du montage donne l'impression que deux plans appartiennent à des espaces contigus alors qu'ils sont tout à fait hétérogènes. Ainsi, le raccord joue un rôle fondamental dans la constitution d'un espace homogène : l'« *ici* ».

Le parcours traversé par Tuco à la recherche de Blondin engendre plusieurs segments spatiaux séparés par des obstacles naturels, mais qui relèvent du même espace d'ensemble (les montagnes de l'Ouest). L'altérité supposée entre ces segments spatiaux se dissout grâce au déplacement continuel du même personnage ; grâce aussi au raccord des plans enchainés qui rattrapent toujours ce « même personnage » dans une proportion spatiale spécifique.

Notons bien également que le rapport d'*altérité spatiale par contiguïté* est renforcé par le procédé du « *fondu enchainé* ». Dans ce sens, les deux segments spatiaux hétérogènes et distincts (plans 01 et 03) se retrouvent adjacents dans le plan 02 par un raccord de rapprochement obtenu par le

« *fondu enchainé* ». Ce procédé représente donc une figure par excellence d'*altérité spatiale par contiguïté*.

D'après les plans ci-dessus, le déplacement en *continu* de Tuco suppose, à chaque raccord entre les plans, la désignation d'un espace adjacent figuré par l'« *ici* ». Ainsi, le rapport d'altérité spatiale par contiguïté, supposé par le déictique « *ici* », sera traduit linguistiquement par l'énonciateur, à travers, comme exemple, l'énoncé présupposé suivant :

- « Tu vois Tuco, il est *ici* en train de flairer le mégot de Blondin, il traque ses traces en montant à cheval juste *ici* ; puis il poursuit sa traque en examinant les cigares retrouvés sur son chemin que je te montre *ici* ; enfin il surprend Blondin juste *ici* ».

3-3-2-2-2 Le rapport de *l'altérité spatiale par disjonction*

L'altérité spatiale par disjonction, à en croire André Gaudreault et François Jost, « *connait deux régimes distincts. Elle peut articuler deux espaces rapprochés ou deux espaces lointains. Nous parlerons, dans le premier cas, de disjonction "proximale", et, dans le second cas, de disjonction "distale"* »[200]. Dans le cadre de la spatialisation énonciative, il est tout à fait aisé de distinguer le proximal (le rapproché) du distal (le lointain).

3-3-2-2-2-1 Le rapport de *l'altérité spatiale par disjonction proximale : l'espace proche*

Cette figure d'altérité spatiale trouve son équivalent dans le déictique « *là* » présupposé par le rapport entre deux plans filmiques raccordés. Ceux-ci mettent en relief deux segments spatiaux hétérogènes (et relativement éloignés), mais rapprochés par le montage.

Dans cette perspective, il y a disjonction proximale toutes les fois que l'énonciataire peut supposer, à partir des informations de nature spatiale émises par le film, une possibilité de communication visuelle ou sonore non amplifiée entre deux espaces *non contigus* rapprochés par le montage. André Gaudreault et François Jost distinguent trois cas d'altérité spatiale par disjonction *proximale*. Les deux auteurs soulignent que la première condition pour que deux segments spatiaux soient considérés comme disjoints est qu'ils soient *non contigus*, c'est-à-dire qu'ils ne se touchent pas. Les deux segments spatiaux sont donc donnés à lire, sur le plan de l'*énoncé énoncé*, comme relativement disjoints, mais *proches* (« communicants », comme des vases communicants).

[200] André Gaudreault & François Jost, *Le Récit Cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.147-148.

Concernant le premier cas d'altérité spatiale par disjonction proximale, nous nous référons au film *Et pour quelques Dollars de plus (de 01h14mn50s à 01h15mn12s).*



Plan 01



Plan 02



Plan 03



Plan 04

Les plans relèvent de la scène qui précède l'attaque de la banque d'El Paso par la bande de l'Indien. Dans le camp adverse, les deux associés (le Colonel Douglas Mortimer et le Manchot) guettent, chacun de sa part, les mouvements des hommes de l'Indien. Pour ce faire, chaque personnage se situe dans un point de repère fixe : le Colonel Mortimer se place devant la fenêtre de l'hôtel qui donne sur la grande voie d'El Paso (plans 01-03), il prévient le Manchot sur chaque mouvement imprévisible de la bande de l'Indien. Quant au Manchot, il s'installe à l'autre bout de la voie, au-dessous de l'autre hôtel d'en face (plans 02-04). Les deux associés se communiquent de loin par les gestes.

À constater donc que les deux segments spatiaux où se positionne chaque personnage ne sont pas contigus et ne se touchent pas. Ceci est tellement explicité dans le plan (01) depuis lequel nous observons la distance d'éloignement relatif qui sépare les deux segments spatiaux. Néanmoins, le raccord entre les plans met en relief la proximité des deux segments spatiaux aux yeux de l'énonciataire qui les appréhende comme relativement disjoints puisqu'ils sont très communicants sur le plan de la diégèse.

Le rapport d'altérité spatiale par disjonction proximale, initié par l'énonciateur de film, se traduit par le déictique « *là* ». Ainsi, à la lumière de l'exemple d'illustration ci-dessus, nous aurons comme construction hyperphrastique les énoncés de type :

- « je te montre le Colonel Douglas Mortimer qui fait des signes au Manchot qui est *là* » ; (plans 01-03).
- « regarde le Manchot, il est en train de communiquer avec le Colonel Douglas Mortimer qui se trouve *là* » ; (plans 02-04).

Le deuxième cas d'altérité spatiale par disjonction proximale se rapporte au cas où la caméra nous fait franchir deux espaces adjacents séparés par un obstacle physique fixe (un mur ou une porte) et qui seraient contigus sans passer par l'intermédiaire d'un personnage menant de l'un à l'autre. Nous aurons à faire à des personnages différents dans les deux segments.


Plan 01


Plan 02

Les plans ci-dessus, tirés du film *Et pour quelques Dollars de plus (scène de 01h57mn26s à 01h57mn49s),* répondent parfaitement à ces critères mentionnés qui se rapportent au deuxième cas de la disjonction proximale. En effet, les deux plans montrent bien les deux hommes de la bande de l'Indien à l'extérieur de la maison (plan 01) ; ils sont collés sur le mur et se prêtent à surprendre le Manchot qui se trouve à l'intérieur de la maison (plan 02). Ainsi, le segment spatial de l'intérieur est en disjonction avec le segment extérieur de la maison par un obstacle physique (le mur), mais ils demeurent tous deux contigus.

L'énonciateur présuppose comme énoncé linguistique la formulation suivante :

- « je te montre les deux hommes de l'Indien *là* devant la porte de la maison, pendant que le Manchot se prépare pour les affronter ».

Pour ce qui est du troisième cas de l'altérité spatiale par disjonction proximale, André Gaudreault et François Jost précisent que cette altérité se réalise « *lorsqu'un processus de communication vectorisée rapproche (par le déplacement d'un personnage par exemple) deux segments spatiaux non contigus* »[201]. Certes, ce cas d'altérité parait ressembler à celui de l'altérité spatiale par contiguïté où le raccord des plans favorise le rapprochement de deux ou plusieurs segments spatiaux, distincts et séparés par un obstacle (physique ou naturel). Dans ce dernier cas, en l'occurrence, le raccord des plans concerne le déplacement d'un *même* personnage suivant un parcours « *en continu* » à partir de plusieurs plans raccordés par un mouvement uniforme, et les segments spatiaux raccordés se situent dans le *même* espace diégétique d'ensemble.

Or, dans le cas de l'altérité spatiale par disjonction proximale, le raccord peut se rapporter au déplacement d'un même personnage, mais les deux

[201] André Gaudreault & François Jost, *Le Récit Cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.149.

segments spatiaux raccordés ne relèvent pas forcément du *même* espace diégétique d'ensemble : ils sont *non contigus*, mais rapprochés par le montage. En ce sens, encore une fois, la circulation d'un personnage passant d'un plan à un autre subsume en quelque sorte la distance séparant deux segments spatiaux et tisse un lien entre eux.

C'est le cas du raccord entre les deux plans ci-dessous, extraits du film *Le bon, la brute et le truand (de 02h10mn25s à 02h11mn40s),* qui montrent deux sections de l'espace parcouru par Blondin et son acolyte Tuco.



Plan 01



Plan 02

D'après ces deux plans raccordés successivement, nous découvrons que le premier plan (Ph.01) illustre le parcours de Blondin et Tuco qui arrivent dans un village dévasté par l'artillerie des deux armées américaines (les forces confédérées et celles de l'Union). Les deux compères s'associent à nouveau et se déplacent dans ce village pour trouver Sentenza qui leur échappe et l'éliminer ainsi de leur voie. Quant au deuxième plan (Ph.02), celui-ci nous montre Tuco et Blondin dans la forêt en route vers le cimetière de Sad Hill où se cachent les dollars en or.

Les deux segments spatiaux montrés dans les deux plans sont disjoints, puisqu'ils ne relèvent pas du même espace diégétique d'ensemble. Ils sont non contigus (le village et la forêt), mais la circulation des deux personnages d'un plan à un autre, par le raccord en montage, réduit la distance qui sépare ces

deux sections spatiales. Ainsi, l'énonciataire de film les perçoit comme étant proximales.

Ceci est présupposé linguistiquement par l'énonciateur de film à travers l'énoncé du genre :

- « regarde Tuco et Blondin, ils se réunissent et circulent d'*ici* à *là* ».

3-3-2-2-2-2 Le rapport de *l'altérité spatiale par disjonction distale : l'espace lointain*

À propos de ce quatrième rapport spatial, André Gaudreault et François Jost notent qu'il s'agit d'un raccord de deux plans enchainés qui « *joint deux espaces qui sont dans un rapport d'éloignement* »[202]. Sur le plan linguistique, ce raccord équivaut au déictique spatial « *là-bas* » qui désigne un éloignement non pas « relatif » comme dans le cas de l'altérité spatiale par disjonction proximale, mais un éloignement « absolu ».

Et quoique la différence entre le « *ici* » de la contiguïté et le « *là* » de la disjonction proximale puisse se révéler parfois fort subtile, le « *là-bas* » de la disjonction distale semble plus simple à établir. Les deux auteurs soulignent : « *est en effet considéré comme distal tout ce qui, dans un plan, est rejeté dans un ailleurs irréductible à l'espace représenté dans le plan précédent* »[203].


Plan 01


Plan 02

[202] André Gaudreault & François Jost, *Le Récit Cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.150.
[203] Idem.

Comme c'est illustré dans ces deux plans extraits du film *Et pour quelques Dollars de plus (de 01h09mn31s à 01h09mn43s)*, le Manchot est parti vers Santa Cruz où il est chargé avec trois membres de la bande de l'Indien de faire diversion en s'attaquant à la banque du lieu. En réalité, le Manchot élimine les trois autres dans les montagnes de Santa Cruz (plan 01). Pendant ce temps, l'Indien et le reste de la bande se situent dans le désert (plan 02). Le raccord entre ces deux plans consécutifs nous montre que le Manchot occupe un espace en disjonction distale par rapport à l'espace occupé par l'Indien et sa bande. Les deux segments spatiaux sont dans un rapport d'éloignement absolu.

En raccordant ces deux plans, l'énonciateur fait entendre à l'énonciataire l'énoncé suivant :

- « je te montre le Manchot dans les montagnes de Santa Cruz, alors que l'Indien et sa bande sont *là-bas* ».

Pareil cas d'altérité spatiale par disjonction distale se trouve dans cet extrait du même film *Et pour quelques Dollars de plus (de 12mn03s à 13mn05s)* :



Plan 01



Plan 02

Dans le bureau du shérif (plan 01), le Colonel Douglas Mortimer se renseigne sur un type recherché et sur la prime offerte pour sa capture. En ce temps, le shérif informe le Colonel Douglas Mortimer qu'il y a un autre individu, venu aussi pour la même raison, appelé le Manchot. Juste dans le plan

suivant (plan 02), on nous montre le Manchot qui circule dans un village lointain. De ce fait, les deux segments spatiaux, exposés dans les deux plans enchainés, se trouvent dans une situation d'éloignement absolu : le Colonel Douglas Mortimer occupe un espace en disjonction distale par rapport à l'espace occupé par le Manchot.

Par le raccord des deux plans, l'énonciateur implique l'énoncé suivant :
- « regarde, le Colonel Douglas Mortimer est dans le bureau du shérif, tandis que le Manchot se déplace *là-bas* ».

Suite à cette confrontation des quatre rapports de déplacement spatial articulés sur l'axe *proximité* vs *éloignement*, il convient de souligner que la complétude de ces rapports au niveau de la spatialisation énonciative doit aussi prendre en compte les éléments et détails sonores. En ce sens, les bruits et les diverses informations sonores servent aussi d'indices dans la construction des rapports spatiaux.

Ainsi, dans le cas où nous aurons affaire à une articulation des plans par contiguïté, ces indices sonores assurent une continuité dans l'enchainement narratif, que nous voyions leur source ou non. En outre, bien que la mobilité de la caméra permette le déplacement abondant des personnages du western leonien, la continuité de la musique instrumentale diffusée lors des raccords entre les plans ne correspond pas à l'espace visualisé. Cette musique instrumentale est une des *occurrences libres* qui favorise, elle aussi, la construction d'une géographie spatiale unitaire malgré la diversité et l'éloignement des axes et des segments spatiaux qui relèvent de *l'énoncé énoncé*.

De plus, sur des images nous entendons des trots de chevaux, des coups de fusils, des portes qui claquent, etc. sans qu'on nous montre pour autant les sources de tous ces sons. À ce niveau, ces sons contribuent à accentuer la contiguïté spatiale même si nous ne les voyons pas. Il revient donc à

l'énonciataire de lier ces sons à l'espace représenté qui est immédiatement contigu.

Certains indices sonores anticipent sur un segment spatial proximal. Par exemple, dans le western leonien, il est très fréquent qu'un personnage du récit filmique est cadré dans un espace visualisé ; quand ce personnage entend le bruit de détonation d'un fusil qui provient d'une source non visible, nous le voyons alors se déplacer vers ce lieu proximal.

D'autres indices sonores peuvent, par contre, renvoyer à un segment spatial distal. Par exemple : le son de la trompette d'un bataillon en marche qui surgit de loin ou les clochettes d'une voiture attelée traversant un paysage ; les coups de fusils qui émanent d'un espace distant ; les trots des chevaux d'une bande de chevaliers qui jaillissent de loin ou à l'entrée d'un village, etc. Dans toutes ces occurrences, le son a aussi son impact sur le rapport de distance spatiale proximité/éloignement.

Au bout du compte, toute nuance et limite entre les quatre rapports de spatialisation énonciative sont régularisées par le déictique de référence construit à partir du cadrage de l'image filmique et dont l'énoncé linguistique présupposé par l'énonciateur de film fait abstraction.

Conclusion

Au terme de cette analyse consacrée à la déictisation spatiale, nous retenons que le dispositif déictique de la spatialisation énonciative, mis en jeu dans le récit cinématographique, est présupposé par le processus du cadrage. Cette opération s'articule sur l'interaction permanente entre champ et contre-champ ; elle est aussi engagée par la mobilité de la caméra.

Le dispositif déictique comprend un ensemble de matériau hétérogène qui peut être catégorisé comme unités déictiques de spatialisation énonciative. Dans cette mesure, ces unités sont fonction de la localisation spatiale et de l'orientation que donne l'énonciateur à l'énonciataire par le truchement du mécanisme du regard et par le motif du cadrage.

Le rapport de déplacement spatial favorise à l'énonciateur de donner à l'énonciataire-observateur des indications spatiales qui s'inscrivent sur trois principaux axes :

En premier lieu, sur l'axe horizontal du cadre de l'image filmique, les orientations effectuées par l'énonciateur engagent trois principales dimensions déictiques : orientation de va-et-vient (aller/venir), orientation latérale (à gauche/à droite) et orientation frontale (devant/derrière).

En deuxième lieu, sur l'axe vertical, les déictiques de spatialisation consistent, pour l'énonciateur, à proposer à l'énonciataire comme angle de vue, soit celui qui va du /haut/ vers le /bas/, soit celui qui s'oriente du /bas/ vers le /haut/. Dans le premier cas, le déplacement spatial correspond à la perspective de *plongée* ; nous en déduisons que le point de vue de l'observateur est plutôt de l'ordre du /haut/. Dans le deuxième cas, le déplacement correspond à la perspective de *contre plongée* ; nous en déduisons que le point de vue de l'observateur est plutôt de l'ordre du /bas/.

La dichotomie visuelle *plongée* vs *contre plongée*, inscrite sur le plan de l'*énonciation énoncée*, renferme donc une valeur déictique. Elle s'accorde avec trois importantes oppositions sémiotiques qui relèvent du plan de l'*énoncé énoncé* : force/soumission, vie/mort, euphorie/dysphorie. Leur corrélation avec la perspective visuelle relève d'un acte énonciatif de subjectivité, car l'énonciateur propose ses propres choix de déplacement spatial qu'il impose au regard de l'énonciataire.

En troisième lieu, sur l'axe articulé sur la notion de distance qu'implique l'opposition proximité/ éloignement, les quatre rapports de déplacement spatial (l'identité spatiale ; l'altérité spatiale par contiguïté ; l'altérité spatiale par disjonction proximale ; l'altérité spatiale par disjonction distale) correspondent respectivement aux déictiques linguistiques (*ici même ; ici ; là ; là-bas*) présupposés par l'énonciateur de film.

En définitive, au niveau du récit cinématographique, l'approche de déictisation spatiale souffre d'un examen très minutieux et délicat. Eu égard à l'aspect scripto-audio-visuel complexe que propose le système de l'énonciation cinématographique dans l'élaboration de l'énoncé filmique, les marques de spatialisation énonciative obéissent au processus de présupposition. En ce sens, bien qu'elles soient purement linguistiques, ces marques déictiques représentent un système abstrait qui se trouve mis en exercice dans le discours cinématographique de manière sous-jacente et autoréflexive. Ces déictiques sont observables à travers le processus du cadrage et les procédés cinématographiques qui sont mobilisés par le mouvement de la caméra. Ils sont donc à construire à travers le système complexe dont jouit le récit cinématographique.

Quatrième partie

La temporalisation cinématographique

Introduction

L'étude des personnes et de l'espace comme éléments de deixis de l'énonciation, à l'initiative de la prise de parole du locuteur et/ou énonciateur, ne seraient pas aussi significative sans le point d'appui majeur : la construction de la temporalité, qui leur confère efficacité et pertinence. Dans l'étude de la deixis, une place importante revient à la question du temps dans le processus de l'énonciation, c'est-à-dire le temps où se situe l'événement qu'est la production d'un énoncé.

Dans cette perspective, une fois que nous avons abordé la composante spatiale de l'énonciation cinématographique, nous orienterons notre analyse vers la problématique particulière de temporalisation sur le plan du récit cinématographique. En effet, le phénomène de temporalisation est de plus en plus présent dans tout discours. Et comme l'actorialisation et la spatialisation, la temporalisation est une des sous-composantes du discours cinématographique. Elle relève, comme elles, de la mise en œuvre des mécanismes qui renvoient à l'instance de l'énonciation.

Pour Benveniste, l'énonciation est indissociable d'un processus de temporalisation par lequel précisément le locuteur s'approprie la langue. C'est pour cette raison qu'il pose d'emblée que la temporalité « *est produite en réalité dans et par l'énonciation* »[204]. À partir de cette idée, Benveniste distingue très nettement entre la temporalité extralinguistique (qui organise différents types d'expériences) et la temporalité linguistique (qui organise la langue et constitue l'avènement du sujet à la parole). La temporalité extralinguistique réfère à deux dimensions temporelles elles-mêmes irréductibles l'une à l'autre :

— le temps physique (temps physique du cosmos et de la nature qui a pour corrélat dans l'homme une expérience de la durée infiniment variable que

[204] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.83.

chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure) est un « *continu uniforme, infini, linéaire, segmentable à volonté* »[205] ;

— le temps chronique désigne plus particulièrement la suite logique des événements où se coule notre propre vie. C'est le temps du calendrier, temps objectivé par les rythmes sociaux, historiques, culturels.

Selon l'auteur, « *le temps chronique, comme le temps physique comporte une double version, objective et subjective* »[206].

Par différence, le temps linguistique se comprend comme temporalité spécifiquement humaine, puisqu'elle est dépositaire « *des catégories propres à l'expérience humaine du temps* »[207]. Le temps linguistique chez Benveniste se définit et prend sa place en fonction du discours. À ce propos, l'auteur souligne : « *ce que le temps linguistique a de singulier est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours* »[208].

Benveniste ajoute que « *c'est par la langue que se manifeste l'expérience humaine du temps, et le temps linguistique nous apparait également irréductible au temps chronique et au temps physique* »[209].

Ainsi, nous vivons dans et avec le temps, et c'est aussi dans le temps que notre vision se réalise. Il en résulte, d'une part, que chaque langue particulière, loin d'être « un calque de la réalité » offre des « constructions diverses du réel » ; et d'autre part, que chaque langue constitue une médiation obligée et structurante entre le sujet et les autres individus, le sujet et le temps, le sujet et le monde.

[205] Ibid., p.70.
[206] Ibid., p.71.
[207] Ibid., p.73.
[208] Idem.
[209] Idem.

Dans cette optique, il ne saurait être question de comparer le langage dans toutes ses formes, y compris le langage cinématographique à un outil, moins encore à un pur instrument de représentation du réel.

Par ailleurs, lorsqu'il s'agit du récit, que ce soit oralement, par écrit, à l'aide d'images et de sons ou tout autre médium, le temps y représente l'une des composantes essentielles, et cela à deux niveaux. D'une part, la relation du récit s'inscrit dans le temps, celui de son émission (temps physique de la projection). D'autre part, l'histoire rapportée possède son propre temps, celui dans lequel s'inscrivent les événements qui font précisément l'objet du récit. À ce niveau, la temporalisation consiste, comme son nom l'indique, « *à produire l'effet de sens "temporalité", et à transformer ainsi une organisation narrative en "histoire"* »[210].

Selon le dictionnaire de Joseph courtés et Greimas[211], la temporalisation consiste en un ensemble de procédures qui peuvent être groupées en plusieurs sous-composantes. Les deux auteurs distinguent d'abord la programmation temporelle, dont la principale caractéristique est la conversion de l'axe des présuppositions (ordre logique de l'enchainement des programmes narratifs) en axe des consécutions (ordre temporel et pseudo-causal des événements).

Ensuite, la localisation temporelle (ou temporalisation, au sens strict), qui utilise des embrayeurs (déictiques) temporels, segmente et organise les successions temporelles en établissant ainsi le cadre à l'intérieur duquel s'inscrivent les structures narratives. Enfin, l'aspectualisation transforme les fonctions narratives (de type logique) en procès qu'évalue le regard d'un actant observateur installé dans le discours-énoncé.

Cela dit, admettons que l'image cinématographique se déploie toujours dans l'espace. Toutefois, elle a aussi une dimension temporelle. En effet,

[210] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Op.cit., p.387.
[211] Idem.

l'encadrement de l'image, ses bords, le passage d'un plan à un autre, etc., ceci, c'est bien un trait temporel, et pas seulement spatial, puisque cette apparition/disparition des plans filmiques implique une succession temporelle d'états : pas d'image (fondu en noir) /image 1/image 2/, etc. jusqu'à "plus d'image" (= une infinité d'images).

L'image cinématographique a toujours à charge de donner une information sur le temps de l'événement, ou de la situation, qu'elle représente (et qu'elle s'efforce de communiquer). Elle a donc une existence temporelle intrinsèque, comme d'ailleurs toutes les images ─ qu'elles soient mouvantes ou non─. C'est ainsi que Jacques Aumont souligne : « *presque toutes les images "contiennent" du temps, qu'elles sont susceptibles de communiquer à leur spectateur, si le dispositif de présentation en est adéqua*t »[212].

L'auteur relève, en outre, une idée essentielle accentuée par Gilles Deleuze de façon très novatrice. Cette idée consiste à ce que[213] : le dispositif cinématographique n'implique pas seulement un temps qui s'écoulerait, une chronologie dans laquelle nous glisserions comme dans un perpétuel présent, mais aussi un temps complexe, stratifié, dans lequel nous nous mouvons sur plusieurs plans à la fois, présent, passé(s), futur(s) ; et pas seulement parce que nous y faisons fonctionner notre mémoire et nos attentes, mais aussi parce que, lorsqu'il insiste sur la durée des événements, le cinéma en arrive presque à nous faire *percevoir* le temps.

Cette dernière idée a été reformulée par Jacques Aumont et Michel Marie de manière plus condensée et plus significative de la sorte : « *voir un film, c'est voir le temps passer* »[214].

De ces réflexions théoriques, nous constatons la possibilité d'aborder le rapport entre cinéma et temps. Et nous pouvons ainsi remarquer, d'emblée, que

[212] Jacques Aumont, *L'image*, Op.cit., p.124.
[213] Ibid., p.133.
[214] Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Op.cit., p.204.

le processus de temporalisation en cinéma est construit dans et entre les images. Il l'est tout autant par le spectateur/énonciataire qui est amené de fait à organiser ce processus à partir des rapports temporels entre les images, s'il veut comprendre l'histoire racontée dans le cas d'un film narratif à l'image du western leonien.

L'étude du temps en cinéma sera donc marquée par une complexité évidente. Ce qui nous incite, dans notre analyse, à prêter davantage rigueur et pertinence face à cette question.

Chapitre I

Éléments opérateurs de la deixis temporelle

4-1-1 Place du système déictique temporel dans l'énonciation

Avant d'entamer l'analyse des déictiques temporels, une précision terminologique s'impose : il convient de réserver le terme de deixis pour la désignation ; c'est-à-dire l'espace des signes pragmatiques. Ces derniers comptent pour des éléments indiciels (embrayeurs) qui marquent le temps dans le procès de l'énonciation.

Le temps connait deux modes d'existence : soit il est extérieur et préexiste aux énonciateurs. Il est alors représenté par le système de référence calendaire (Exemple : *il a fêté son anniversaire le 12 Août 2021*) ; soit, tout aussi insaisissable, il est linguistique et résulte alors de la mise en mots, qui instaure un point de référence par rapport auquel les événements sont localisés.

Au niveau de la temporalité linguistique, le système des déictiques temporels est beaucoup plus complexe que celui des déictiques spatiaux. Et comme la temporalité est produite en réalité dans et par l'énonciation, Dominique Maingueneau souligne que « *le point de repère des indications temporelles, c'est le moment où l'énonciateur parle, le "moment d'énonciation", qui définit le présent linguistique* »[215]. À ce titre, Benveniste affirme : « *de l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte de l'énonciation rend seul possible* »[216].

C'est par rapport à son propre acte d'énonciation que le locuteur (et/ou l'énonciateur) ordonne la chronologie de son énoncé et l'impose à l'allocutaire (l'énonciataire). Ainsi, dans *Aujourd'hui je prépare mes devoirs* le morphème *aujourd'hui* comme l'affixe « présent » du verbe ne sont pas interprétables si on ignore à quel moment cet énoncé occurrence a été produit : tous deux

[215] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française -Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-*, Op.cit., p.24.
[216] Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », In : *Langages*, n°17, Op.cit., p.14.

constituent des éléments déictiques temporels. Le point de référence ou de désignation temporelle dans l'exemple est construit par l'énonciation elle-même. Il peut être aussi fourni par le contexte linguistique : *Pierre a dit qu'il préparait ses devoirs peu après la cérémonie.*

Mais la deixis temporelle ne se limite pas aux formes qui renvoient au présent de l'énonciation ; elle comprend aussi celles qui marquent le passé et le futur, et dont le référent ne se détermine que par rapport à ce présent.

C'est donc le moment de l'énonciation qui fonctionne comme repère d'un déictique temporel. Nous citerons par exemple, dans la catégorie de l'adverbe : pour le présent *maintenant*, pour le passé *hier* et *avant-hier*, pour le futur *demain* et *après-demain*. Chaque fois qu'on énonce *« maintenant »*, l'expression désigne la période coïncidant avec le moment de l'énonciation ; « hier » désigne le jour passé (période antérieure au moment de l'énonciation) ; « demain » désigne le jour qui suivra (période postérieure au moment de l'énonciation), etc. Chaque nouvel acte d'énonciation construit sa propre temporalité.

À l'échelle du récit écrit par exemple, la deixis temporelle concerne la codification du temps dans lequel le discours a eu lieu sur le plan de l'*énonciation énoncée* (discours). Elle concerne aussi la codification du temps des événements sur le plan de l'*énoncé énoncé* (histoire).

Les déictiques temporels sont aussi appelés « embrayeurs temporels ». Ils relèvent de la temporalité spécifique de la langue et non d'une quelconque chronologie extralinguistique. Ces embrayeurs temporels se présentent généralement sous deux formes : « *d'une part des éléments adverbiaux ou des syntagmes prépositionnels (demain, dans dix mois…), d'autre part des*

informations intégrées aux affixes des conjugaisons verbales, les "temps", qui se répartissent dans les trois dimensions du présent, du passé et du futur »[217].

Le système de repérage déictique en français s'effectue essentiellement grâce au double jeu des adverbes et locutions adverbiales (ou groupes nominaux), et des formes temporelles de la conjugaison verbale qui ont pour repère le moment de l'énonciation.

De ces deux procédés, le premier représente des « expressions référentielles » ou ce que Véronique Schott-Bourget appelle « *les circonstants temporels* »[218], tandis que le système de temporalité verbale exploite les temps grammaticaux intégrant valeurs et aspectualisation.

4-1-2 Classement et délimitation des expressions référentielles de temps

Afin de mieux classer les différentes expressions temporelles, nous optons pour un tableau synthétique. Pour ce faire, nous nous baserons sur la classification de Catherine Kerbrat-Orecchioni[219] qui répartit ces expressions en fonction de leur nature grammaticale et du moment qu'elles signifient en référence au moment de l'énonciation (T_0). Signalons à ce titre que notre classification ne portera pas sur l'ensemble des expressions qui peuvent exister en français, mais sur quelques exemples en guise d'illustration.

Nature des déictiques	**Rapport temporel**		
	Présent	***Passé***	***Futur***
Adverbes et locutions adverbiales	maintenant ; aujourd'hui	hier ; récemment ; peu avant	demain ; dorénavant ; bientôt ; prochainement ;

[217] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française –Embrayeurs, « temps », Discours rapporté-*, Op.cit., p.24.
[218] Véronique Schott-Bourget, *Approches de la linguistique*, Op.cit., p.83.
[219] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.47.

			plus tard
Syntagmes prépositionnels	à partir de maintenant ; depuis maintenant ; en ce moment	à partir d'hier ; depuis hier ; avant hier	à partir de demain ; depuis demain ; dans deux jours ; après demain
Groupes nominaux	ce matin ; cet après-midi ; ce soir ; cette nuit ; cet été ; cet hiver ce printemps ; cet automne ;	l'autre jour ; la semaine passée (dernière) ; il y a quelques heures ; ce jour-là ; la nuit dernière ; l'hiver dernier	le jour suivant ; la semaine (l'année) prochaine ; la nuit prochaine ; l'hiver prochain
Adjectifs temporels	actuel ; moderne	classique ; ancien	futur ; prochain

Suite à cette classification, il convient de préciser que la localisation temporelle d'un événement sur l'axe de la durée s'effectue par rapport à un « T_0 », moment de l'énonciation (= référence déictique). Le T_0 correspond alors au présent de l'énonciation. Sur le même axe de durée, T_1 correspond au moment passé : celui de la réalisation du procès de « dire » ; alors que le T_2 renvoie au futur : le moment d'accomplissement du procès de « venir ». En voici le schéma représentatif :

T_1	**T_0**	**T_2**
Passé	***Présent***	***Futur***
(moment antérieur à celui de l'énonciation)	(moment de l'énonciation)	(moment postérieur à celui de l'énonciation)

Les expressions temporelles que nous répartissons dans le tableau *supra* sont homologables à l'opposition triadique : *simultanéité vs antériorité vs postériorité*. En ce sens, lorsque le temps (T) d'un événement qu'est la production d'un énoncé coïncide avec le moment de l'énonciation (T_0), ces deux moments sont dits « simultanés » ; si le temps de l'événement précède le

moment de l'énonciation, il lui est antérieur ; enfin, quand cet événement survient après le moment de l'énonciation, il lui est postérieur.

Exemples :
- « maintenant je vois un film » : simultanéité entre le moment de l'énonciation et l'événement de visionnement du film ;
- « hier, j'ai vu un film » : antériorité de l'événement (visionnement du film) par rapport au moment de l'énonciation ;
- « demain, je verrai un film » : postériorité de l'événement (visionnement du film) par rapport au moment de l'énonciation.

Dans ces exemples, l'emploi des expressions temporelles (maintenant, hier, demain) a une référence déictique. De plus, la forme verbale (désinences de la conjugaison) fournit aisément l'information complémentaire pour marquer les trois rapports de temporalité : simultanéité, antériorité et postériorité.

Par ailleurs, nous notons que certaines expressions temporelles de formes simples, constituées à l'aide des démonstratifs (ex : ce jour, cet été…), peuvent former des unités complexes lorsqu'elles sont renforcées à l'aide de particules « -ci » ou « -là » qui entrent dans la composition des locutions déictiques (ex : ce jour-là ; cette nuit-là…).

Certains adjectifs tels actuel, ancien, prochain, etc., peuvent dans certains de leurs emplois être considérés comme des adjectifs déictiques : « ancien film », « film actuel », « prochain film » sont ainsi formulés en référence au point de repère T_0.

Les expressions déictiques peuvent être qualifiées de neutres lorsqu'elles sont indifférentes à l'opposition simultanéité/antériorité/postériorité (Ex : *cette nuit* je vois ce film/ *cette nuit* j'ai vu ce film/ *cette nuit* je vais voir ce film). En effet, les unités temporelles, comme celle de l'exemple cité (*cette nuit*), ont tendance à exprimer plusieurs rapports temporels à la fois. C'est-à-dire qu'une

même expression dans un énoncé donné peut exprimer un rapport de simultanéité, et elle peut se laisser interpréter comme antérieure ou encore postérieure au moment de l'énonciation T_0 grâce aux informations intégrées aux affixes des conjugaisons verbales. Cela dépend bien évidemment du contexte de l'énonciation dans lequel cet énoncé est produit. Il dépend aussi de l'intention de communication du locuteur et/ou énonciateur qui inscrit son énoncé soit dans le présent, soit dans le passé ou le futur, tout en conservant la même expression temporelle.

Par exemple, avec l'emploi de l'expression référentielle « cette nuit » nous pouvons opposer de façon relativement systématique :
« *cette nuit* je vois ce film » = la nuit qui inclut T_0, et « *cette nuit* j'ai vu ce film » = la nuit étant (dans le passé) le plus proche de T_0, et aussi « *cette nuit* je vais voir ce film » = la nuit étant (dans le futur) le plus proche de T_0.

Les différentes expressions qui renvoient à des époques comme *hiver*, *été, année*… peuvent se situer généralement à cheval sur deux unités temporelles. Par le fait même, le choix d'interprétation de chaque expression s'effectue selon le degré d'éloignement de l'événement par rapport à T_0 du moment ainsi daté. Ceci peut être illustré dans l'opposition suivante :

« je viendrai cet été » = l'été de cette même année qui inclut T_0 ; et « je viendrai l'été prochain » = l'été qui tout en étant (dans le futur) le plus proche de T_0, n'appartient pas à la même unité annuelle.

Cette opposition va nous renvoyer à la question de datation. En effet, exprimer le temps, c'est localiser un événement sur l'axe de la durée en recourant aussi à une date prise comme référence du fait de son importance dans le récit des faits historiques.

Soulignons là-dessus, que le repérage temporel peut procéder par une modalité absolue basée sur des dates (Ex : *le 12 Septembre 2021*), ou par une modalité relative. Dans ce dernier cas, soit la localisation prend appui sur une

expression référentielle (*hier, ce matin, prochainement*…) présente dans le contexte ; soit elle s'origine à partir de l'acte d'énonciation.

Le type de repérage par datation est fondé sur notre système calendaire. Dans cette perspective, Orecchioni rappelle que « *c'est la naissance de Jésus-Christ qui fonctionne pour nous comme base du calendrier, en ce qui concerne du moins la numérotation des années* »[220].

S'agissant du repérage par les formes verbales, nous pourrons concevoir que dans la langue les « temps » de la conjugaison verbale n'expriment pas seulement le « temps », mais aussi l'aspect. En outre, l'expression du « temps » peut investir d'autres signifiants que les désinences verbales.

Cela dit, traiter la question de temporalisation au moyen des expressions référentielles dans le récit filmique est tout aussi possible, mais relève d'un examen assez complexe. Certes, à l'échelle du récit écrit comme le récit filmique, chaque histoire se situe et se déroule temporellement. Toutefois, le processus de temporalisation s'articule différemment dans chaque discours.

Du côté du récit écrit, celui-ci donne des informations linguistiques concernant le temps diégétique, désignées à l'intérieur même de l'énoncé. La temporalité est alors exprimée par les expressions référentielles propres à la langue et par le recours aux diverses unités de mesure du temps chronique : mentions de dates, d'heures, de moments de l'année ou de la journée ; signalisations plus ou moins précises (« il y a trois mois » ; « deux semaines plus tard », etc.) données par des adverbes et locutions adverbiales, des syntagmes nominaux, des syntagmes prépositionnels (voir tableau *supra*).

Du côté du récit cinématographique, le film peut travailler la temporalité de pareille façon mais, bien sûr, celle-ci s'encastre toujours dans une autre temporalité, bien plus manifeste, celle de la bande image.

[220] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.45.

Comme le souligne Jean-Paul Simon, le discours cinématographique introduit, de la même façon que le récit écrit, le temps chronique et les indices du système temporel à l'intérieur de l'image au moyen de divers « déclencheurs » ou opérateurs temporels. L'auteur les énumère ainsi en quelques exemples « : *horloge, montre, calendrier, références au temps chronique énoncé par les personnages donc définition du temps représenté ou temps de l'énoncé* »[221].

Dans ce sens, il nous parait important de prêter d'emblée attention aux relations de la bande-image avec les diverses informations linguistiques fournies par les mentions scripturales ainsi que par les dialogues entre les personnages du récit filmique. Ces dialogues relèvent d'ailleurs d'une analyse linguistique.

Le système temporel au sein du récit filmique puise donc dans les énoncés linguistiques paratextuels (titres de films, génériques, cartons, mentions scripturales, etc.), et dans les énoncés diégétiques fournis par les dialogues. Ce système est aussi ancré dans les images filmiques qui sous-tendent la temporalité historique en termes de représentations iconiques audio-visuelles (perceptives et auditives) :

- des objets relatifs au temps : horloges, montre, panneaux de signalisation portant une indication temporelle, etc.
- monstration des périodes et des époques en images : matin, soir, aube, hiver, été, etc.
- motifs historiques et substituts temporels de l'époque ou le siècle relatés : aspects physiques et vestimentaires (coiffure et costumes), meubles et accessoires de l'époque, décors intérieurs et extérieurs…etc,

Dans tous ces éléments cités, et que l'on représente par le défilement de plans filmiques, nous vivons dans et avec le temps.

[221] Jean-Paul Simon, « Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques », In : *Cinémas de la modernité : Films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981, p.61.

4-1-3 Éléments linguistiques de la deixis temporelle

4-1-3-1 Déictiques linguistiques paratextuels

A-Titres

Parmi les titres de films étudiés qui manifestent clairement la localisation temporelle par une expression déictique, nous en retrouvons deux :

1- *Il était une fois dans l'Ouest*

2- *Il était une fois la révolution*

Les deux titres comportent une expression temporelle purement déictique « il était une fois ». Syntaxiquement, cette formule est une locution verbale qui est toujours suivie d'un attribut. Elle est issue de son homologue anglaise, « *Once Upon a Time* », utilisée pour la première fois vers 1380 selon le dictionnaire anglais[222]. L'expression est reprise dans de nombreuses langues du monde. Elle devient conventionnelle au monde des contes et des fables, car elle introduit un récit passé et renvoie à l'univers du merveilleux.

D'usage dans les deux titres pré-cités, et faisant figure de manière saillante sur les affiches représentatives des films, « il était une fois » plonge directement le spectateur dans la fiction. Cette expression sert de motif à une narration explicite. Elle permet à chaque énoncé-titre d'assurer le relais avec le récit filmique. Ce relais se rapporte à :

- un événement dans un espace spécifique (l'Ouest) et qui se passe dans un temps passé (*Il était une fois dans l'Ouest*) ;
- un événement (la révolution) qui se passe dans un temps passé (*Il était une fois la révolution*) ;

Les deux événements marqués par le déictique temporel *il était une fois* sont localisés de façon antérieure par rapport au moment de l'énonciation (T_0).

[222] Della Thompson, *The Oxford Dictionary of Current English*, New York, Oxford University Press, 1993, p.620.

Par chaque syntagme qui compose chacun des deux titres filmiques, l'énonciateur de film présuppose l'énoncé suivant : « *je t'énonce maintenant ce qui s'est passé longtemps* ». Le pareil rapport d'antériorité s'applique aussi sur l'ensemble des autres titres des films étudiés, mais cela n'est pas toujours explicité par un déictique temporel linguistique. Chaque titre implique automatiquement l'antériorité de l'événement historique relaté par le film par rapport au moment de l'énonciation qui équivaut au moment de la projection de film.

B- Mentions scripturales du générique

Dans certains génériques du western leonien, les mentions scripturales peuvent intégrer un déictique temporel relatif au temps chronique. Ce déictique est donné sous forme d'indication de date à l'image des exemples ci-dessous.

	
« Copyright 1965 » (*Pour une poignée de Dollars*)	« Copyright Rafran 1973 » *(Mon nom est Personne)*

La datation par année calendaire (1964-1965-1966-1968-1971-1973) figure aussi sur les affiches de films en miniature. Les dates mentionnées consistent à indiquer le moment de sortie des films. Chaque date de sortie, nous pouvons la considérer comme le T_0 initial et réel de l'énonciation filmique en termes de première diffusion. Toutefois, chaque nouvelle diffusion ou projection de film après sa date référence de sortie représente un nouveau moment d'énonciation ; donc le T_0 correspond à chaque moment présent de visionnement de films. *De facto*, tous les événements relatés dans un film

comme dans un autre relèvent du passé historique qui représente le T_1, moment antérieur au moment de la projection T_0. Contrairement au T_0 qui relève du réel, le T_1 relève de la fiction.

4-1-3-2 Déictiques linguistiques intra-filmiques figurés dans les dialogues

La présence de l'élément verbal dans les films narratifs parlants, tel le western leonien, joue un rôle communicatif crucial dans la transmission et la réception des messages véhiculés par le récit filmique. À ce propos, Christian Metz constate que l'intervention de l'élément verbal « *a pour effet d'intégrer des significations doublement articulées au message global du film* »[223].

L'élément verbal réside principalement dans les dialogues. Ces derniers sont mis en scène dans le récit filmique et relèvent strictement de l'aspect linguistique. Ils comportent de part et d'autres des déictiques temporels qui sont émis oralement à travers l'échange verbal des personnages. Ces marques temporelles permettent de localiser des événements et des actions par rapport au moment de l'énonciation T_0. Ces marques relèvent de *l'énoncé énoncé*, c'est-à-dire qu'elles sont celles que le l'énonciateur de film donne à voir dans la mise en scène diégétique.

Nous citerons des énoncés, objets des échanges dialogiques entre les personnages du récit filmique, dans lesquels se manifestent linguistiquement les expressions temporelles. Les expressions contenues dans les énoncés verbaux expriment les trois rapports temporels : *l'antériorité* ; *la simultanéité* ; *la postériorité*.

[223] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.114.

a) Pour le cas de *l'antériorité*, le déictique temporel indique que le temps de l'événement T, localisé dans l'énoncé, est *passé* par rapport au moment de l'énonciation T_0 :

Énoncé	***Contexte de production de l'énoncé***	***Déictique temporel relatif au passé***
« Voici mon frère Ramon. Je crois que je vous ai *déjà* parlé de lui *l'autrefois* »	Esteban Rodos présente son frère Ramon à Joe l'américain. (*Pour une poignée de dollars ; de 28mn03s*)	*déjà/ l'autrefois*
« Je suis *déjà* descendu »	Le colonel Mortimer informe le contrôleur de train de sa descente. (*Et pour quelques dollars de plus ; de 06mn05s*)	*déjà*
« Je me souviens de ce que tu m'as dit *une fois* »	Tuco rappelle Blondin du conseil qu'il lui a donné. (*Le bon, la brute et le truand ; de 58mn58s*)	*une fois*
« J'ai vu trois de ces cache-poussière *tout à l'heure* »	L'Harmonica fait une constatation au Cheyenne quant aux habits de ses hommes. (*Il était une fois dans l'Ouest ; de 44mn12s*)	*tout à l'heure*

b) Pour le cas de *la simultanéité*, le déictique temporel indique que le temps de l'événement T, localisé dans l'énoncé, est au *présent* par rapport au moment de l'énonciation T_0 (le moment localisé est envisagé à partir du présent) :

Énoncé	***Contexte de production de l'énoncé***	***Déictique temporel relatif au présent***
« *à présent*, tu n'as eu que juste ce qu'il faut »	L'Indien avise l'homme qui l'a délivré aux autorités du supplice qui l'attend. (*Et pour quelques dollars de plus ; de 26mn05s*)	*à présent*
« Mon hôtel est plein *en ce moment* »	Le patron d'hôtel refuse d'accueillir le manchot. (*Et pour quelques dollars de plus ; de 33mn11s*)	*en ce moment*

« L'Indien est infernal. *Maintenant* tu peux te présenter devant lui. Il est probable qu'il te croirait »	Le colonel Mortimer met en garde le Manchot contre l'Indien. (*Et pour quelques dollars de plus ; de 01h23mn00s*)	*maintenant*
« Je sais qu'*aujourd'hui* tu vas enfin me dire ce que tu veux »	Frank sollicite l'Harmonica de lui avouer son identité. *(Il était une fois dans l'Ouest ; de 02h20mn50s)*	*aujourd'hui*

c) Pour ce qui est de *la postériorité*, le déictique temporel indique que le temps de l'événement T, localisé dans l'énoncé, est au *futur* par rapport au moment de l'énonciation T_0 :

Énoncé	***Contexte de production de l'énoncé***	***Déictique temporel Relatif au futur***
« *D'ici quelques jours*, on recevra les visites d'un escadron de cavalerie »	Esteban Rodos apporte une nouvelle à l'américain. *(Pour une poignée de dollars ; de 17mn08s)*	*d'ici quelques jours*
« *Dans très peu de temps*, vous serez un homme très riche »	Consuelo Baxter félicite l'américain. *(Pour une poignée de dollars ; de 50mn27s)*	*dans très peu de temps*
« Ce n'est pas la peine de t'inquiéter. *Demain*, je serai de retour »	Ramon Rodos rassure Marisol. *(Pour une poignée de dollars ; de 59mn22s)*	*demain*
« *La prochaine fois* je ne veux plus que de la moitié »	Tuco conteste l'engagement qui l'unit à Blondin. (*Le bon, la brute et le truand ; de 24mn05s)*	*la prochaine fois*

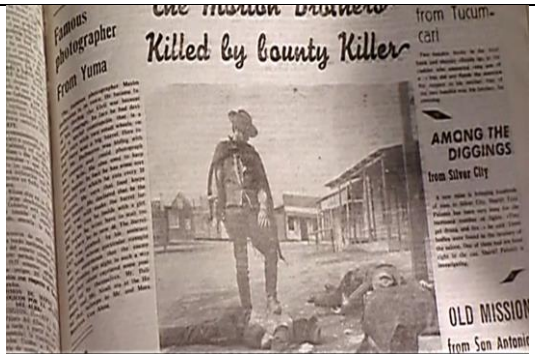
4-1-4 Éléments non linguistiques de la deixis temporelle

4-1-4-1 Éléments icono-linguistiques

A- Indication temporelle figurée sur un document scriptural



Ph.01
Et pour quelques Dollars de plus ;
de *46mn17s*



Ph.02
Et pour quelques Dollars de plus ;
de *46mn28s*



Ph.03
Il était une fois la révolution ;
de *01h04mn49s*



Ph.04
Il était une fois la révolution ;
de *02h00mn37s*

Les indications temporelles icono-linguistiques trouvent place dans les documents scripturaux en possession des personnages de films. Par exemple, nous rencontrons au cours des événements un personnage en train de lire un journal (ou un éditorial) où les mentions temporelles sous forme de dates (jour, mois et année de publication du journal) figurent en tête du document pour illustrer la période relatée par le film et produire ainsi l'effet du réel.

Sur le plan iconique, les documents sont apparus en noir et blanc sous une forme qui remonte à l'ancienne époque représentée par le récit filmique.

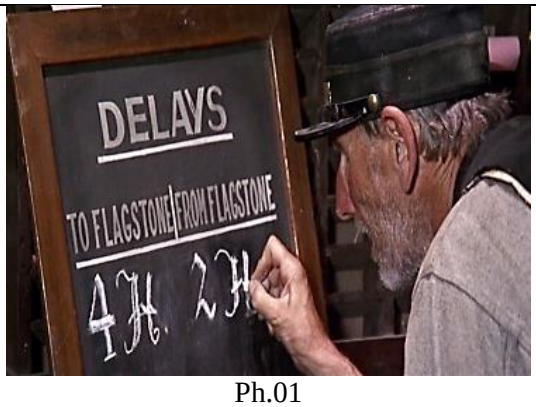
Les événements notés sur le journal sont passés par rapport au moment de la lecture de ce document par un personnage. Ils sont donc antérieurs par rapport à ce moment de lecture qui coïncide avec le moment de l'énonciation principale (*énonciation énoncée*) ou moment de projection.

Dans le film *Il était une fois la révolution*, nous découvrons le personnage de *Juan* en train de lire le journal que lui donne *le docteur Villega* (Ph.03). En gros plan sur l'article du journal, nous observons en haut la date de publication du journal mentionnée : *10 DE JUNIO 1912*. Cette indication fonctionne comme déictique temporel qui marque les événements passés par rapport au moment de l'énonciation :

Passé = T_1	***Présent = T_0***
Moment passé qui se rapporte aux événements notés sur le journal le *10 Juin 1912*	Moment présent de la lecture du journal = moment de *l'énonciation énoncée* (projection du film)

B- Indication temporelle figurée sur un panneau de signalisation

Les indications temporelles intra-filmiques, qui sont de nature icono-linguistique, peuvent être communiquées sous une forme linguistique manuscrite sur un support physique (panneau de signalisation par exemple). Ces indications relèvent de l'histoire racontée (*l'énoncé énoncé*).



Ph.01
Il était une fois dans l'Ouest ;
de 00mn40s



Ph.02
Le bon, la brute et le truand ;
de 02h39mn34s



Ph.03
Mon nom est Personne ; *de 31mn44s*



Ph.04
Mon nom est Personne ; *de 01h43mn45s*

Comme c'est illustré dans les photogrammes ci-dessus, les panneaux de signalisation, en tant que marques référentielles icono-linguistiques, jouent un rôle important dans l'indication du temps diégétique. Ces marques fonctionnent comme opérateurs potentiels d'ancrage historique, puisqu'elles installent directement le spectateur dans l'univers diégétique représenté dans le récit filmique. En outre, leur occurrence dans les films sert de rappel au spectateur quant à la période historique relatée par le film.

Les indications temporelles, contenues dans les énoncés linguistiques marqués sur les panneaux illustrés, portent sur des horaires (Ph.01) ainsi que sur des datations inscrites sur des tombeaux (Ph.02-03-04). Ces indications temporelles représentent ainsi le temps chronique.

Précisons que les énoncés linguistiques se construisent syntaxiquement ainsi :

Pour le tableau des horaires chroniques réservé à la station *Flagstone* (Ph.01 *; Il était une fois dans l'Ouest)* :

- syntagme nominal + chiffre (heure abrégée) + syntagme nominal + chiffre (heure abrégée)

Ex : *To Flagstone 04 H - From Flagstone 02 H*

Pour les tombeaux :

- un nom propre + un chiffre (jour) + un nom commun (mois) + chiffre (année).

Ex : *Arch Stanton 3 February 1862* (Ph. 02 *; Le bon, la brute et le truand*) *;*

- un nom propre + un nom commun (mois) + chiffre (année).

Ex : *Nevada Kid April 1898* (Ph.03 *; Mon nom est Personne*).

- *un nom propre+ chiffre (intervalle d'années)*.

Ex : *Jack Beauregard 1848-1899* (ph.04 *; Mon nom est Personne*).

4-1-4-2 Éléments représentant des objets déclencheurs du temps

Les indices du système temporel cinématographique sont mis en œuvre dans l'image (au niveau diégétique) par des objets « déclencheurs » du temps qui jaillissent de part et d'autres dans le récit filmique.

À côté des personnages, les objets déclencheurs de temps représentent, selon Christian Metz, « *les différents "motifs" de base du discours filmique* »[224]. Nous évoquons « la montre de gousset » et « l'horloge ». Ces deux objets marquent l'écoulement du temps en indiquant l'heure et en mesurant la durée dans la diégèse. En outre, ces objets participent à l'impression de réalité : l'écoulement réaliste du temps. De ce fait, ils assurent la crédibilité au récit.

Chacun des deux objets évoqués, loin d'être un simple élément de décor qui déclenche l'effet du réel, il représente un véritable outil de contrôle du temps dans le récit filmique. D'autant plus, il contribue amplement à provoquer des transformations dans les événements.

Dans le film *Il était une fois dans l'Ouest*, Madame McBain, à la gare de Flagstone, attend l'arrivée de son mari. En effet, dès qu'elle est descendue du train à 07h 55mn du matin, comme c'est indiqué sur l'horloge de la gare (Ph.01-02), Madame McBain, toute confuse, lève ses yeux pour voir l'heure qu'il est (Ph.03). Par la suite, la caméra visualise une montre de gousset en gros plan sur sa main (Ph.04). La montre indique qu' « il est 10h10mn du matin ». Ainsi, le

[224] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.113.

temps qui s'est écoulé depuis l'arrivée de Madame McBain à la gare est exactement « 02 heures 15mn ». Ce temps écoulé montre bien que cette femme a passé une longue durée à attendre l'arrivée de son mari, mais en vain.



Ph.01
Il était une fois dans l'Ouest ;
de 27mn02s



Ph.02
Il était une fois dans l'Ouest ;
de 27mn13s

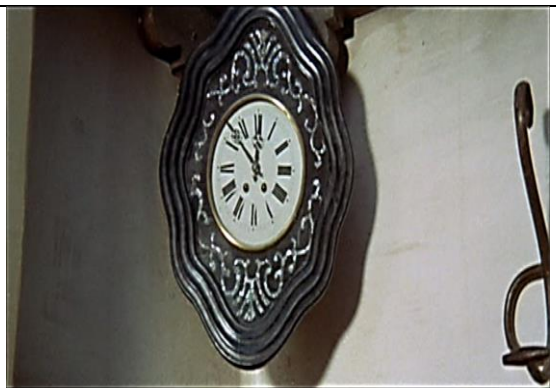


Ph.03
Il était une fois dans l'Ouest ;
de 27mn18s



Ph.04
Il était une fois dans l'Ouest ;
de 27mn30s

De même, dans le film *Il était une fois la révolution*, John surveille le temps affiché sur l'horloge (Ph.02-03, ci-dessous). Ce personnage s'occupe de donner le signal à ses compagnons au moment programmé pour bombarder la porte de la banque de Mesa Verde. Comme c'est illustré dans les photogrammes (Ph.01-04), l'horloge est mise en valeur par la modalité du zoom et du gros plan. Cet instrument de mesure du temps chronique occupe une place primordiale dans la transformation des événements, étant donné que la période du midi est le moment programmé pour déclencher l'attaque des révolutionnaires.



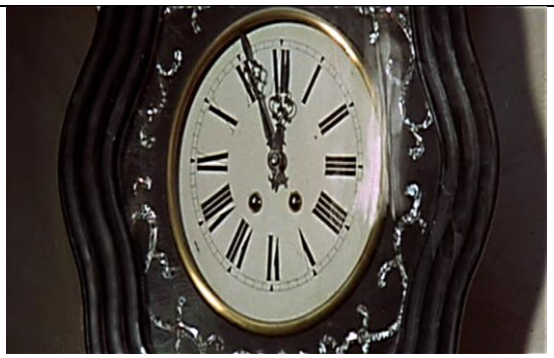
Ph.01
Il était une fois la révolution ;
de 01h09mn02s



Ph.02
Il était une fois la révolution ;
de 01h09mn05s



Ph.03
Il était une fois la révolution ;
de 01h10mn04s



Ph.04
Il était une fois la révolution ;
de 01h10mn07s

La scène qui met en perspective la dimension du temps par le biais d'un objet déclencheur, à l'image de l'horloge, représente dans le récit filmique *Il était une fois la révolution* la phase de transformation des événements. Ce moment de l'histoire va engendrer tant de rebondissements et accélère l'action.

Sur le plan communicatif, les objets opérateurs du temps ont une portée de « dénotation », sens littéral du film, en dehors des codifications spécifiquement cinématographiques. En cela, ces objets pénètrent dans le film à la faveur de « l'analogie perceptive et auditive » du fait qu'ils dénotent dans le film, par l'interaction de leur aspect iconique et sonore, ce qu'ils dénotent hors du film, c'est-à-dire dans la culture.

Les figures signifiantes proprement cinématographiques, comme l'interaction du visuel et du sonore, constituent, d'après Christian Metz « *des codes spécialisés […] qui fonctionnent par-dessus l'analogie photographique*

et phonographique. Les codes iconologiques, perceptifs, etc. sont des codes culturels, et une bonne partie de leur fonctionnement à l'écran a lieu par-dessous l'analogie photographique et phonographique »[225].

Ainsi, l'interaction du visuel avec le sonore que produisent réellement les objets examinés dans le corpus est représentée manifestement à l'égard du spectateur, et de pareille façon que dans la réalité, à travers le récit filmique par des sons *off* communs à toutes les cultures du monde (tic-tac de l'horloge, musique et mélodie de la montre de gousset).

Cependant, dans certaines circonstances narratives, un objet ou un arrangement d'objets visuels ou sonores, relatifs au système temporel, quitte à véhiculer *de surcroît* sa portée « dénotative » pour véhiculer une valeur « connotative », c'est-à-dire des significations symboliques qu'il doit alors à son emplacement dans le discours proprement cinématographique.

Les objets déclencheurs du processus temporel peuvent adopter une identité symbolique beaucoup plus que leur simple identité littérale dans le récit filmique. Dans cette perspective, l'occurrence consistante de la montre de gousset dans le film *Et pour quelques dollars de plus* offre au temps un caractère « symbolique ». Cela incite le spectateur appartenant à une culture donnée à déchiffrer ce « plus » de la valeur connotative du temps mis en jeu dans le même moment où il identifie l'objet « montre de gousset ». En effet, nous relevons du film cité deux significations symboliques du temps connoté par la montre de gousset :

- la première valeur symbolique se rapporte au « temps du duel ». En cela, la scène du duel est rythmée par le fond sonore de la petite musique de la montre qui fonctionne suivant un compte à rebours. Le temps de la musique consiste à ponctuer le déroulement du duel. Quand la musique démarre, le temps du duel démarre en parallèle. Lorsque s'arrête la musique, les dualistes se précipitent

[225] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.113.

pour tirer. Dans ce cas, le temps de la musique signifie le compte à rebours de la vie, les derniers moments vécus avant de succomber sous les tirs du pistolet.

Nous nous référons, pour illustrer ce cas, à la scène d'affrontement entre l'Indien et l'homme qui l'avait livré aux autorités. En effet, après avoir capturé cet homme représentant de la justice, l'Indien exécute ce dernier dans un simulacre de duel : (Ph.04 ci-dessous).



Ph.01
Et pour quelques dollars de plus ;
de 25mn33s



Ph.02
Et pour quelques dollars de plus ;
de 25mn53s



Ph.03
Et pour quelques dollars de plus ;
de 26mn56s



Ph.04
Et pour quelques dollars de plus ;
de 28mn28s

Le jeu du duel s'articule sur le temps que dure la musique de la montre de gousset. Une fois que la musique s'arrête, le plus rapide aura son opposant. Comme le montre les photogrammes (01-02-03), l'Indien s'efforce d'expliquer la règle du jeu à son rival : d'abord, il lui expose la montre dorée et l'approche de son visage devant l'assistance (les hommes de la bande) ; ensuite, il se berce au rythme de la musique qui émane de cette montre. Au bout du compte, il annonce à son rival, et sous le regard de l'assistance, le départ du duel en

réitérant l'énoncé suivant : « *Quand ce sera la fin de la musique, tu tireras* ». (Ph.03). Ainsi, le temps symbolisé par la montre est un temps qui joue sur le destin et l'avenir de l'homme : soit la vie, soit la mort.

La même règle du jeu s'applique également à la scène du duel final entre l'Indien et le Colonel Mortimer (Ph.01-02-03 ci-dessous). Pour aviser ce dernier du commencement du duel, l'Indien lui révèle la montre dorée et la soulève en annonçant : « *Quand la musique s'arrêtera, ramasse ton pistolet et essaie de me tuer ; essaie* ! » (Ph.01).



Ph.01
Et pour quelques dollars de plus ; de 02h01mn48s



Ph.02
Et pour quelques dollars de plus ; de 02h02mn24s



Ph.03
Et pour quelques dollars de plus ; de 02h02mn32s

- La deuxième valeur symbolique du temps ponctué par la montre de gousset porte sur les souvenirs du passé vécu par les protagonistes du récit filmique. Pour marquer ce passé, l'on donne libre cours à une série de flash-backs de plus en plus longs. Chaque recours au flash-back est déclenché par le tic-tac de la montre combiné avec sa musique.

Cet objet opérateur du temps a un rôle primordial dans le récit, vu qu'il rappelle le temps passé en dévoilant petit à petit l'événement qui a suscité la soif de vengeance du Colonel Mortimer et comprendre ses motivations réelles : venger sa sœur qui s'est donnée la mort alors qu'elle était violée par l'Indien, quelques années plus tôt.

		
Ph.01 *Et pour quelques dollars de plus ; de 01h02mn03s*	Ph.02 *Et pour quelques dollars de plus ; de 02h06mn58s*	Ph.03 *Et pour quelques dollars de plus ; de 01h58mn38s*

Par chaque visualisation de la montre dans les mains du Colonel Mortimer, en zoom ou en gros plans (Ph.01-02), nous nous plongeons directement dans son passé douloureux (Ph.03) et nous comprenons combien lui coûte le prix de la vengeance. D'où la mise en valeur de l'énoncé du carton au début du film : « *Là où la vie n'avait aucune valeur, la mort avait parfois son prix* ». Rappelons dans cette optique que l'énoncé du carton est justement un énoncé moralisant qui implique le discours sous-jacent véhiculé à travers le récit filmique *Et pour quelques Dollars de plus*.

À l'instar du Colonel Mortimer, le personnage de l'Indien est aussi absorbé par les mêmes souvenirs du passé lorsqu'il ouvre la montre ou la caresse.

	
Ph.01 *Et pour quelques dollars de plus ; de 24mn25s*	Ph.02 *Et pour quelques dollars de plus ; de 01h58mn10s*



Ph.03
Et pour quelques dollars de plus ;
de 01h58mn30s



Ph.04
Et pour quelques dollars de plus ;
de 01h02mn05s

À chaque occurrence de la montre sur fond mélodique, nous voyons l'Indien, d'un regard vide (Ph.02-04) en train de remonter au passé pour revivre la scène de viol qu'il a commis et qui a coûté la vie de la sœur du Colonel Mortimer. En affectionnant délicatement la montre de gousset et en en prenant soin, l'Indien se voit hanté par le remords dû à l'acte de viol qu'il a perpétré. Le remarquant ainsi affecté, Groggy, le membre du gang, lui pose une question clef qui résume l'enjeu du temps connotatif de la montre : « *Dis un peu ! il y a beau temps que je veux te demander ça. Que signifie cette montre pour toi ?* » (*de 01h58mn13s*). *Ipso facto*, l'association de l'objet montre à son aspect sonore (analogie perceptive et auditive) invite un temps symbolique qui signifie le remords cher l'Indien et le motif de vengeance chez le Colonel Mortimer.

4-1-4-3 Indication de périodes ou d'époques

S'agissant de périodes (jour, nuit, matin, soir, aube) ou d'époques (été, hiver, automne...), les marques de ces repères temporels sont déduites des informations données à l'image et par le son, sans toutefois négliger les expressions proférées par les personnages de l'histoire qui en font écho dans le récit filmique. En voici quelques configurations :

Pour marquer la période du « *jour* », plusieurs indications sont mises en exergue :

<table>
<tr>
<td> 
Ph.01
Le bon, la brute et le truand ;
de 28mn10s</td>
<td> 
Ph.02
Pour une poignée de dollars ;
de 01h31mn57s</td>
</tr>
<tr>
<td> 
Ph.03
Le bon, la brute et le truand ;
de 01h36mn47s</td>
<td> 
Ph.04
Et pour quelques dollars de plus ;
de 45mn35s</td>
</tr>
</table>

- la lumière du jour est nettement claire (jour ensoleillé) ;
- en plein jour, le reflet du soleil ainsi que l'ombre du jour donnent plus sur le visage des personnages et sur les murs et les constructions ;
- recours volontaire à l'orientation directe de la caméra vers le soleil ;

Pour marquer la période du « *soir* » :



Ph.01
Pour une poignée de dollars ; de 37mn21s



Ph.02
Pour une poignée de dollars ; de 41mn27s



Ph.03
Et pour quelques dollars de plus ; de 54mn52s



Ph.04
Et pour quelques dollars de plus ; de 56mn18s



Ph.05
Et pour quelques dollars de plus ; de 01h48mn17s



Ph.06
Le bon, la brute et le truand ; de 29mn53s

- il fait noir, couleur nocturne qui envahit l'image ;
- bougies et feu allumés pour illuminer l'espace ambiant ;
- reflet de lumière émanant des fenêtres avoisinantes ;
- habillage sonore : cris de la cigale pour indiquer qu'il s'agit d'un soir d'été ;
- silence absolu : signe de la période du sommeil et de l'action qui se déroule en pleine nuit (après minuit).

Pour indiquer l'époque d' « *hiver* » :



Ph.01
Et pour quelques dollars de plus ; de 12mn31s

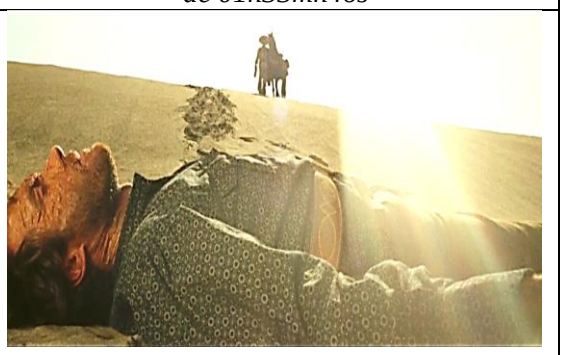


Ph.02
Et pour quelques dollars de plus ; de 12mn36s

 Ph.03 *Et pour quelques dollars de plus ;* *de 12mn44s*	 Ph.04 *Et pour quelques dollars de plus ;* *de 13mn01s*

- brume, temps sombre et traces de pluies sur le sol ;
- feu dégagé des cheminées s'illustre à l'horizon ;
- grosses gouttes de pluie qui tombent sur le chapeau du personnage + le cheval tout mouillé ;
- manifestation du clapotis de la pluie ;
- coups de tonnerre qui éclatent et se font entendre par abstraction à la réalité ;

Pour indiquer l'époque de l' « *été* » :

 Ph.01 *Et pour quelques dollars de plus ;* *de 27mn46s*	 Ph.02 *Pour une poignée de dollars ;* *de 01h33mn46s*
 Ph.03 *Le bon, la brute et le truand ;* *de 01h02mn00s*	 Ph.04 *Le bon, la brute et le truand ;* *de 01h05mn23s*

- sueur qui envahit le visage des personnages ;
- personnage, abrité sous le parasol, se désaltère à cause de la soif causée par la saison d'été ;
- personnage épuisé à cause de la chaleur du soleil torride en plein désert ;
- propagation du mirage et habillage sonore y afférent ;

À noter que dans toutes ces occurrences audio-visuelles relatives à l'indication temporelle des époques et des durées, au cours desquelles les événements se déroulent, chaque énoncé linguistique qui leur correspond est présupposé à travers la monstration et l'audition des bruits et des sons représentatifs. Chaque élément audiovisuel se traduit par l'énonciateur, vis-à-vis de l'énonciataire, à travers la formulation hyperphrastique implicite suivante : « *je te montre et je te fais entendre*… ». À titre d'exemple :

- « je te montre le soir et je te fais entendre les bruits qu'il produit » ;
- « je te montre le jour et je te fais entendre son ambiance » ;
- « je te montre l'été et je te fais entendre son écho » ;
- « je te montre l'hiver et je te fais entendre son atmosphère » ;…, etc.

Les périodes et les époques indiquées prennent référence par rapport au moment de l'énonciation T_0. Ce moment est désigné, le cas échéant, par l'adverbe présupposé « maintenant » qui est identifié par rapport au moment présent (moment de projection de la bande audio-visuelle). Le « maintenant » résulte donc d'une coïncidence de la période ou l'époque représentée dans le récit filmique avec l'acte d'énonciation réelle.

La période ou l'époque localisées sont envisagées à partir du présent, mais elles correspondent à un moment fictif très antérieur par rapport à l'acte de l'énonciation réelle. Ceci peut être traduit linguistiquement par l'énonciateur de film de la façon suivante : « *je te montre et je te fais entendre maintenant ce qui s'est passé autrefois (dans le passé)* ».

De surcroit, chaque période ou époque représentée, dont la borne initiale est le présent de l'énonciation, constitue également une autre indication temporelle qui reste ouverte sur le futur des événements relatés sur le plan de l'*énoncé énoncé*. Cette indication temporelle sera équivalente de *« à partir de ce moment », « depuis ce moment »* et *« par la suite »*.

Tout compte fait, nous constatons qu'en plus des indications déictiques, linguistiques et non linguistiques, la localisation temporelle s'effectue encore grâce au jeu des formes temporelles de la conjugaison verbale. C'est pour cela que nous allons aborder, dans ce qui suit, la question du système verbal et ses enjeux dans le récit cinématographique en prenant appui sur les éléments linguistiques appropriés.

Chapitre II

Le système verbal

4-2-1 Délimitations théoriques du système verbal

Dans le traitement de la donnée temporelle, nous nous sommes centré précédemment sur l'étude des indications déictiques, linguistiques et non linguistiques à l'échelle du récit filmique. L'expression du temps est néanmoins dévolue à d'autres unités représentées par le système verbal. La localisation temporelle s'effectue par le paradigme des marques flexionnelles verbales. Le système verbal est donc un nouveau lieu de mise en scène du *dire*. Son étude énonciative convoque des notions relatives à la deixis en déterminant si le procès est inscrit dans la temporalité de l'ace énonciatif, et relatives à l'aspect en envisageant la façon dont le procès est construit dans le temps par le locuteur/énonciateur.

Les informations intégrées aux affixes des conjugaisons verbales, délimitent les « temps », qui se répartissent dans les trois dimensions du *présent*, du *passé* et du *futur*. Selon Orecchioni, « *le choix d'une forme de passé/présent/futur est de nature évidemment déictique : la référence est "nynégocentrique"* »[226]. L'auteur précise que les temps que l'on appelle souvent les « *temps absolus* » sont en réalité des temps déictiques. Chaque forme verbale représente un *signifiant* qui a pour *signifié* un procès temporel :

Signifiant (Sa)	***passé***	***présent***	***futur***
Signifié (Sé)	procès antérieur à T_0	procès concomitant à T_0	procès postérieur à T_0

Le fonctionnement de la temporalité linguistique verbale est comparable à celui de la temporalité adverbiale. Il est déterminé par le point d'origine permettant la division et la localisation temporelles. Si ce point est fourni par le présent de l'énonciation, alors le procès relève d'un mode de référence déictique.

[226] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.46.

Par exemple, si nous considérons le T_0 comme moment présent de l'énonciation, T_1 celui de la réalisation du procès du dire au passé, et T_2 le moment d'accomplissement du procès dans l'avenir, nous constatons alors :

- dans l'énoncé *je t'emprunte ce livre*, l'information véhiculée par la désinence grammaticale (forme en « –e » de l'indicatif présent, 1ère personne du singulier dans l'énoncé) indique la coïncidence (simultanéité) du présent de l'énonciation avec le présent linguistique (celui de l'énoncé) ;
- dans l'énoncé *je t'ai emprunté ce livre*, l'information véhiculée par la forme du passé composé (avoir au présent « -ai » + participe passé du verbe) marque que T_1 est antérieur au T_0.
- dans l'énoncé *je t'emprunterai ce livre*, l'information donnée par la forme du futur en « –rai » signifie que T_2 est postérieur à T_0.

La valeur temporelle est donc fournie par les affixes temporels qui correspondent aux trois formes verbales : le présent de l'indicatif, le passé composé et le futur simple.

Par ailleurs, Émile Benveniste fait tout d'abord observer que quel que soit le type de la langue, « *on constate une certaine organisation linguistique de la notion de temps* »[227]. Que cette notion se marque dans la flexion d'un verbe ou par des mots d'autres classes (particules ; adverbes ; variations lexicales, etc), c'est affaire de structure formelle. L'auteur stipule que « *d'une manière ou d'une autre, une langue distingue toujours des "temps"» ; que ce soit un passé et un futur, séparés par un "présent", comme en français ; ou un présent-passé opposé à un futur, ou un présent-futur distingué d'un passé* »[228].

Plus particulièrement, les différentes langues organisent le temps en référence à un présent. Ce présent est purement et simplement le présent (moment) de l'énonciation, encore désigné comme instance de discours. Le

[227] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générale*, tome I, Op.cit., p.262.
[228] Idem.

temps linguistique par excellence consiste dans le moment présent de l'énonciation, point d'ancrage absolu de la temporalité. Autrement dit, toute temporalité exprimée par le verbe, qui, dans les langues comme le français, est le support privilégié de la temporalité conférée à l'énoncé, a pour repère le moment de l'énonciation. La forme qui est apte à refléter le plus directement ce moment est le présent linguistique.

Rappelons *de surcroit* que « *de l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps* »[229].

Comme Le *Dictionnaire général* définit le « présent » comme « *le temps du verbe qui exprime le moment où l'on est. L'indicatif* »[230], Benveniste attire notre attention sur le fait qu'il n'y a pas d'autre critère ni d'autre expression pour indiquer « le temps où l'on est » que de le prendre comme « le temps où l'on *parle* ». « *C'est là le moment éternellement "présent", quoique ne se rapportant jamais aux mêmes événements d'une chronologie "objective", parce qu'il est déterminé pour chaque locuteur par chacune des instances de discours qui s'y rapporte* »[231].

De cette théorie du présent comme temps de la parole, Benveniste déduit deux caractéristiques intrinsèques :

- la sui-référentialité du temps linguistique (« *le repère temporel du présent ne peut être qu'intérieur au discours* »[232]). En ce sens, ce « présent » n'a comme référence temporelle qu'une donnée linguistique : la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance de discours qui le décrit.

[229] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Op.cit., p.83.
[230] Adolphe Hatzfeld, Arsène Darmesteter et Antoine Thomas, *Dictionnaire Général de la langue française du commencement du XVII ème siècle jusqu'à nos jours : Précédé d'un traité de la formation de la langue*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1932, p.1802.
[231] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générale*, tome I, Op.cit., p.262-263.
[232] Ibid., p.262.

- la centralité du temps linguistique dans l'organisation du passé et du futur (« *la langue doit par nécessité ordonner le temps à partir d'un axe, et celui-ci est toujours et seulement l'instance de discours* »[233]).

Présent/ énonciation

Passé / « un centre générateur et axial ensemble » / *Futur*

Le présent est constitué donc comme centre et point de référence de la temporalité du discours, à partir duquel s'organisent et s'engendrent le passé et le futur. Il est l'instant où le « je » transforme la langue en discours, à travers l'énonciation. Dans la même optique, Jean Cervoni constate, en français, qu'une des caractéristiques du « présent » est la « *superposition* »[234]. En cela, les segments superposés, d'orientation contraire, représentent deux parcelles de temps linguistique : une parcelle de futur et une parcelle de passé.

Pourtant, selon la conception de Benveniste, le temps linguistique, en tant que moment présent de l'énonciation, n'est pas à proprement parler un « temps » grammatical, mais le point de repère temporel dont dépend l'organisation grammaticale de la temporalité. L'auteur précise que « *le présent formel ne fait qu'expliciter le présent inhérent à l'énonciation, qui se renouvelle avec chaque production de discours* »[235]. C'est à partir de ce présent que s'imprime dans la conscience le sentiment d'une continuité que nous appelons « temps ». Continuité et temporalité s'engendrent dans ce présent incessant de l'énonciation.

C'est donc une nécessité, dans le cadre de cette théorie, de distinguer les deux formes de « présent » : un présent formel (linguistique) ; et un présent de l'énonciation (vécu). Cette distinction est sous-jacente dans la remarque que soulève Gustave Guillaume : « *l'époque présente ne coïncide pas*

[233] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.74.
[234] Jean Cervoni, *L'Énonciation*, Op.cit., p.43.
[235] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.83.

nécessairement avec le présent vrai »[236]. Dans ce sens, le présent de l'énonciation relève du réel vécu à partir duquel on décrit une époque ou un événement comme présent.

Par ailleurs, à partir du repère initial de l'énonciation (= l'instant présent de l'énonciation), Benveniste isole deux systèmes « *distincts et complémentaires* »[237] qu'il dénomme respectivement *discours* et *histoire*. Ces deux orientations temporelles manifestent deux plans d'énonciation différents.

Globalement, le système du discours coïncide avec le présent de la parole, tandis que le système de l'histoire (ou encore du récit) correspond à la temporalité de l'événement.

Par le choix des temps du verbe, le discours se distingue nettement de l'histoire. Le discours emploie librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien *je/tu* que *il*. Explicite ou non, la relation de personne est présente partout.

– *histoire/ récit*[238] :

→ temps de la narration : aoriste (passé simple), imparfait, plus que parfait, prospectif (à l'exclusion des autres).

→ pronom de la narration : *il*, 3ème personne à l'exclusion des autres.

– *discours*[239] :

→ temps du discours : en général présent, futur, parfait, mais tous les temps et formes sont permis à l'exclusion de l'aoriste.

→ pronoms du discours : libre emploi des formes, en général *je/tu*, mais également *il*.

[236] Gustave Guillaume, *Temps et verbe : Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Champion, 1970, p.59.
[237] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générale,* tome I, Op.cit., p.238.
[238] Ibid., p.239.
[239] Ibid., p.243.

En référence à la distinction de Benveniste, Dominique Maingueneau note qu'à chacun de ces deux plans d'énonciation correspond une perspective différente sur l'énoncé : « *un énoncé utilisant les « temps » du discours est posé comme lié à l'actualité de son énonciateur, entretenant avec son présent un lien « vivant », tandis qu'un énoncé employant les « temps » du récit pose une série d'événements dissociés de leur énonciateur, qui n'y laisse aucune trace* »[240]. C'est dire aussi que les temps du *récit* sont liés à l'énoncé (temporalité des événements historiques), tandis que les temps du *discours* sont intrinsèques à l'acte même de de l'énonciation (production de l'énoncé).

Dans le récit écrit, temps verbaux du récit et temps verbaux du discours sont tous deux manifestes par les marques flexionnelles de la conjugaison (désinences verbales). Rappelons que l'énonciateur, soit il intervient pour commenter, juger ou contrôler le cours des événements, soit il s'efface complètement pour laisser « les événements se raconter eux-mêmes ». Il revient ainsi aux temps verbaux de différencier le plan du *discours* de celui du *récit*.

[240] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française -Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-*, Op.cit., p.55.

4-2-2 L’organisation temporelle et les temps verbaux dans le récit filmique

Au niveau du signifiant cinématographique, la notion du temps s’organise aussi autour d’un « présent ». Suivant la théorie de Benveniste, qui conçoit le présent comme temps de la parole, le présent de l’énonciation filmique répond à son tour aux caractéristiques établies. En effet, ce « présent » a comme référence la coïncidence de l’événement filmique décrit avec l’instance de discours qui le décrit. Le repère temporel du présent est aussi intérieur au discours filmique (sui-référentialité du temps linguistique). En outre, le présent de l’énonciation filmique se caractérise par la « centralité », dans la mesure où il constitue le noyau dur de l’axe temporel autour duquel s’organise et s’ordonne le passé et le futur à l’échelle du récit filmique.

Le présent de l’énonciation filmique correspond au moment présent du visionnement de film ; c’est-à-dire l’instant actuel de production de l’énoncé filmique par l’énonciateur. Ce temps présent de l’énonciation se renouvelle avec chaque passage d’un plan à un autre à l’aide du fondu enchainé ou en noir, d’une scène à une autre ; donc avec chaque production de discours filmique.

Le renouvellement du temps filmique implique automatiquement que chaque plan ou prise de vue, qui se donnent à l’écran, supposent nécessairement d’autres plans ou prises de vue qui les précèdent ; c’est-à-dire qu’ils se situent dans le passé le plus proche ou antérieur. Par le fait même, ils supposent d’autres plans ou prises de vues qui viendront par la suite, donc qui sont situés dans le futur du déroulement filmique. *Ipso facto*, chaque moment vécu à l’écran (plan ou scène) présuppose un moment passé et fait écho à un moment futur.

Soulignons encore une fois que lors de la projection filmique, chaque prise de vue captée par la caméra, chaque représentation événementielle à l’écran et même les portions des flash-backs (retour en arrière), tout se déroule

à nos yeux au présent. De ce fait, dans le récit filmique, le présent de l'énonciation se caractérise par un aspect continuel, voire permanent.

En cela, nos propos trouvent légitimité chez Christian Metz qui déclare que : « *dans le film, tout est présent* »[241] ; et chez Albert Lafay qui admet aussi que « *tout est toujours au présent au cinéma* »[242].

Pour mieux élucider ces propos, revenons à la photographie. Comme image fixe, elle semble nous présenter quelque chose qui a déjà eu lieu, un « *avoir-été-là* » selon les propos de Roland Barthes[243]. L'image photographique renvoie à un instant passé et révolu. Elle est un pur « *Ça-a-été* »[244] parce que nous savons déjà, comme le témoigne Jean-Marie Schaeffer, qu'elle est à la fois « *la rétention visuelle d'un instant spatio-temporel "réel"* »[245] et parce qu'elle ne nous donne pas l'illusion de se dérouler devant nous.

Contrairement à la photographie, le cinéma, d'après Metz, est un art fictionnel et narratif, dont on connait le considérable pouvoir projectif. Le film nous offre le sentiment d'assister directement à un spectacle quasi réel. De ce fait, il nous donne, en tant que spectateurs, l'impression de ce que Metz appelle un « *être-là vivant* »[246]. Ceci est souvent justifié par l'exemple : entrer dans une salle de cinéma quand le film est déjà projeté, rien ne nous permettra de dire si la scène qui se déroule sur l'écran est un retour en arrière ou si, au contraire, elle appartient à la suite chronologique des événements racontés. L'image cinématographique connaît donc son déroulement au présent. Elle représente un pur *maintenant* et entre en simultanéité avec l'activité de réception du spectateur. Ce dernier, d'après Metz, « *perçoit toujours le mouvement comme*

[241] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.73.
[242] Albert Lafay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, p.18.
[243] Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », In : *Communications*, n°4, 1964, p.47.
[244] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile-Gallimard-Le Seuil, 1980, p.120.
[245] Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p.65.
[246] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Tomes I et II, Op.cit., p.19.

actuel »[247]. Ainsi, ce qui est vu par le spectateur est toujours au présent, a toujours lieu *ici* et *maintenant*.

La question du présent de l'image filmique a suscité une remarque particulière chez André Gaudreault et François Jost. Ces deux auteurs constatent que l'image filmique *actualise* ce qu'elle montre. En ce sens, le fait d'actualiser un *procès* (déroulement d'une action dans le temps, du latin *processus*, lui-même dérivé du verbe *procedere* – *pro* (« pour, dans le sens de ») et *cessus*, *cedere* (« aller, marcher ») – qui signifie donc « aller vers l'avant, avancer ») est une propriété du *mode* indicatif et non du temps présent. Employer l'indicatif, c'est en effet *poser* le procès.

Gaudreault et François Jost estiment au bout du compte qu'« *il serait donc plus juste de définir l'image cinématographique par son mode : l'indicatif* »[248]. À en croire Jean Cervoni, l'indicatif « *c'est le mode qui correspond au degré maximal d'actualisation du procès, en ce sens qu'il le situe par rapport à la personne du locuteur et au moment de l'acte de langage* »[249].

Cependant, nous constatons également que la projection de l'image cinématographique relaie une action complètement révolue. Elle présente donc *maintenant* au spectateur ce qui s'est passé *avant.* Le « maintenant » suppose une possible référence vers un passé, voire vers un futur. Ainsi, nous pouvons admettre facilement l'idée que la chose filmée garde la trace d'un événement passé et du coup le présent ne cesse de glisser dans le passé.

Dans cette perspective, lorsque l'image filmique est diffusée, nous ressentons naturellement les événements qui se déroulent à nos yeux, et donc parallèlement un temps qui passe. Dire que le temps passe implique en effet que nous ressentions déjà la virtualité du passé dans le présent : le présent

[247] Ibid., p.21.
[248] André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.156.
[249] Jean Cervoni, *L'Énonciation*, Op.cit., p.42.

n'existe pas *seul*, puisque chaque moment présent ne cesse de glisser dans le passé, et que le présent est fait de ce glissement perpétuel. L'image cinématographique ne se présente pas, formellement et uniquement, comme un collage, un montage de plans consécutifs, mais aussi divisée par le double jeu du temps à l'intérieur d'elle-même.

Au demeurant, le film comme objet serait donc au passé pour la seule raison qu'il a enregistré une action qui a *été (= une action révolue)*, et le déroulement de l'image filmique serait au présent parce que cette image nous donnerait l'impression de suivre néanmoins cette action « en direct ».

4-2-2-1 Le système verbal au plan du *discours* : les temps du *discours*

En partant du principe que le plan du *discours* établi par Benveniste admet tous les temps verbaux, dont principalement le présent de l'indicatif, à l'exception de l'aoriste, et en admettant que le présent inhérent à l'énonciation filmique est constitué comme centre et point de référence de la temporalité du discours, nous constatons que les temps verbaux marqués par l'occurrence de la désinence verbale de conjugaison sont formellement omis sur le plan du *discours.* Ceci s'explique par la simple raison que le récit filmique s'offre sous la dominance de son aspect audio-visuel.

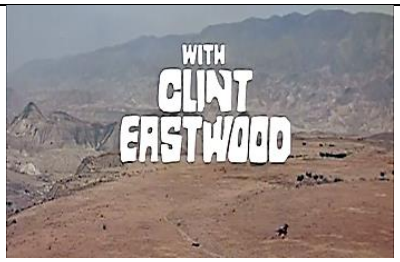
Donc, le dire de l'énonciateur marqué par la présence des temps verbaux se place à l'arrière-plan de l'énoncé filmique de manière présupposée, que ce soit par le processus de monstration scripto-audio-visuelle ou à travers l'échange verbal entre les personnages. Le présent linguistique, ainsi que les autres temps du *discours*, sont sous-jacents au déroulement de l'image filmique.

Toutefois, nous pouvons noter que dans le cas des mentions verbales énoncées dans les génériques de films, le présent de l'indicatif, comme les déictiques de personne, peut être aussi présupposé à travers ces mentions. Et

comme nous l'avons examiné auparavant, les génériques de films font partie du paratexte. Ainsi, ils relèvent du niveau de *discours*. Les mentions verbales qui leur sont intrinsèques sont dotées d'informations importantes. Celles-ci portent sur les différents intervenants et collaborateurs dans les films. Elles sont transmises de l'énonciateur de film vers l'énonciataire.

Les mentions verbales comptent pour des énoncés qui véhiculent implicitement un présent linguistique qui coïncide avec le moment présent de l'énonciation audio-visuelle. Soit, à titre d'exemple, les photogrammes de génériques suivants :

<table>
<tr>
<td> 

Ph.01
Et pour quelques dollars de plus ; de 01mn29s</td>
<td> 

Ph.02
Et pour quelques dollars de plus ; de 01mn39s</td>
<td> 

Ph.03
Et pour quelques dollars de plus ; de 03mn05s</td>
</tr>
<tr>
<td> 

Ph.04
Il était une fois dans l'Ouest ; de 06mn16s</td>
<td> 

Ph.05
Pour une poignée de dollars ; de 01mn47s</td>
<td> 

Ph.06
Pour une poignée de dollars ; de 02mn09s</td>
</tr>
</table>

Le présent de l'indicatif présupposé par les énoncés des génériques relève du *discours* ; il peut être traduit dans les formulations linguistiques suivantes :

1- « En ce moment, *je t'avise* que le film porte le nom de *Et pour quelques Dollars de plus (For a few dollars more)* » (Ph. 01) ;

2- « *Je t'apprends* que l'acteur principal du film s'appelle Clint Eastwood ». (Ph. 02) ;

3- « Maintenant, *je t'informe* que la musique du film appartient à Ennio Morricone et à ses collaborateurs » (Ph.03) ;
4- « *Je te déclare* que l'histoire du film revient à Dario Argento, Bernardo Bertolucci et Sergio Leone » (Ph. 04) ;
5- « *Je t'annone* que le film est produit par Harry Colombo et George Papi » (Ph. 05) ;
6- « *Je te fais savoir* que le réalisateur de ce film s'appelle Sergio Leone » (Ph. 06) ;

Au sein du récit filmique, c'est-à-dire tout au long du visionnement de film, la relation de personne est présente implicitement partout et l'ensemble des temps verbaux de *discours* peuvent être construits de manière présupposée à travers des formulations hyperphrastiques de type :

- Pour le *présent* : « maintenant, *je te montre*… » ; « à l'instant, *je te fais entendre*... » ;
- Pour le *passé* : « tu vois ce personnage, ce lieu..., *je te l'ai montré* dans le plan précédent/ tout à l'heure » ; « *je t'ai fait* montrer (ce décor…) au début du film » ; « *je t'ai fait* entendre (ce bruit...) dans la scène précédente » ; etc.
- Pour le *futur* : « (regarde ce personnage, ce lieu…, *je te le montrerai* tout au long du film » ; « par la suite, *je te ferai* voir qui gagnera le duel » ; « *je te ferai* entendre cette musique instrumentale dans les prochains plans filmiques », etc.

Par ailleurs, nous pouvons relever quelques énoncés qui relèvent du *discours* et dont les temps verbaux sont émis expressément. Ces énoncés se rapportent aux cartons de films ; ils ne relèvent nullement des événements historiques (plan du *récit*), et ils ne sont pas non plus proférés par les personnages de l'histoire. Ces énoncés représentent le dire de l'énonciateur de film, car ils relèvent du monde du réel.

En voici les deux occurrences dans le corpus :

1- « *Là où la vie n'avait aucune valeur, la mort avait parfois son prix. C'est pourquoi les tueurs de primes sont apparus* ». (Carton du générique du film *Et pour quelques Dollars de plus).*

2- « *La révolution n'est ni un diner mondain, ni un événement littéraire, ni un dessin ou une broderie. Elle ne peut être conduite avec élégance et courtoisie. La révolution est un acte de violence* ». (Citation de Mao Tsé-Toung citée dans le carton du générique du film *Il était une fois la révolution*).

Comme le postulat de Benveniste admet toutes les formes temporelles au plan du *discours* à l'exception de l'aoriste (passé simple), nous constatons bel et bien que les deux énoncés sus-mentionnés respectent ce principe, du moment qu'ils mettent en pratique trois formes temporelles du discours : *l'imparfait*, le *passé composé* et le *présent de l'indicatif*.

Nonobstant l'absence des marques de personnes (*je-tu*), ces énoncés verbaux impliquent automatiquement qu'ils sont produits et communiqués par l'énonciateur de film à destination de son énonciataire. Les marques de personnes sont présupposées et peuvent être rendues explicites de la manière suivante :

1- « je te déclare/ je t'annonce que quand la vie n'avait aucune valeur, la mort avait parfois son prix…» ;

2- « je t'avise que la révolution n'est ni un diner mondain, ni un événement littéraire, ... ».

Ces énoncés, émis dans les cartons en début de films, représentent chacun une thèse avancée par l'énonciateur. Le déroulement de l'action tout au long des récits filmiques consiste à démontrer chaque thèse aux yeux de l'énonciataire.

Grâce au temps de *l'imparfait*, employé dans le premier énoncé, l'énonciataire est totalement situé dans le passé par rapport au présent de l'énonciateur. Et quoiqu'il soit d'ordinaire un temps qui décrit des événements

fictifs, *l'imparfait* fait cette fois abstraction au monde du réel. C'est pour cette raison que nous le situons dans le plan de *discours*.

Le passé composé, qui vient d'en prendre le relais dans le même énoncé, justifie l'appartenance à ce plan et atteste nettement que les propos tenus appartiennent à l'instance qui produit le discours filmique. Le changement de temps dans le premier énoncé peut également être lié à un *jugement de valeur* de la part de l'énonciateur. Ce qui permet d'inscrire l'énoncé dans la subjectivité.

Pour ce qui est du *présent de l'indicatif* employé dans le deuxième énoncé du carton filmique, ce temps représente un présent de vérité générale qui est réservé au discours. Le présent de l'indicatif prend dans cet espace énonciatif du carton une valeur pleinement déictique ; il fonctionne comme temps de base de l'énonciation discursive. Par ce temps, l'énonciateur commente un fait (*la révolution*) et donne son point de vue qu'il communique à l'énonciataire. La subjectivité de l'énonciateur est d'ailleurs maximale telle que l'illustre explicitement son jugement de valeur dépréciatif, accentué par la forme négative déployée suivant le procédé de gradation.

Le présent, comme tel dans l'énoncé examiné, s'adresse directement à l'énonciataire, visant à susciter chez lui une plus grande impression (ou illusion) de « réalité ». L'énonciateur se sert de ce type de présent pour mieux /faire paraitre vrai/ et, par là, pour faire adhérer l'énonciataire aux propositions qu'il lui soumet, que celles-ci soient de l'ordre du passé ou du futur. L'énonciateur met donc en œuvre son *faire croire* pour manipuler son destinataire selon le savoir dont il dispose. La manipulation, qui soit alors cognitive selon la perspective de Joseph Courtés « *ne s'exerce pas entre les actants de l'énoncé, mais entre ceux de l'énonciation* »[250].

[250] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.263.

La forme verbale du présent a aussi une valeur narrative. En effet, le présent est employé pour évoquer des événements qui appartiennent au passé. Ces événements sont relatés dans la fiction, mais constituent une représentation de la réalité. Le présent de l'indicatif, employé dans le deuxième énoncé, ne concerne pas les actants de l'énoncé (les personnages de l'histoire), mais ceux de l'énonciation (les êtres linguistiques). Ce temps relève donc du *discours*.

Le recours au présent, comme le note Joseph Courtés « *permet de mettre en relief certains événements jugés- par l'énonciateur- comme plus importants* »[251]. C'est le cas par exemple de l'événement « révolution » mis en valeur dans le carton du film *Il était une fois la révolution*.

S'agissant d'autres temps verbaux manifestes au niveau du *discours*, nous nous référons à ceux formulés dans les énoncés-titres. Nous en dégageons trois occurrences :

1- *Il* ***était*** une fois dans l'Ouest ;

2- *Il* ***était*** une fois la révolution ;

3- Mon nom ***est*** Personne ;

Ces trois titres, comme d'ailleurs tous les titres du western leonien, relèvent du paratexte filmique. Ce qui nous permet de les caser dans le *discours*. En dépit de l'omission des marques de personne (*je-tu*), ces titres véhiculent un « dire » communiqué indubitablement par l'instance émettrice du discours filmique (énonciateur) à l'instance réceptrice (l'énonciataire) et dont les pronoms personnels y afférents sont implicites.

D'après ces titres nous pouvons toujours introduire implicitement l'énonciateur (représenté par la déictique de la 1ère personne : « je ») de même que l'énonciataire (représenté par la déictique de la 2ème personne : « tu »). L'objet « il » de leur énonciation demeure bel et bien le contenu de l'énoncé linguistique lui-même dans sa forme scripturale.

[251] Ibid., p.262.

Pour le cas des deux premiers titres, le temps de *l'imparfait* inaugure la tournure conventionnelle (*il était une fois*) des récits situés dans un passé lointain, quand bien même fictifs, à l'image des contes et des fables. L'imparfait porte ici une valeur déictique : il joue le rôle d'un relais qui transpose l'énonciataire depuis le moment référence de l'énonciation – le présent réel (vécu)- à un moment passé où l'on raconte des événements fictifs. Ceci est présupposé linguistiquement de la sorte : « *je te raconte/je t'expose maintenant ce qu'il était une fois...* ».

Quant au présent de l'indicatif employé dans le troisième titre, il recèle d'une valeur de *présentatif* au moyen duquel l'énonciataire est interpelé directement à/pour s'inscrire dans le procès de l'énonciation filmique. Ne serait-ce aussi, métaphoriquement, que l'énonciateur s'identifie au personnage de film en empruntant une identité inconnue « *Personne* ». L'énoncé présupposé serait alors de l'ordre : *je t'avertis que mon nom est Personne*. Dans tout cas confondu, le présent de l'indicatif contribue amplement à accentuer le procès d'énonciation et actualise ainsi le processus de communication filmique.

4-2-2-2 Le système verbal au plan du *récit* : les temps du *récit*

Contrairement au niveau du *discours*, il convient d'admettre à l'échelle du récit filmique que l'emploi des temps verbaux est pleinement dévolu au plan du *récit*. Ces temps sont désignés à l'intérieur même de l'énoncé filmique, prennent consistance dans le monde diégétique et illustrent la temporalisation énoncive. Ils sont pris en charge par les actants de *l'énoncé énoncé* (personnages) qui sont inscrits dans le dire caractérisé par l'occurrence des marques de personnes (je/tu ainsi que les pronoms et possessifs y afférents : me, moi, ta, mon…).

Ce régime énonciatif est illustré par les paroles et les diverses informations verbales contenues dans les dialogues. En effet, comme forme de

discours direct, l'échange dialogique entre les personnages favorise l'emploi libre de tous les temps verbaux au sein du récit filmique.

Nous allons donc nous concentrer sur quelques cas illustrant le jeu des formes temporelles de la conjugaison verbale figurant dans les énoncés objets des dialogues intra-filmiques. Étant donné que les temps verbaux du récit filmique analysé (le western leonien) sont ouverts à toutes les possibilités d'emploi, nous en ciblerons alors les formes les plus manifestes.

Dans le corpus, nous constatons que la distribution des temps verbaux s'articule sur trois principaux temps de l'indicatif : le présent, le passé composé et le futur simple. La majorité des énoncés exprimés par les personnages est construite sur la base du présent de l'indicatif. Avec ce temps, conçu comme noyau dur des échanges conversationnels, se combinent aisément les deux autres temps. En effet, le passé composé intervient pour localiser un événement ou une action entreprise par un personnage de façon antérieure par rapport au moment de l'énonciation principale. Quant au futur simple, celui-ci les délimitent dans la postériorité. En voici des cas de la combinaison logique et nécessaire de ces deux temps avec le présent de l'indicatif.

Énoncé	***Contexte de production de l'énoncé***	***Localisation dans le récit filmique***
1- « *J'ai tout de suite senti que vous aimiez mener la grande vie. Je parie que vous venez de l'une de ces belles villes de la côte atlantique* ».	Le barman exprime sa grande admiration à Madame Mc.Bain	*Il était une fois dans l'Ouest (de 35mn18s)*
2- *D'accord, je t'ai foutu ta moto en l'air, et t'as fait un trou à mon carrosse ! toi et moi on est quitte.*	Juan exprime ses excuses à John après avoir détérioré la moto de ce dernier	*Il était une fois la révolution (de 27mn16s)*
3- « M- *j'ai fait valser ton chapeau. Tu l'oublies sans doute Colonel !* *C- Moi aussi, j'ai fait valser ton chapeau.*	Le Manchot (M) et Le Colonel Mortimer (C) se vantent l'un et l'autre après leur première rencontre.	*Et pour quelques dollars de plus (de 57mn30s)*

M- mais moi, j'ai tiré le premier ».		
4- « *Quelle ingratitude quand je pense aux nombre de fois où je t'ai sauvé la vie ».*	Blondin reproche à Tuco ses gestes insolents et ingrats	*Le bon, la brute et le truand (de 29mn15s)*
5- « *Si tu économises ton souffle, tu trouveras toujours moyen de t'en tirer. Et si par manque de chance il t'est arrivé de crever, tu crèveras très lentement à tout petit feu ».*	Lors d'un règlement de compte, Tuco se moque de Blondin avec un ton ironique	*Le bon, la brute et le truand (de 58mn58s)*
6- « *À un mois j'attendrai. Je suis un créancier très patient. Quand l'échéance est venue je me fais payer quoi qu'il arrive ».*	Après avoir ouvert le coffre-fort des dollars, le Colonel Mortimer rappelle à l'Indien qu'il lui doit impérativement sa part de dollars contre le travail qu'il a effectué.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h34mn50s)*

Dans les énoncés *supra*, le présent de l'indicatif occupe une position centrale. Il possède *a priori* une fonction décisive dans le réseau des échanges dialogiques entre les personnages. La combinaison du présent avec le passé composé et le futur simple au niveau énoncif assure la cohérence des unités linguistiques verbales. En effet, l'immense majorité des énoncés, objet des dialogues, contient au moins une forme verbale affectée d'une marque du présent de l'indicatif nettement perceptible dans les énoncés. Ces derniers nous sont parvenus d'ailleurs de manière audible par la voix *in* des personnages.

Selon que le temps « présent de l'indicatif » a tendance à se répandre tout au long des dialogues filmiques, il change continuellement en alternant ou avec la passé composé ou avec le futur, comme c'est exemplifié dans le tableau : du présent à un « temps » du passé ou du futur, et ainsi de suite. Ceci ne concerne évidemment que les « temps » internes au récit. Les énoncés proférés par les personnages apparaissent ainsi de plus en plus homogènes. Toute alternance continuelle du passé composé avec le futur, et vice versa en combinaison avec

le présent, peut être lue comme étant une nécessité qui marche en fonction du discours envisagé.

En effet, admettons qu'« *un texte oral supportera plus de variations de "temps" qu'un texte écrit* »[252], comme le souligne Dominique Maigngeneau, les dialogues filmiques supportent à leur tour des variations, puisqu'ils reposent eux aussi sur la dimension verbale orale. Du coup, d'un plan filmique à un autre, d'une scène à l'autre, l'usage des temps verbaux centrés sur le présent de l'indicatif est sujet à des changements continuels. Par de là, d'autres occurrences de formes verbales qui peuvent cohabiter avec le présent surgissent de part et d'autres à travers les échanges dialogiques (cas du subjonctif présent par exemple dans les énoncés 1 et 6 : « *que vous aimiez* » ; « *quoi qu'il arrive* »).

Par ailleurs, notons que dans les dialogues filmiques le « présent » a comme concurrent le passé composé. Ce dernier caractérise nettement le langage parlé ordinaire. Ce qui lui procure naturellement une place indispensable dans les échanges oraux au sein du récit filmique. Au niveau de sa nature grammaticale, et par son auxiliaire au « présent », le passé composé, dans la même mesure que le « présent de l'indicatif », est apte, d'une part, à situer l'évocation d'un événement dans l'époque présente.

Par exemple, dans les énoncés (« *J'ai tout de suite senti que vous aimiez mener la grande vie* » ; « *D'accord, je t'ai foutu ta moto en l'air, et t'as fait un trou à mon carrosse ! toi et moi on est quitte* » et « *j'ai fait valser ton chapeau. Tu l'oublies sans doute Colonel !* »), le passé composé marque un procès qui est décrit à la limite du moment présent de l'énonciation. La valeur du passé composé est donc adjacente à celle du présent de l'indicatif. Les deux temps sont en complémentarité mutuelle dans le discours direct.

[252] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, *-Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-,* Op.cit., p.86.

D’autre part, le deuxième élément du passé composé -le participe passé- décrit l’événement entièrement révolu, caractérisé par la complétude de son déroulement. Le participe passé offre à la composition du passé composé une valeur de *totale rétrospection* : information rapportée. Ces caractéristiques rendent le passé composé apte à exprimer le résultat présent d’un événement entièrement dépassé comme l’atteste l’emploi du passé composé dans l’énoncé 4 : « *Quelle ingratitude quand je pense aux nombre de fois où je t’ai sauvé la vie* ». En effet, le procès accompli par le passé composé se rapporte à des événements entièrement révolus (les sauvetages exécutés auparavant par Blondin au profit de Tuco dans le film *Le bon, la brute et le truand*).

Pour ce qui est du futur simple, lorsqu’il est employé seul dans les énoncés, ce temps porte une valeur de de *prospection, anticipation* : information anticipée dans les énoncés proférés par les actants de l’énoncé. Dans ce sens, les énoncés comportant ce temps annoncent le futur de l’action en indiquant le procès à venir suivant le cheminement des événements. En voici quelques cas illustratifs :

Énoncé	***Contexte de production de l’énoncé***	***Localisation dans le récit filmique***
01- « *J’empocherai dix mille dollars lorsque j’aurai descendu L’Indien. Et avec ça je m’achèterai un bel endroit, et je me retirerai* ».	Le Manchot annonce ses projets d’avenir au Colonel Mortimer	*Et pour quelques dollars de plus (de 57mn55)*
02- « *Je suis l’homme qui pourra ouvrir ton coffre-fort* ».	Le Colonel Mortimer se présente à L’Indien en l’informant de sa stratégie pour ouvrir le coffre-fort de la banque El Paso	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h33mn05s)*
03- « *Ça ne sera pas un exploit facile, hein ! Tu verras, tu finiras dans les livres d’histoire* ».	*Personne* incite Jacques Beauregard à réaliser son dernier exploit de la vie : celui d’affronter	*Mon nom est Personne (de 37mn13s)*

	prochainement tout seul la horde sauvage	
04- « *Et pendant qu'ici-bas tu auras le nez dans les bouquins, je serai là-haut, moi, parmi les morts* ».	Jacques Beauregard exprime à *Personne* le risque qu'il va courir s'il affronte la horde sauvage	*Mon nom est Personne (de 37mn20s)*

4-2-3 Les configurations énonciatives du temps « présent »

De par sa combinaison avec le passé composé et le futur, le présent admet, à lui seul, diverses configurations énonciatives : le présent à valeur purement déictique (présent déictique), le présent comme « forme zéro », le présent de narration (présent historique) et le présent sans ancrage déictique.

4-2-3-1 Le présent à valeur purement déictique (le présent déictique)

Par cette valeur, le présent de l'indicatif marque indubitablement la coïncidence du procès de l'énoncé avec le moment de son énonciation. Dans ce cas, c'est un circonstant qui émerge dans l'énoncé pour accentuer cette valeur déictique du présent. À ce titre, Jean Cervoni précise que « *l'étude des emplois permet de constater que le "présent", contrairement aux autres formes d'indicatif, peut se combiner avec n'importe quelle indication de temps* »[253]. Ce cas de figure se voit clairement dans les énoncés où le présent déictique est renforcé par une expression temporelle adjacente telles que *cette fois*, *maintenant, aujourd'hui* :

Énoncé	***Contexte de production de l'énoncé***	***Localisation dans le récit filmique***
1- « Je m'en vais seul *cette fois*. L'association est terminée ».	Le Manchot décide de rompre son association avec Le Colonel Mortimer	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h22mn16s)*

[253] Jean Cervoni, *L'Énonciation*, Op.cit., p. 40.

2- « Ça ne t'étonne pas de frotter une allumette *aujourd'hui* ? »	Juan Wild (le Bossu) rappel au Colonel Mortimer le souvenir de leur rencontre	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h31mn43s)*
3- « Tu sais ce que tu vaux *maintenant*, trois mille dollars ».	Blondin rappelle à Tuco la valeur estimée pour sa capture	*Le bon, la brute et le truand (de 23mn43s)*

4-2-3-2 Le présent comme « forme zéro »

Outre sa fonction assertive et actualisante, le présent de l'indicatif est susceptible d'exprimer dans des énoncés le passé ou le futur. Ce procédé est appelé par Dominique Maingueneau la « *forme zéro* » [254]. À l'instar de la langue parlée qui recourt beaucoup à ce procédé, extrêmement commode, les énoncés appartenant aux dialogues du récit filmique mettent, eux aussi, en relief cette forme du présent de l'indicatif. Dès lors, il revient au contexte dans lequel se produit l'énoncé verbal de signaler si le présent porte la valeur du passé ou celle du futur. Soient les exemples d'énoncés figurés dans le tableau *infra* :

Énoncé	***Contexte de production de l'énoncé***	***Localisation dans le récit filmique***
1- « *On raconte que tu me cherches* ».	Affrontant Ramon en duel final, Joe lui évoque ce qui s'est déroulé en son absence	*Pour une poignée de dollars (de 01h32mn07s)*
2- « *Hé, une minute ! je vais avec toi maintenant. Ça me dérange de savoir dans quel endroit tu te mets les pieds* ».	Silvanito décide de raccompagner Joe pour savoir ce qu'il prépare face aux hommes des Rodos	*Pour une poignée de dollars (de 24mn31s)*

Le temps du présent, ainsi formulé par les personnages du récit filmique, recèle selon le contexte d'une double perspective temporelle :

[254] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, *-Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-,* Op.cit., p.61.

- soit il localise un procès révolu et accompli dans le passé, comme c'est le cas pour l'énoncé (1) dans lequel le personnage de Joe met Ramon au courant de ce qui s'est passé pendant son absence : (le fait de raconter sur Joe et le fait de le chercher, relèvent tous deux du passé, même si ces deux faits sont opérés par le présent de l'indicatif). Le temps passé est donc figurativisé par le présent de l'indicatif. L'image que ce dernier donne des deux faits est celle d'une orientation rétrospective.
- Soit il donne à l'événement ou l'action une valeur essentiellement attachée à l'orientation prospective. Par exemple, dans l'énoncé (2), le personnage de Silvanito envisage d'accomplir une action dans le futur. Il veut accompagner Joe pour savoir ce qu'il va préparer par la suite.

L'emploi du « présent » est ici à fonction de passé ou de futur. Lequel emploi réservé à « *la langue parlée* »[255], comme le note Maingueneau, est aussi d'usage dans les échanges conversationnels du récit filmique. Le « présent » constitue une forme de discours associée aux déictiques et aux personnes internes au récit (personnages fictifs).

Ainsi, nous constatons que le présent tend également à ne plus incarner son rôle initial, celui qui consiste à séparer les deux directions opposées que sont le passé et le futur en deux parcelles de temps, mais il consiste, cette fois, à jouer le rôle de leur substitut dans la représentation du temps. Dans les films, le présent donne l'image de ce qui est « passé » vécu par les personnages (énoncé 1) et nous oriente vers le « futur » de l'action (énoncé 2).

En dépit des désinences qui marquent sa forme verbale, l'emploi du présent de l'indicatif consiste à laisser jouer au contexte passé ou futur un rôle déterminant dans la localisation de l'événement filmique. En effet, les indices relatifs au contexte dans les deux énoncés mentionnés ci-haut affectent

[255] Ibid., p.63.

inéluctablement le statut du présent. Ce dernier incarnera donc ou le passé ou le futur de l'événement.

Nous en déduisons alors que la temporalisation relative au procès de l'énonciation dans les échanges dialogiques peut varier selon le contexte. Dans ce cas, l'énonciataire de film (ou l'allocutaire), pris par le fil narratif du récit filmique, songe à interpréter la valeur déictique du présent comme différente, c'est-à-dire qu'elle porte l'aspect d'une forme passée ou future.

4-2-3-3 Le présent de narration (présent historique)

Pour Dominique Maingueneau et Philippe Gilles, le présent de narration « *est employé pour évoquer des événements passés, dans la réalité ou la fiction. Le présent de narration est très fréquent dans la vie courante ; il l'est aussi dans les textes littéraires […]* »[256]. Dans cette perspective, les dialogues filmiques mettent véritablement en œuvre le langage de la vie courante. D'où justement le recours naturel au présent narratif pour mettre en œuvre certains faits.

Le présent de narration est également appelé par G. Guillaume « *présent historique* » [257]. La tradition grammaticale voit dans les énoncés, où le « présent » apparait, des emplois de la forme avec sa valeur spécifique : le présent est employé pour référer à une époque passée. C'est ce que souligne Guy Serbat lorsqu'il qualifie ce temps de « présent pour le passé »[258]. Selon ce grammairien, l'appellation usuelle de « présent historique » provient du fait que ce temps « fourmille dans le récit ». Il est observé dans les textes (ou dans les récits oraux) ; l'époque passée est clairement signalée dans le contexte, voire par des circonstants temporels (adverbe de temps, date, etc.).

---

[256] Dominique Maingueneau et Philippe Gilles, *Exercices de linguistiques pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1997, p.36.

[257] Gustave Guillaume, *Temps et verbe : Théorie des aspects, des modes et des temps*, Op.cit., p.60.

[258] Guy Serbat, « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps ». In : *L'Information grammaticale*, n° 7, Octobre 1980, p.37.

Le présent historique contribue à la promotion du genre historique, c'est-à-dire l'*histoire* au sens de Benveniste. Cette dernière n'est plus seulement un genre où prédomine l'emploi de certaines formes temporelles, à l'image du passé simple et de l'imparfait dans le texte narratif littéraire, mais elle est ouverte à d'autres formes verbales, telle celle du présent. L'*histoire* devient l'un des deux types d'énonciation dont la prévision s'inscrit dans le système de la langue. D'ailleurs, Benveniste le dit textuellement : « *l'intention historique constitue bien une des grandes fonctions de la langue : elle y imprime sa temporalité spécifique* »[259].

Ceci étant, il convient d'admettre que le présent historique ne concerne pas uniquement les actants de l'énonciation, mais aussi ceux de l'énoncé. Les énoncés produits lors des échanges dialogiques, que ce soit dans le récit littéraire ou dans le récit filmique, sont pris en charge par les personnages de l'histoire.

Les deux énoncés suivants, extraits du récit filmique (le western leonien), témoignent cet emploi du présent :

Énoncé 1	*« Pour vous aider tous à comprendre, je vais maintenant vous raconter une très belle parabole. Il y avait une fois un menuisier. Celui-ci avait fait fortune parce qu'un fabriquant de coffres forts, un gros malin celui-là, s'était avisé de dissimuler un solide coffre-fort en lui donnant l'aspect d'un meuble qui n'attirerait pas les yeux. Alors, pour faire ça, le gros malin appelle chez lui un autre menuisier, car beau jour, la destinée lui fait passer par El Paso et entrer dans cette banque. Qu'est-ce qu'il voit ? Justement un des meubles qu'il avait fabriqués il y avait quelques temps chez le gros malin. à partir de ce moment, il ne peut plus travailler parce que dans son cerveau il n'y a plus qu'une seule idée qui s'agite : introduire les mains au fond de ce meuble… ».*
Contexte de production de l'énoncé	Ramon raconte à ses hommes une histoire moralisante afin de leur expliquer comment agir pour atteindre le coffre-fort de la banque de El Paso.

[259] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Op.cit., p.239.

Localisation dans le récit filmique	*Et pour quelques dollars de plus (de 38mn59s)*

Énoncé 2	*« Depuis trois jours, j'ai enfin trouvé la paix. Tu m'as souvent dit que ma vie ne tenait qu'à un fil. Désormais, c'est la tienne qui ne tient qu'à un fil. Ils sont nombreux ceux qui veulent te le trancher ce fil. Mais tu aimes le risque, c'est ta façon de te sentir vivant. Et c'est ça la différence entre nous ».*
Contexte de production de l'énoncé	Beauregard rédige une petite lettre à *Personne* en lui racontant ses nouvelles.
Localisation dans le récit filmique	*Mon nom est Personne (de 01h43mn58s)*

La temporalisation énoncive, dans ces deux extraits, interfère directement avec les événements racontés, et met en jeu le rapport direct entre les actants de l'énonciation interne (personnages fictifs de l'histoire).

Le « présent historique » est fort bien utilisé dans les deux extraits relevant du *récit*. Ce temps est employé en lieu et place du passé simple dans le récit de *l'Indien*. Le « présent historique » alterne avec l'imparfait et le plus que parfait. Le passage de ces deux derniers temps au présent historique et vice-versa s'opère sans la moindre difficulté et n'a aucune incidence sur l'organisation du texte émis par le personnage de l'histoire. Cette caractéristique fait du présent historique ce que Dominique Maingueneau appelle aussi « *présent de récit* »[260].

À nouveau, nous prenons la mesure de la polyvalence du « présent », liée à son statut de forme apte à se combiner avec d'autres formes temporelles. Le *présent historique* présente en effet une véritable fusion naturelle avec le passé composé, à l'image du deuxième extrait filmique. L'alternance des deux temps

[260] Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, *-Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-,* Op.cit., p.63.

concourt à donner une crédibilité aux faits racontés par Beauregard dans sa lettre émise par voix *off*.

Quoiqu'il s'inscrive dans le plan du *récit*, le présent historique employé par Beauregard dans les trois énoncés (« c'est la tienne qui ne *tient* qu'à un fil » ; « ils *sont* nombreux ceux qui *veulent* te le trancher ce fil » ; « tu *aimes* le risque ») s'assimile à un « présent de vérité ». Il représente un constat, fait par son énonciateur fictif (Beauregard), qui peut s'étendre à la vie réelle des hommes. Par extension, ceci favorise l'impression de réalité que donne à voir le récit filmique.

Par ailleurs, l'histoire que raconte l'Indien dans le premier extrait est intégralement située dans le passé par rapport au présent de ce personnage (énonciateur fictif), et par rapport à l'énonciateur réel du récit filmique. En témoigne l'occurrence de l'expression « Il y avait une fois un menuisier », de même que l'emploi de l'imparfait et du plus que parfait (« Celui-ci avait fait fortune » ; « s'était avisé » ; « un des meubles qu'il avait fabriqués il y avait quelques temps »).

Néanmoins, nous remarquons que la forme verbale du présent de l'indicatif intervient à sept reprises dans ce premier extrait (« vais », « appelle », « fait », « voit », « peut », « a », « s'agite »). Dans chaque occurrence, le présent porte une valeur narrative. D'ailleurs, l'énoncé de départ « *je vais maintenant vous raconter une belle parabol*e » justifie amplement cette valeur. En outre, ce dernier énoncé est strictement déictique, car le moment des événements racontés par l'Indien coïncide exactement avec le moment de l'énonciation réelle. Ceci est bel et bien accentué par l'adverbe « *maintenant* » qui situe le procès de l'énonciation comme présent.

Notons par le fait même que l'emploi du présent narratif dans les deux extraits examinés ne trouble nullement l'énonciataire de film : celui-ci considère spontanément et de manière automatique que les événements mis en

relief dans les énoncés ne concernent que les actants de l'énoncé et qu'ils appartiennent radicalement au passé, même si leur forme linguistique est celle du présent.

Qu'il soit émis par l'énonciateur fictif (un personnage de l'histoire) ou communiqué par l'énonciateur réel, dans le récit littéraire comme dans le récit filmique, le présent narratif produit le même effet sur l'énonciataire réel (lecteur ou spectateur). Dans ce sens, les grammairiens ont fait une observation qui a trait à l'effet que produit le présent narratif sur l'énonciataire. D'après Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche « *l'instance de l'énonciation est fictivement rejetée dans le passé* »[261] : ce qui « *rend ainsi le lecteur témoin direct de l'événement* »[262].

Dans cette optique, le « présent historique », notamment, permet un effet de « dramatisation » grâce auquel on met en relief les événements les plus importants et ayant un impact sur l'action principale (transformations événementielles). C'est ainsi que G. Guillaume précise « *on notera l'emploi du présent comme moyen de rendre plus vive, plus directe, l'impression de faits passés (…) Dans le présent historique il convient de voir surtout un moyen de dramatiser les événements, les situations, en les mettant mieux en lumière, sur un plan plus proche* ».

Par exemple, dans le premier extrait d'illustration *supra*, l'effet de dramatisation de même que le suspense sont nettement provoqués par l'irruption d'un présent narratif qui prend le relai du passé simple pour assurer la chaine des événements au passé à côté de l'imparfait. Par ce changement temporel, le récit filmique attire plus l'attention du récepteur. À ce titre, Guy Serbat précise que « *c'est la variation et le changement qui éveillent l'attention*

[261] Michel Arrivé, Françoise Gadet, Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui, guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p.564.
[262] Jean-Claude Chevalier et al., *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse, 1964, p.338.

et non pas telle forme du verbe par elle- même »[263]. Dans le même ordre d'idées, Sylvie Mellet aboutit à une conclusion : « *le présent historique "présentifie" les faits passés, crée l'illusion de la "présence" et donc donne au récit de la vivacité au service de la tension dramatique* »[264].

Ainsi, l'explication usuelle du présent historique, donnée par ces derniers auteurs, essaie de concilier le sens « actuel » dévolu au présent avec son usage en contexte passé. L'emploi de ce temps rend en somme l'action « présente » aux yeux de l'interlocuteur (énonciataire/récepteur). D'où une dramatisation, une tension particulière. Ceci est nettement exhibé dans le cas du récit filmique, car du coup nous entendons, en voix *in*, l'énoncé verbal prononcé par un tel personnage ; et en parallèle, nous assistons visuellement à l'action que ce dernier entreprend vis-à-vis d'autres personnages. Ce qui accentue les effets dramatiques.

Au niveau de la narration filmique, l'usage de la forme temporelle du « présent historique », à l'exemple des deux extraits, consiste à mettre en valeur des positions narrativement importantes. En effet, le récit de Beauregard et celui de l'Indien sont empreints de propos jugés clefs dans le déroulement de l'histoire. Les deux protagonistes détiennent la position de narrateurs secondaires et intra-diégétiques pour divulguer les enjeux autour desquels gravite chaque histoire : d'une part, Beauregard remonte au passé pour relater les faits qu'il a vécus avec *Personne* et pour tirer des conclusions quant à leur relation. Les propos tenus par Beauregard et la position de narrateur qu'il incarne cadrent bien l'orientation du destinataire de film et mettent en lumière l'intrigue du récit évoquée d'emblée dans le titre du film (*Mon nom est Personne*).

---

[263] Guy Serbat, « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps ». In : *L'Information grammaticale*, n° 7, Op.cit., p.37.

[264] Sylvie Mellet « Le présent " historique" ou "de narration". Quelques remarques à propos de : César, *Guerre de Gaules*, I. VII ; Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre* ». In : *L'Information grammaticale*, n° 4, Janvier 1980, p. 7. (Paris, Heck S.A).

D’autre part, l’Indien évoque l’histoire du menuisier afin de justifier l’action qu’il envisage d’accomplir, celle de voler la banque d’El Paso. Loin de la position de chef de bande qu’il occupe, l’Indien possède le don de narrateur potentiel. Le récit secondaire qu’il offre à ses hommes de manière exceptionnelle et métaphorique peut être assimilée à un programme narratif que ce personnage déploie pour aboutir à sa fin. Le récit de l’indien expose aussi tous les éléments essentiels pour comprendre l’intrigue principale du récit filmique.

L’emploi du présent de narration (ou historique) dans les deux extraits rend plus vivant, plus présent le souvenir et simule en quelque sorte la mémoire qui fait surgir dans le présent des évènements passés. L’effet de souvenir traduit par les faits racontés (l’Indien se souvient de l’histoire du menuisier et Beauregard se souvient des instants d’amitié avec *Personne*) est une coïncidence avec l’instant présent de l’énonciation. Le souvenir a pour repère le moment où s’énonce le film et place ainsi d’emblée les souvenirs en étroit rapport avec l’énonciation.

4-2-3-4 Le présent sans ancrage déictique

Ce type de présent apparait dans certains procès qui échappent à toute localisation temporelle précise. C’est celui que nous rencontrons dans les aphorismes, les proverbes, les dictons, les définitions, les maximes et sentences, etc. qui expriment ainsi un état indépendant des époques temporelles et valable en même temps pour chacune d’elle. Cette valeur omnitemporelle est le plus souvent dévolue au présent de l’indicatif. On parle de « présent générique », « présent de vérité générale », « présent permanent » ou encore « présent gnomique » pour ce présent qui échappe à toute inscription déictique. Selon Jean Cervoni, ce présent « *s’expliquerait comme une extension illimitée*

aux époques passées et futures de ce qui est vrai au moment de l'énonciation »[265].

Pour Maurice Grevisse, la valeur générale qu'on attribue au présent résulte du fait qu'il « *est le temps de ce qui n'est ni futur ni passé, c'est-à-dire qu'il convient à la fois pour les faits qui se passent au moment de la parole et pour les faits intemporels (faits habituels ; - vérités générales : maximes, proverbes, théorèmes ; c'est le présent dit gnomique)* »[266].

Les exemples d'énoncés, extraits du récit filmique examiné, comportent cette configuration spécifique du présent de l'indicatif :

Énoncé	***Contexte de production de l'énoncé***	***Localisation dans le récit filmique***
1- « *Vu d'en haut, le monde est toujours beaucoup moins inquiétant* ».	Joe explique à Silvanito son point quant à la position qu'il choisit	*Pour une poignée de dollars (de 10mn47s)*
2- « *Si l'avis d'un homme tient à un fil, un bon réseau d'informations ça fait beaucoup de fils* ».	Le frère de Ramon vante les qualités des frères Rodos en matière d'investigation	*Pour une poignée de dollars (de 17mn20s)*
3- « *Quand deux hommes se trouvent face à face, l'un avec un fusil, l'autre avec un revolver, l'homme au revolver est un homme mort ». C'est bien ce que tu prétends ? On va pouvoir vérifier ton proverbe. Ramasse ton fusil, charge-le et on verra bien* ».	En duel final, Joe rappelle à Ramon le proverbe que ce dernier ressasse	*Pour une poignée de dollars (de 01h35mn)*
4- « *Le manchot : C'est une question discrète peut être ?* *- Mortimer : Non, j'estime que les questions ne le sont jamais, mais les réponses le sont bien souvent* ».	Le colonel Mortimer donne son avis au Manchot quant aux choses intimes qu'il a vécues.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h01mn56s)*
5- « C- *le monde est petit.* *W- oui, il est également mauvais* ».	Wayne (W) rencontre à nouveau le Colonel	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h31mn37s)*

[265] Jean Cervoni, *L'Énonciation*, Op.cit., p.40.
[266] Maurice Grevisse, *Le Bon usage*, Paris, Duculot, 12ème édition, 1986, p.1288.

	Mortimer (C). Il lui rappelle sa mésaventure.	
6- « *Le monde se divise en deux, mon ami : ceux qui ont la corde au cou et ceux qui la leur coupent* ».	Tuco explique à Blondin le rapport de force et de soumission	*Le bon, la brute et le truand (de 22mn52s).*
7- « *Le monde se divise en deux catégories : ceux qui passent par la porte et ceux qui passent par la fenêtre* ».	Tuco apprend à Blondin les deux possibilités pour atteindre sa cible	*Le bon, la brute et le truand (de 41mn42s).*
8- « *Le monde se divise en deux catégories : ceux qui ont leurs pistolets chargés et ceux qui creusent. Toi, tu creuses* ».	Blondin démontre à Tuco que la raison du plus fort est toujours la meilleure	*Le bon, la brute et le truand (de 02h28mn03s)*
9- « *Dans ce pays, si on ne voulait pas mourir de faim, il faut faire ou le moine ou le bandit* ».	Tocu se révolte contre son frère Pablo Ramirez qui choisit de devenir père dans un monastère	*Le bon, la brute et le truand (de 01h11mn42s).*
10- « *Quand on tire, on ne raconte pas sa vie* ».	Tuco achève son ancien rival et réitère qu'il ne faut jamais perdre son temps à causer quand on a un compte à régler.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h02mn50s)*
11- « *Là où il y a révolution, il y a confusion. Là où il y a confusion, un mec qui sait exactement ce qu'il veut a tout à gagner dans l'affaire* ».	John affirme à Juan que la révolution offre une opportunité favorable pour certaines personnes à s'enrichir	*Il était une fois la révolution (de 01h01mn28s)*
12- « *Il n'est pas vrai que les années produisent des sages. Elles ne produisent que des vieillards* ».	Beauregard reconnait/ confirme à *Personne* que la sagesse n'est pas liée à l'âge	*Mon nom est Personne (de 1h48mn15s).*
13- « *Par malheur, un héros n'échappe pas à son destin…* *On rencontre quelques fois son destin sur la route qu'on a pris pour l'éviter* ».	*Personne* à Jacques Beauregard : il le convainc d'affronter la horde sauvage	*Mon nom est Personne (de 01h19mn26s)*

Entièrement situés au niveau de *l'énoncé énoncé*, entre autres l'univers diégétique fictif, ces fragments d'énoncés incluent exclusivement une forme verbale au présent de l'indicatif à valeur générique. Ce présent générique ne

doit pas être considéré isolément ; c'est l'énoncé pris globalement qui porte la valeur générique et non le seul affixe du « présent ». De plus, quoiqu'ils s'inscrivent dans l'histoire, les énoncés-occurrences appartiennent au monde réel vécu en dehors de la fiction. De ce fait, ils font abstraction directe au *discours*.

Ces énoncés employés avec le présent générique comportent des propositions générales qui servent de principe, de fondement ou de règle, destinés à véhiculer le discours moralisant dont jouit particulièrement le western leonien.

Donc, ces énoncés supposent un acte d'énonciation d'ordre supérieur opéré par l'énonciateur de film. Ce dernier, totalement masqué, se place à l'arrière-plan pour céder le relai à l'énonciateur fictif (personnage) qui se charge de l'émission de l'énoncé moralisant. Cette délégation énonciative est traduite bel et bien par l'absence volontaire de la marque de personne « je » dans l'ensemble des énoncés cités. Par cette omission intentionnelle de la marque de personne, nous comprenons bien que les énoncés sont en position « neutre ». Ils constituent, grâce à l'emploi franc du présent de l'indicatif, des vérités qui perdurent, indépendantes de leur énonciation.

Nous pouvons ainsi énumérer les vérités véhiculées à travers les énoncés verbaux de la sorte :

- « *vu d'en haut, le monde est toujours beaucoup moins inquiétant » ;*
- « *un bon réseau d'informations ça fait beaucoup de fils* » ;
- « *les questions ne sont jamais discrètes, mais les réponses le sont bien souvent* » ;
- « *le monde est petit (…), il est également mauvais* » ;
- « *si on ne voulait pas mourir de faim, il faut faire ou le moine ou le bandit* » ;
- « *quand on tire, on ne raconte pas sa vie* » ;

- « *il n'est pas vrai que les années produisent des sages. Elles ne produisent que des vieillards* » ;
- « *là où il y a révolution, il y a confusion…* » ;
- « *Par malheur, un héros n'échappe pas à son destin* » ;
- « *On rencontre quelques fois son destin sur la route qu'on a pris pour l'éviter* ».

En outre, le proverbe émis par Joe dans l'énoncé 3, de même que les dualités introduites par la proposition assertive « *le monde se divise en deux catégories…* » dans les énoncés 6-7-8, traduisent à plus forte raison le caractère « gnomique » du présent employé. De ce fait, nous admettons que l'ensemble de ces énoncés cités comme exemples pourront être émis par n'importe quel énonciateur dans n'importe quelle situation. Ces énoncés demeurent donc valides. La forme du présent qu'ils renferment s'avère « a-temporelle » ou « générique ».

Cette forme est fortement facilitée par la prise en compte du type de discours déployé dans le genre filmique étudié. En effet, le récit filmique du western leonien s'articule grandement sur le « mode fabulisant » (ou moralisant), c'est-à-dire que l'énonciateur de film s'efforce de bâtir son discours filmique sur la base d'une ou de plusieurs morales universelles que le récepteur est appelé à appréhender au terme de son *audition-visionnement* de films.

Ainsi, les énoncés qui véhiculent une morale recourent beaucoup à ce « présent sans ancrage déictique ». Ce temps permet de construire un univers de règles de conduite et de valeurs universelles ayant trait à la Philosophie et à la Morale comme institutions gouvernant la communication et les relations humaines. La valeur des énoncés moralisants est fondée sur des contraintes socioculturelles auxquelles prennent part les récits du western leonien. Loin d'être un produit de la fiction filmique, ces énoncés relèvent de l'expérience du

réel. Ils traduisent par ailleurs « la vision réaliste » que l'auteur de films (Sergio Leone) intègre et développe au sein de son propre western.

Dans le corpus, nous avons toujours un énonciateur fictif (personnage de l'histoire) mobilisé à prendre en charge les énoncés à valeur moralisante. Ce type d'énonciateur présente ou rappelle un savoir déterminé dont la valeur de vérité est donnée comme permanente grâce à la forme verbale du présent de l'indicatif. À ce propos, Joseph Courtés précise que « *ce savoir, transmis ou remémoré, se situe à un autre niveau que celui de l'énoncé énoncé, il est d'ordre métalinguistique (au sens de la fonction jakobsonnienne)* » [267]. Le savoir traduit par les énoncés à valeur générique est censé en effet, expliquer, justifier un discours, un événement, un comportement, un état de chose, etc. qui en sont alors comme l'illustration.

Qualifié ainsi de métalinguistique, le savoir contenu dans les énoncés moralisants émane de manière implicite de l'énonciateur réel (auteur de film) qui se masque derrière l'énonciateur fictif. Ledit présent, lui, nous renvoie, au moins indirectement, à cette instance réelle de l'énonciation ; le procès énonciatif est envisagé au moment présent où le « je » présupposé de l'énonciateur le désigne.

Il est donc clair que le savoir communiqué à travers l'énoncé moralisant ne concerne nullement les actants de l'énoncé, seulement ceux de l'énonciation. Par exemple, « *le monde est petit …il est également mauvais* » et « *par malheur, un héros n'échappe pas à son destin »* est un savoir que l'énonciateur de film rappelle, en guise d'indice, pour éclairer l'énonciataire, lui donner une clé d'interprétation sur la suite des événements.

De ce fait, l'action entreprise par les personnages constitue une mise en exergue des vérités escomptées par ces derniers, leur exemplification immédiate. D'où justement la spécificité importante du récit filmique : celui-ci

[267] Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.264.

favorise la monstration par l'image et la démonstration par l'action de ces vérités établies verbalement par les personnages du récit filmique ; ce qui facilite au récepteur de film d'appréhender aisément le discours sous-jacent.

Chapitre III

Les valeurs aspectuelles

4-3-1 Précisions théoriques et terminologiques

Les informations véhiculées par le verbe et sa morphologie ne sont pas uniquement de nature temporelle. Le procès évoqué par le verbe occupe sur l'axe de temps un certain espace où le locuteur (ou l'énonciateur) fournit aussi une représentation spécifiant son déroulement interne. Selon Paul Imbs, ces considérations « *relatives à la qualité ou à la quantité de l'action, appartiennent à cet ensemble de déterminations de l'idée verbale que l'on réunit sous le nom d'aspect* »[268].

Dans cette perspective, André Gaudreault et François Jost rappellent que « *la langue n'a pas seulement la possibilité de situer l'action sur l'axe du temps et de la modaliser, c'est-à-dire de l'affirmer avec plus ou moins de force (grâce au mode) ; elle peut aussi la poser comme révolue ou non : c'est une question d'aspect* »[269].

Il est aisé de voir que le domaine de la temporalité permet de situer les événements racontés non seulement par rapport à l'instance de l'énonciation, mais aussi les uns par rapport aux autres dans le cadre de l'énoncé. Ainsi, tout événement narratif, du seul fait qu'il s'inscrit dans le temps, va se présenter concrètement comme un « procès », c'est-à-dire comme le déroulement d'une action par rapport à un sujet observateur. Ce dernier est soit manifeste en tant que sujet interne à l'énonciation, soit il est présupposé par le déroulement de l'action en tant que sujet externe. Dans le récit écrit comme dans le récit filmique, nous passons par la transformation de différents états narratifs qui articulent le procès selon ses différents aspects possibles.

En réalité, la temporalité linguistique et non linguistique ne nous est perceptible qu'à travers son aspectualisation. De la sorte, le domaine de la

[268] Paul Imbs, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne : Essai de grammaire descriptive*, Paris, Klincksieck, 1960, p.8.
[269] André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.156.

temporalité s'agrandit encore et doit s'annexer à l'expression de l'aspectualisation. En effet, les diverses distinctions entre par exemple le présent, le passé et le futur pouvant à leur tour dépendre de variations d'aspects, etc. Mais la ligne de partage est toujours une référence au « présent » de l'énonciation.

À l'intérieur de chacune des sphères de présent/passé/futur, le choix se fait selon différents axes aspectuels qui, sans relever de la deixis au sens strict, sont à verser au compte du sujet parlant. Dans cette optique, Orecchioni précise que les différents axes aspectuels « *mettent en jeu la façon (toute subjective) dont le locuteur envisage le procès, lequel peut être (quelques soient ses propriétés objectives) dilaté ou ponctualisé, considéré dans son déroulement ou dans son achèvement, "enfoui dans le passé" ou au contraire relié à l'activité présente* »[270].

La notion d'aspectualisation est vaste et ses frontières sont complexes. Traditionnellement, la linguistique a recours à la catégorie aspectuelle accompli/inaccompli (ou perfectif/imperfectif). L'aspect accompli présente le procès comme achevé, vu à partir de son terme, alors que l'aspect inaccompli l'envisage dans le cours de son déroulement ; il est alors saisi non à son terme, mais en train de se réaliser.

Jean Dubois et René Lagane illustrent cette catégorie aspectuelle classique de la manière suivante[271] :

L'action peut être présentée de deux façons :

- comme étant en train de se faire ; c'est l'aspect non-accompli. Exemple : « *on entend ce matin le bruit de la route* » ;
- comme étant déjà faite au moment où l'on s'exprime ; c'est l'aspect accompli. Exemple : « *on a réparé l'aspirateur* ».

[270] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage,* Op.cit., p.46.
[271] Jean Dubois, René Lagane, *Grammaire*, Paris, Larousse, 2009, p.92.

Dans le premier exemple, *entend* est à la fois un présent et un non-accompli (= le bruit de la route s'entend) ; dans le deuxième exemple, *a réparé* est à la fois un présent et un accompli (= l'aspirateur se trouve actuellement réparé).

Dans ce même ordre de vision, Nathalie Garric et Frédéric Calas admettent que « *le présent déictique est un inaccompli, alors que le passé composé est un accompli du présent. Il situe le procès comme un fait antérieur aux actes inscrits dans le présent tout en indiquant qu'il a des répercussions observables sur l'état présent* »[272].

Nous constatons donc que l'aspect se combine avec le temps. Cette première distinction aspectuelle, proprement morphologique, résulte de la répartition des temps en formes composées et en formes simples. Par exemple, le présent montre un procès coïncidant avec le repère et en cours de réalisation, alors que le passé composé, en tant qu'accompli du présent, montre ce procès comme parvenu à son terme par rapport au repère.

Ainsi, dans les deux énoncés de type « *Pierre regarde le film* » et « *Pierre a regardé le film* » nous avons affaire à la même catégorie du présent : présent (verbal) et passé composé. À ce propos, Joseph Courtés note que ces deux derniers temps « *ne se distinguent que par l'aspect* »[273]. Cette même articulation aspectuelle est évidemment à même d'organiser tout aussi bien le passé (*Pierre regardait le film vs Pierre avait regardé le film*) que le futur (*Pierre regardera le film vs Pierre aura regardé le film*).

Ceci nous montre au moins, que l'aspectualisation est tout à fait distincte de la temporalisation, et que les formes verbales simples expriment généralement l'aspect non accompli, tandis que les formes verbales composées expriment l'aspect accompli. Ce qui leur permet, lorsqu'elles sont mises en relation avec la forme simple correspondante à l'aide d'une conjonction de

[272] Nathalie Garric, Frédéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Op.cit., p.50.
[273] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.265.

subordination telle que « quand », ou encore, « après que », d'exprimer l'antériorité.

À côté de cette distinction morphologique fondamentale (accompli/inaccompli) qui touche directement la forme verbale (temps composé *vs* temps simple), Nathalie Garric et Frédéric Calas énumèrent également deux autres dénominations possibles qui sont relatives aux distinctions aspectuelles[274] :

— *L'aspect ponctuel (ou limitatif)* présente le procès comme un tout temporellement délimité, d'une durée longue ou brève, survenu à un moment donné ; *l'aspect duratif (ou non limitatif)* offre pour sa part une action dans toute sa durée -longue ou brève-, saisie de l'intérieur, sans information sur ses limites temporelles. Cette distinction oppose, par exemple, le passé simple et le passé composé à l'imparfait.

— *L'aspect perfectif (ou conclusif)* est exprimé par le signifié lexical de certains verbes indiquant que l'action qu'ils signifient implique nécessairement son terme ; *l'aspect imperfectif (ou non conclusif)* qualifie au contraire des actions dotées d'une manifestation non limitée dans leur durée. Par exemple, les verbes *naître* et *mourir* illustrent cette distinction.

Les frontières entre les trois distinctions établies ci-dessus n'affectent en aucun cas la valeur aspectuelle en elle-même, mais elles touchent à l'angle spécifique avec lequel nous traitons cette valeur aspectuelle. En effet, si nous traitons cette valeur sous l'angle morphologique en distinguant les formes verbales simples des formes composées, nous choisirons la dichotomie (accompli/inaccompli). Quand nous visons la durée temporelle du procès, nous utiliserons la dichotomie (ponctuel/ duratif). Et quand nous nous centrons uniquement sur la nature lexicale de certains verbes pour déterminer la valeur aspectuelle, nous opterons pour le couple (perfectif/imperfectif).

[274] Nathalie Garric, Frédéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Op.cit., p.45.

Dans ce cas comme dans l'autre, et loin des nuances que nous avons relevées, nous constatons en fin de compte que la différence entre les dichotomies énumérées s'avère surtout une différence terminologique, étant donné que chaque linguiste/auteur choisit d'employer le couple qui lui convient pour mener l'analyse de l'aspect en rapport avec la temporalité.

À ce propos, nous citons par exemple Courtés quand il distingue les verbes selon l'aspect qu'ils expriment. En effet, Courtés range toutes les trois classifications aspectuelles que nous venons d'examiner dans le même ordre de valeur quand il déclare : « *on sait qu'une certaine classification des verbes est possible, en langue, eu égard à la catégorie ponctuel/duratif (ou accompli/inaccompli). Ainsi, marcher, parler, écouter, sont de type duratif, tandis que s'arrêter, tomber, trouver, sont d'ordre ponctuel »*[275].

En plus de ces précisions terminologiques, et en dépit de la morphologie verbale (forme simple ou composée) et de la classe des verbes, nous notons que le contexte de production d'un énoncé donné joue aussi souvent un rôle déterminant quant à la valeur aspectuelle attribuée aux temps verbaux.

Pour la commodité de notre approche focalisée sur le récit filmique, et suivant la manière avec laquelle parvient le procès à l'échelle de ce genre de récit analysé, nous prenons le soin d'employer librement les trois principales distinctions aspectuelles : (ponctuel/duratif) ; (accompli/inaccompli) et/ou (perfectif/imperfectif).

[275] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.265-266.

4-3-2 L’aspectualisation dans l’énoncé filmique

Pour étudier l’aspectualisation au niveau du récit filmique, nous articulerons notre démarche sur la base de quelques énoncés verbaux produits par les personnages de films lors de leurs échanges dialogiques. Cela nous semble valable, puisque l’espace dialogique est le foyer le mieux placé pour fournir les énoncés linguistiques qui comportent aussi bien les formes verbales que les divers indices contextuels permettant de saisir le tour de l’aspectualisation sur le plan de *l’énoncé énoncé* (*récit*).

Pour ce faire, nous nous limitons ici à l’aspectualisation rattachée aux temps verbaux les plus illustres au niveau du récit filmique étudié. Dans ce sens, les temps occurrents dans les dialogues filmiques s’organisent autour du moment présent de l’énonciation qui se construit en corrélation avec le moment de la prise de parole par les personnages. Par rapport à ce présent de l’énonciation, le procès est localisé au présent de l’indicatif qui alterne avec le passé composé.

Le présent de l’indicatif est donc le temps de référence de l’énonciation interne (intra-filmique). Il peut se combiner et s’interagir avec d’autres temps verbaux, s’y substituer, voire aussi s’y opposer par la valeur aspectuelle qu’il exprime. Un tel aspect exprimé dans un énoncé verbal occurrent dépend aussi du contexte dans lequel apparait chaque temps verbal. Cela dépend aussi de la nature lexicale de certains verbes qui requièrent une valeur aspectuelle bien précise.

4-3-2-1 L’aspect *accompli vs inaccompli*

À la lumière des énoncés extraits du corpus étudié, nous distinguons la forme verbale simple (présent de l’indicatif) de la forme verbale composée (passé composé). Ces deux temps s’opposent par leur valeur aspectuelle

respective inaccompli/accompli. En voici l'illustration dans la distribution des énoncés suivante :

Énoncé	***Contexte de production de l'énoncé***	***localisation dans le récit filmique***
1- « *On raconte que tu me cherches* ».	Affrontant Ramon en duel final, Joe lui évoque ce qui s'est déroulé pendant son absence	*Pour une poignée de dollars (de 01h31mn59s)*
2- « *Je viens de parler avec les Rodos. Ils veulent échanger Marisol contre Antonio* ».	John Baxter, le shérif de San Miguel, annonce à sa femme Consuelo le marché conclu avec les Rodos	*Pour une poignée de dollars (de 50mn17s)*
3- « *Toute la bande vaut quarante mille dollars de plus* ».	Le Colonel Mortimer donne au Manchot la valeur estimable pour la capture de la bande de l'Indien	*Et pour quelques dollars de plus (01h23mn00s)*
4- « *Quand on veut tuer un homme, on vise au cœur* ».	Joe rappel à Ramon le conseil qu'il lui avait donné	*Pour une poignée de dollars (01h31mn59s)*
5- « *Si tu économises ton souffle, tu dois pouvoir y arriver* ».	Blondin fait des recommandations à Tuco	*Le bon, la brute et le truand (de 28mn46s)*
6- « *Les Baxter ont accepté de diner ici ce soir* ».	Chico, un membre des Rodos, vient de leur annoncer une nouvelle.	*Pour une poignée de dollars (de 28mn42s)*
7- « *L'un de nos chariots a perdu une roue. Nous avons fait demi-tour pour demander de l'aide* ».	Ramon informe Joe de l'incident qui leur arrive	*Pour une poignée de dollars (de 01h07mn46s)*
8- « *Je suis déjà descendu* ».	Le Colonel Mortimer annonce au contrôleur sa descente du train	*Et pour quelques dollars de plus (de 06mn05s)*
9- « *Dans ma vie, j'ai rencontré toutes sortes de gens* ».	Beauregard apprend à *Personne* son expérience	*Mon nom est Personne (de 01h15mn26s)*
10- « *Tu te souviens de ce que tu m'as dit une fois ? Tuco, si tu économises ton souffle tu trouveras toujours moyen de t'en tirer* ».	Tuco rappelle à Blondin les conseils que ce dernier lui avait donnés	*Le bon, la brute et le truand (de 58mn58s)*

11- « *Voici mon frère Ramon. Je crois que je vous ai déjà parlé de lui l'autrefois* ».	Esteban Rodos présente son frère Ramon à Joe l'américain	*Pour une poignée de dollars (de 28mn03s)*
12- « *Mon garçon, tu es devenu très riche. Et j'ajoute que tu l'as mérité* ».	Le colonel Mortimer félicite le Manchot d'avoir réussi sa mission	*Et pour quelques dollars de plus (de 02h07mn)*
13- « *Je suis venu te voir parce que je sais qu'aujourd'hui tu vas enfin me dire ce que tu veux* ».	Frank sollicite l'Harmonica de lui avouer son identité	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h20mn50s)*

Suivant ce tableau distributif, nous remarquons que les énoncés verbaux proférés par les personnages, comme d'ailleurs dans l'ensemble des énoncés figurés dans les dialogues, mettent en relief la dominance du présent de l'indicatif qui alterne avec le passé composé. Certes ces deux temps représentent la même catégorie du présent, c'est-à-dire qu'ils se rapportent tous deux à une époque présente ; néanmoins, ces deux temps se distinguent nettement par la valeur aspectuelle qu'ils expriment. En effet, le passé composé représente l'accompli du présent.

Dans les exemples évoqués dans le tableau, nous constatons que chacune des formes verbales peut s'employer seule dans l'énoncé :

- pour le présent de l'indicatif à l'aspect *inaccompli* : (*raconte, cherches, veulent, vaut, veut, vise, économises*) dans les énoncés 1-2-3-4-5.
- pour le passé composé à l'aspect *accompli* : (*ont accepté, a perdu, avons fait, suis descendu, ai rencontré*) dans les énoncés 6-7-8-9.

En outre, les deux formes verbales peuvent s'interagir et se compléter dans le même énoncé verbal pour associer un procès qui atteint son terme au moyen du passé composé avec un procès qui est en train de se réaliser par le biais du présent. Les énoncés (10-11-12-13) illustrent bien ce cas.

4-3-2-2 L'aspect *ponctuel vs duratif*

Par ce type d'aspect, nous distinguons deux sortes de présent : le présent narratif (ou historique) et le présent descriptif. Le premier, dont nous avons examiné précédemment la valeur temporelle, nous introduit dans les transformations événementielles, tel est le cas dans le récit de l'Indien cité plus haut (*Et pour quelques dollars de plus* ; *de 38mn59s*) :

« *Pour vous aider tous à comprendre, je vais maintenant vous raconter une très belle parabole. Il y avait une fois un menuisier. Celui-ci avait fait fortune parce qu'un fabriquant de coffres forts, un gros malin celui-là, s'était avisé de dissimuler un solide coffre-fort en lui donnant l'aspect d'un meuble qui n'attirerait pas les yeux. Alors, pour faire ça, le gros malin appelle chez lui un autre menuisier, car beau jour, la destinée lui fait passer par El Paso et entrer dans cette banque. Qu'est-ce qu'il voit ? Justement un des meubles qu'il avait fabriqués il y avait quelques temps chez le gros malin. À partir de ce moment, il ne peut plus travailler parce que dans son cerveau il n'y a plus qu'une seule idée qui s'agite : introduire les mains au fond de ce meuble…* ».

En tant que narrateur fictif du récit secondaire ci-dessus, l'Indien raconte à ses hommes l'histoire moralisante du menuisier. Au cours de son récit, l'Indien évoque plusieurs événements qui se sont produits dans le passé par le biais du présent de l'indicatif qui alterne avec l'imparfait/plus que parfait. Eu égard à la nature du récit mis en scène- récit oral-, le présent de l'indicatif est employé en lieu et place du passé simple : il lui sert de substitut pour relater des événements qui s'enchainent chronologiquement. Ce sont des événements délimités temporellement, d'une durée courte, survenus à un moment précis (Ex : *appelle, fait passer, voit, a, s'agite*).

Le présent assume en effet la même valeur aspectuelle que le passé simple, à savoir l'aspect ponctuel. Pour sa part, l'imparfait/plus que parfait, évoqué dans le même extrait, présente une action non délimitée temporellement, d'une longue durée (Ex : *avait, avait fait, s'était avisé, avait fabriqué, avait*). Ce temps assume bien l'aspect duratif du procès tel que dans

le récit littéraire scriptural. Dans lequel récit, nous avons le plus souvent une homologation du type :

$$\frac{\text{Ponctuel}}{\text{Duratif}} \equiv \frac{\text{passé simple}}{\text{imparfait}}$$

S'agissant du présent dit « descriptif », celui-ci, comme le considère Joseph Courtés[276], se rapporte au « présent permanent » (gnomique ou de vérité générale » que nous venons d'examiner plus haut. En effet, ce type de présent met en relief des thèses ou des propositions avancées par l'énonciateur de film sous l'impulsion d'un énonciateur fictif qui s'assimile, le cas échéant, au personnage de l'histoire.

Autrement dit, du point de vue énonciatif, nous admettons que le caractère *descriptif* (ou « permanent », ou « de vérité générale ») du présent nous renvoie implicitement à l'instance de l'énonciation filmique externe, quoique ce temps relève de *l'énoncé énoncé*. Des énoncés tels (*le monde est petit ; le monde se divise en deux catégories ; dans ce pays, si on ne voulait pas mourir de faim, il faut faire ou le moine ou le bandit ; On rencontre quelques fois son destin sur la route qu'on a pris pour l'éviter)*, etc.) consolident cet aspect du présent en question. Ainsi, le présent descriptif à caractère gnomique relève d'une manipulation énonciative.

Par ailleurs, à l'instar de l'imparfait, le présent descriptif aurait plutôt trait à des états, par opposition au présent narratif qui, à l'instar du passé simple, concerne davantage des transformations événementielles.

Si le présent narratif (ou historique) prend spontanément la place du passé simple, comme l'atteste les énoncés y afférents que nous venons d'élucider relativement à la valeur temporelle narrative et à l'aspect inaccompli de ce temps, le présent descriptif, lui, se substitue plutôt à l'imparfait pour caractériser des états propres à des personnages, à des lieux et à d'autres

[276] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.279.

éléments du récit. Voici des énoncés, qui illustrent ce cas de figure, regroupés dans le tableau suivant :

Énoncé	***Contexte de production de l'énoncé***	***localisation dans le récit filmique***
1- « *Ici, plus rien ne roule. C'est le pays de la mort. Dans ce pays il y a une seule devise : haine, violence et malheur à qui ne sait pas tirer* ».	Le tavernier décrit à Joe l'état actuel du village de San Miguel	*Pour une poignée de dollars (de 09mn30s)*
2- « *Et ben, ça c'est le désert. Une fournaise longue de deux cent cinquante kilomètres que même les soldats en guerre ne traversent pas. De ce côté s'enfuient les confédérés et de là arrivent les nordistes. Mais ici jamais personne ne vient* ».	Tuco présente à Blondin le lieu où il l'emmène en en donnant une caractérisation	*Le bon, la brute et le truand (de 58mn30)*
3- « *Ce sont les bandits, les contrebandiers, des hors la loi. Ils viennent du Texas, passent la frontière pour venir chercher chez nous de l'alcool et des armes. Ceux qui font le trafic, les chefs, c'est eux qui ramassent la galette. Ils sont riches. Deux patrons pour diriger : les trois frères Rodos qui vendent l'alcool. Les Baxter, eux, ils vendent les armes* ».	Le tavernier brosse le portrait des gens de San Miguel	*Pour une poignée de dollars (de 10mn04s)*
4- « *C'est à mon frère Ramon. Il s'en sert pour s'entrainer au tir. Avec un fusil à répétition, Ramon est un super champion. Et ça c'est la cible qu'il préfère* ».	Esteban Rodos vante les qualités de son frère Ramon devant l'américain Joe	*Pour une poignée de dollars (de 17mn33s)*
5- « *Le voyage est assez fatiguant. On crève de chaleur. Et puis la diligence c'est loin d'être un moyen de transport confortable* ».	Ramon décrit à Joe l'état de son voyage	*Pour une poignée de dollars (de 28mn22s)*

D’après le tableau, nous constatons que le présent de l’indicatif peut incarner l’aspect descriptif en ce qu’il permet de caractériser divers états qui se rapportent principalement :

- à un lieu (le village de San Miguel dans l’énoncé 1 ; le désert dans l’énoncé 2) ;
- à un personnage (les habitants du village dans l’énoncé 3 ; Ramon dans l’énoncé 4) ;
- à un élément de l’histoire (le parcours du voyage dans l’énoncé 5).

En outre, la valeur aspectuelle du présent est homologable à celle de l’imparfait. En ce sens, le présent peut exprimer des procès non délimités temporellement. Ainsi, les verbes, tels (*traversent, s’enfuient, arrivent, vient, viennent, repassent, vendent*), sont employés pour indiquer que les actions engagées par les personnages de l’histoire sont longues et inaccomplies dans le temps. Donc, l’aspect que revêtent ces verbes au présent est l’aspect *duratif*.

De ce fait, le présent narratif et le présent descriptif se distinguent ainsi de par leur lien, l’un avec le passé simple, l’autre avec l’imparfait.

Sur la base de l’articulation aspectuelle *ponctuel vs duratif*, que ces deux configurations du présent revêtent respectivement, nous aurons une homologation possible qui se réalise de la sorte :

$$\frac{\text{Ponctuel}}{\text{Duratif}} \equiv \frac{\text{passé simple}}{\text{imparfait}} \equiv \frac{\text{présent narratif}}{\text{présent descriptif}}$$

Cette homologation qui reconnait un lien de parenté, une certaine ressemblance entre l’imparfait et le présent descriptif, ne saurait pour autant annuler l’opposition qui existe, par ailleurs, entre ces deux formes verbales. En effet, l’imparfait demeure généralement réservé au récit littéraire écrit, tandis que le présent descriptif est d’usage remarquable dans le récit oral. Il l’est également dans le récit filmique à travers les dialogues verbaux manifestés par les personnages.

4-3-2-3 L'aspect *perfectif vs imperfectif*

Avant d'illustrer cette dichotomie aspectuelle, une précision terminologique s'impose : il s'agit de rappeler dans cette perspective que la différence de valeur aspectuelle entre les deux dichotomies *accompli vs inaccompli* et *ponctuel vs duratif* n'est relativement qu'une différence de terminologie et que la seule distinction qui puisse émerger est celle que nous avons délimitée précédemment, à savoir que la première dichotomie se rapporte à la morphologie des formes verbales (temps simples et temps composés) alors que la deuxième dichotomie concerne, pour sa part, l'action entreprise par un personnage dans toute sa durée -brève ou longue (ponctuelle ou durative)-.

S'agissant du couple *perfectif vs imperfectif*, celui-ci représente le trait de caractère aspectuel que revêt la nature lexicale d'un verbe donné. Dans cette mesure, ce sont les verbes d'action qui marquent plus particulièrement cet aspect selon que l'action se déroule suivant une durée temporelle courte ou longue. Partant, nous serons en mesure de ranger sous le perfectif un verbe en soi ponctuel, c'est-à-dire qui comporte dans sa définition même l'idée d'une limite, et sous l'imperfectif un verbe de caractère duratif.

La dénomination *perfectif vs imperfectif* converge donc, de part et d'autres, vers la même valeur aspectuelle délimitée par les deux autres couples homologues préétablis tout en se réservant strictement à la qualité du verbe et son poids dans l'énoncé. Il revient donc à la classe lexicale du verbe, notamment d'action, d'accentuer la valeur aspectuelle *perfectif vs imperfectif* qui se dégage du temps employé, sans toutefois négliger l'impact du contexte de production de l'énoncé verbal.

Nous pouvons ainsi relever certains verbes figurés dans les énoncés filmiques déjà établis et qui sont dotés exclusivement de caractères *perfectif* et *imperfectif* qui leur sont inhérents. De même, le contexte dans lequel ces verbes sont employés, ainsi que la valeur temporelle adjacente, sont déterminants

quant à l'appartenance à l'un des deux traits aspectuels. En voici l'exemple dans le tableau synoptique suivant :

Verbe perfectif (à caractère ponctuel)	*Verbe imperfectif (à caractère duratif)*
appelle ; voit ; es descendu ; viens ; suis venu ; ajoute ; échanger ; s'agite ; ont accepté ; a perdu ; avons fait ; vise ; ai rencontré ; te souviens ; es devenu ; as dit ; vas ; arriver ;	*raconte ; diriger ; s'entrainer ; traversent ; passent ; s'enfuient ; arrivent ; vendent ; font ; ramassent ; me cherches ; économises ;*

À la lumière de ce tableau, nous pouvons noter que l'emploi de la forme verbale (simple ou composée à l'image du présent/passé composé) demeure bel et bien toujours compatible avec l'indication d'une courte ou longue durée. À ce titre, la forme simple recèle d'un aspect duratif (tous les verbes de la deuxième colonne expriment des actions effectuées dans une longue durée : ils sont de ce fait imperfectifs ; ils le sont aussi grâce à la forme verbale du présent qu'ils supportent et en référence au contexte qui régit leur emploi. À l'encontre, la forme composée se range du côté de l'aspect perfectif du moment que l'action décrite par cette forme verbale atteint son terme, donc présentée comme achevée.

En outre, nous notons que l'aspect perfectif peut concerner également un verbe à forme simple. Dans ce cas, et comme nous l'avons mentionné, la valeur aspectuelle émane de la nature même du verbe, qui a tendance à être plus commode pour signifier un aspect donné : le perfectif est alors plus aisé pour des verbes comme (*appelle, voit, ajoute*…).

Par ailleurs, un même verbe, en soi ponctuel peut aussi prendre la marque du duratif. Par exemple, dans l'énoncé « *si tu économises ton souffle, tu dois pouvoir y arriver* », le verbe *arriver* incarne l'aspect perfectif, car avec ce verbe le personnage de Tuco propose à Blondin une action ponctuelle. De même, dans l'énoncé « *de ce côté s'enfuient les confédérés et de là arrivent les nordistes* »,

Tuco décrit à Blondin l'état géographique du désert. Ainsi, le verbe *arrivent* réalise un procès habituel que font les soldats nordistes. Ce procès s'étale sur une durée non délimitée temporellement. L'action des soldats est présentée en train de s'accomplir dans une certaine durée. De ce fait, le verbe *arrivent* se dote de l'aspect imperfectif.

En outre, un verbe de caractère duratif, comme le cas du verbe *faire*, peut être mis sous le signe du ponctuel. Par exemple, dans l'énoncé « *ceux qui font le trafic, les chefs, c'est eux qui ramassent la galette* », l'action de faire le trafic requiert un processus qui dure dans le temps. L'effet de sens d'action durative, que nous avons dans *font le trafic*, est dû essentiellement à la signification du verbe faire : c'est un verbe dit « imperfectif » par nature.

Or, dans l'énoncé « *l'un de nos chariots a perdu une roue. Nous avons fait demi-tour pour demander de l'aide* », le verbe faire exprime l'aspect perfectif. En effet, le personnage de l'Indien raconte à Joe des faits accomplis, qui se sont déroulés de manière brève et achevée (Ex : *faire demi-tour*). Eu égard aussi à la forme temporelle composée (*avons fait*), celle-ci consolide le caractère perfectif du verbe faire du moment que le procès est vu dans sa limite, donc accompli.

Par où nous constatons que la délimitation de la valeur aspectuelle est intrinsèque à la nature même du verbe. Toutefois, le verbe peut changer d'aspect suivant le contexte dans lequel l'énoncé occurrence est produit. La valeur aspectuelle est également tributaire de la forme verbale qui, réalisée de manière simple ou composée, a un impact sur le procès énonciatif. D'où la relative corrélation complexe et nécessaire entre la forme verbale, la valeur aspectuelle, la nature lexicale du verbe et le contexte de production de l'énoncé. L'interaction entre ces quatre composantes joue un rôle incontournable pour asseoir le discours cinématographique.

4-3-3 L’aspectualisation et la double temporalité cinématographique

Partant du principe que le récit cinématographique est un amalgame de matières d’expression scripto-audio-visuelles, il convient de souligner que la valeur temporelle et aspectuelle affecte non seulement l’aspect linguistique de ce genre de récit, mais aussi son aspect non linguistique (c’est-à-dire l’aspect proprement cinématographique). En effet, force est de constater que l’image cinématographique entretient un rapport infiniment variable au temps.

Dans ce sens, la question du « présent » de l’énonciation qui caractérise l’image cinématographique, en tant qu'elle « *actualise* ce qu'elle montre » (une action, un procès), doit aussi être abordée en regard de la question de l'aspect : en termes de perfectivité, l’image cinématographique est perçue comme la trace d'un mouvement passé, comme révolue. En termes d'imperfectivité, la bande visuelle ne peut nous montrer l’action qu’en train de se dérouler, c’est-à-dire présentée en train de s'accomplir dans une certaine durée. Ainsi, l'analyse de l'aspect fait émerger le double paradoxe temporel de l’image cinématographique.

D’une part, l’aspect perfectif, représenté par cette image, renvoie à un moment révolu de la réalité : le temps de l’enregistrement et du tournage filmique. De ce fait, le film a enregistré quelque chose qui a eu lieu : l'instant capté ou le « ça-a-été » qui exprime une trace accomplie dans le réel. D’autre part, et en parallèle, l’image cinématographique frappe par le fait qu’elle montre le procès narratif en train de s’accomplir devant le spectateur. Elle *prend le temps* dans tous les sens du terme : le temps du phénomène qui s’est joué devant la caméra (l’instant révolu du tournage), mais aussi le temps de sa restitution (le moment de projection et de visionnement).

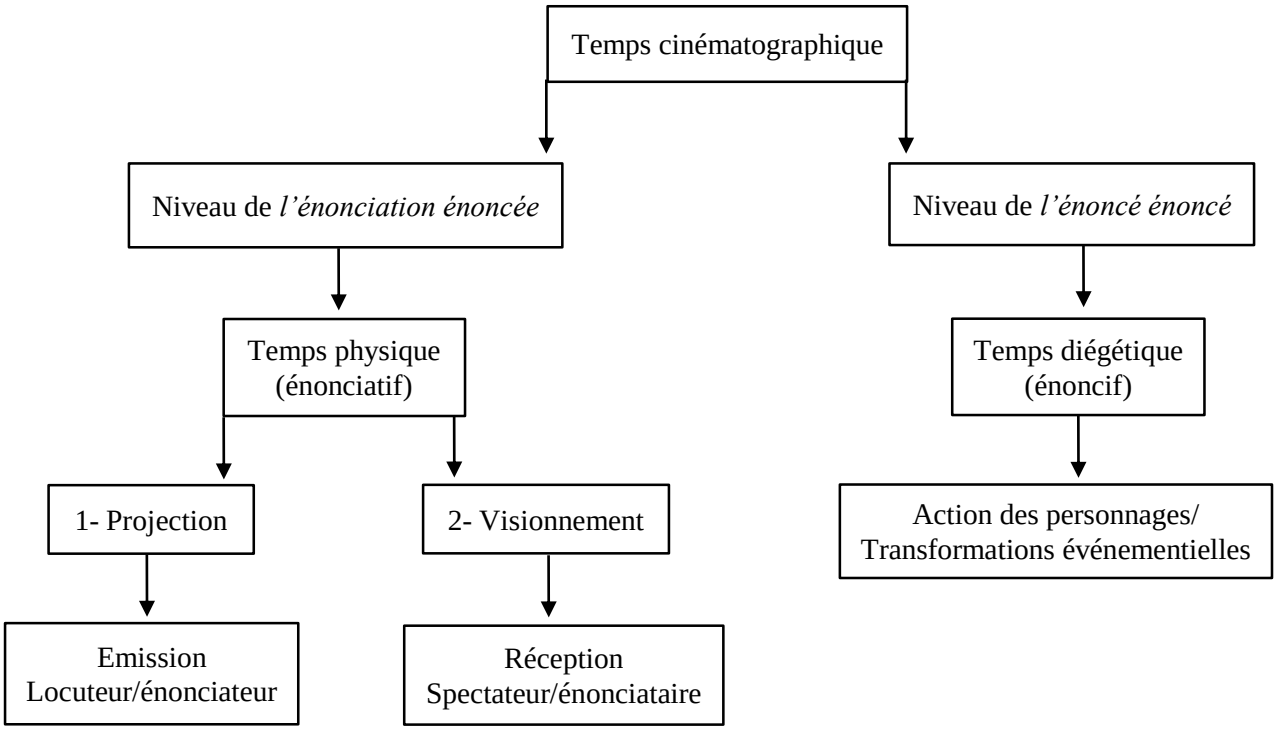
Par l'aspect inaccompli de l'image cinématographique, « *le spectateur perçoit toujours le mouvement comme actuel* »[277]. Et même si le cinéma « reproduit » un mouvement passé, l'action est perçue non pas sur le mode du passé, de l' « ici et autrefois », mais sur celui du présent, de l' « ici et maintenant ». D'ailleurs, cette impression d'un « autrefois » cesse de jouer au profit d'un « maintenant » devant le spectacle d'un mouvement tel celui du cinéma.

À ce propos, André Gaudreault et François Jost estiment que « *l'image cinématographique se définit donc moins par sa qualité temporelle (le présent) ou modale (l'indicatif) que par cette caractéristique aspectuelle qui est d'être imperfective, de montrer le cours des choses* »[278].

À partir de la double catégorie aspectuelle (*perfectif vs imperfectif*), dont fait l'expérience l'image cinématographique, se développe ici conjointement une double temporalité dont nous nous efforcerons de dégager la structuration, de marquer les niveaux d'énonciation.

Pour ce faire, nous appuyons notre analyse sur la base du schéma que nous élaborons de la façon suivante :

[277] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.21.
[278] André Gaudreault et François Jost, *Le Récit Cinématographique : Films et séries télévisées*, Op.cit., p.157.



Ce faisant, il convient de préciser d'emblée que tout récit filmique, à l'instar de celui que nous étudions, représente une séquence doublement temporelle. Dans cette perspective, nous rejoignons l'affirmation de Christian Metz qui stipule que « *l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps* »[279]. Par cette fonction, Metz précise qu'il y a le temps de la chose-racontée, et le temps du récit : respectivement *temps du signifié* et *temps du signifiant*.

Pour notre part, et par abstraction à ces deux temps délimités par Metz, nous distinguons, comme c'est schématisé, deux formes de temps cinématographique : un temps physique et un temps diégétique. Dans ces deux cas intrinsèques au récit cinématographique, et dans tous les autres cas possibles, il s'agit de ne pas confondre le temps qui appartient à l'image cinématographique (temps énoncif) et celui qui met en scène cette image (temps énonciatif).

[279] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.31.

Du côté du temps physique (TP), celui-ci s'inscrit dans *l'énonciation énoncée* (discours). Il tient à l'acte même d'énoncer qui fonctionne conjointement avec l'acte de raconter. Ce temps correspond à la temporalité de l'émission, c'est-à-dire la « projection » du récit filmique sous l'aspect d'une bande scripto-audio-visuelle. L'acte d'émission émane d'un sujet externe au récit filmique. Ce sujet incarne ou un être physique (locuteur de film) ou un être linguistique (énonciateur/narrateur).

La temporalité de l'émission est corrélative à la temporalité de la réception qui se manifeste en termes de « visionnement » du récit filmique par un récepteur potentiel (énonciataire de film comme être linguistique ou spectateur de film comme être physique). Le moment de projection et le moment de visionnement sont simultanés ; ils relèvent tous deux d'un temps réel imperfectif, celui du récit filmique proprement dit. Ce temps correspond à ce que Metz appelle « temps du signifiant ». Cet instant bilatéral représente la chose filmée (ou la chose-racontée), qui a été enregistrée auparavant dans le passé, comme un procès qui est en train de se dérouler aux yeux du récepteur.

À un niveau communicationnel, la *projection vs visionnement* représentent les deux pôles du processus de communication filmique, respectivement le pôle démission et le pôle de réception. Quant à la chose filmée, elle représente le message transmis à travers le canal de l'écran, d'un locuteur/énonciateur à un spectateur/énonciataire.

Lors de la projection de film, le temps physique énonciatif porte sur la séquence de signifiants que l'usager (énonciataire ou spectateur) met un certain temps à parcourir : temps du visionnement pour le récit filmique. Ce temps correspond au temps de lecture pour le récit littéraire.

À proprement parler, le temps physique consiste en la mise en relation de la chose filmée, variablement définie dans le temps, avec un sujet récepteur existant lui-même dans le temps. Dans ce sens, le TP demeure un temps réel et

mesurable. Il est réel du fait qu'il relève d'une temporalité sociale, toujours liée à des sujets extra-filmiques : l'un émetteur de l'histoire racontée, l'autre son récepteur. Mesurable, le TP réalise une projection filmique chronométrée et calibrée pour raconter une histoire. Il porte sur la durée et les procédures mises pour le passage d'une séquence filmée à une autre, d'un plan à un autre.

Plus précisément, le TP peut être qualifié de temps de « codification » (ou d'encodage), car il est consacré à la période révolue pendant laquelle l'on met en place un système de signifiants cinématographiques complexes. Face à ce système composite, le récepteur de films, lors de la phase de visionnement, est appelé à déployer ses propres stratégies de « décodage » (culturelles et idéologiques) en vue d'appréhender le message filmique dans ses larges mesures.

S'agissant du temps diégétique (TD), celui-ci s'inscrit dans *l'énoncé énoncé* (histoire). Le TD est aussi le temps énoncif. Eu égard à ce que tout récit implique une organisation des événements narrés (montrés) dans le temps, le temps énoncif se rapporte à la temporalité des événements fictifs ; c'est-à-dire la suite plus ou moins chronologique d'événements racontés au sein du récit filmique (la chose-racontée). Ces événements appartiennent au monde postulé par la diégèse.

De ce fait, le TD correspond à un temps fictif qui demeure virtuel et imaginable. Il convoque des indications temporelles qui permettent de dater la narration et donne des informations sur le temps de la fiction (à l'image, dans les dialogues), et des informations sur les lieux et éléments de l'action entreprise par les personnages de l'univers diégétique.

Le récit filmique, comme le récit littéraire, établit l'organisation du temps de la fiction (récit linéaire, ellipses temporelles, ruptures de la chronologie (par des sauts en avant ou en arrière), etc.). En effet, dans l'univers construit par la fiction, la diégèse, un événement peut se définir par la place

qu'il occupe dans la chronologie de *l'histoire*, par sa durée et par le nombre de fois où il intervient. Pour nous faire connaitre cet événement, le narrateur de film n'est pourtant pas obligé de respecter cette *temporalité diégétique* : il peut choisir de commencer par un fait plutôt que par un autre, de le raconter longuement ou, au contraire, très brièvement, de l'évoquer à une ou à plusieurs reprises ; son récit filmique a donc sa propre temporalité physique, distincte de celle de la temporalité diégétique relative à l'histoire racontée.

Ces deux axes temporels peuvent alors s'articuler selon les trois niveaux narratologiques établis par Gérard Genette[280] en tenant compte de l'aspect scripto-audio-visuel spécifique au récit filmique :

- *l'ordre* d'apparition des événements dans le récit et l'ordre dans lequel ils sont censés se succéder dans la diégèse : les formes d'expression de la simultanéité ; les rapports de succession (un événement précède ou succède un autre) ; le saut en arrière (flash-back), le saut en avant (flashforward)…
- la *durée* que ces événements sont censés avoir dans la diégèse et le temps qu'on met à les raconter : les relations d'égalité, d'infériorité ou de supériorité entre le temps du récit et le temps de l'histoire ; la durée temporelle que peut prendre par exemple une scène ou une séquence filmée par rapport à une autre ; un plan par rapport à un autre qui le précède ou qui le suit ; la durée qu'occupe un événement précis dans le récit filmique, etc.
- la *fréquence* avec laquelle tel ou tel événement se trouve évoqué par le récit et le nombre de fois où il est censé survenir dans la diégèse (*le récit singulatif* et *le récit itératif*).

Ceci dit, la représentation d'un événement diégétique au sein du récit filmique relève d'une pratique du montage et collage. En effet, le temps diégétique mis pour la représentation d'un événement filmique fictif s'assimile à ce que Jacques Aumont dénomme « l'instant représenté ». Le temps

[280] Gérard Genette, *Figures III*, Op.cit., p.77-122-145.

diégétique a donc le caractère d'un un temps « *fabriqué, reconstitué, synthétique* »[281]. Il n'est obtenu en fait que par une juxtaposition de fragments temporels appartenant à des instants différents. Ces fragments sont réalisés par le procédé technique du montage, qui incarne aussi un processus expressif et sémantique.

Par le montage de fragments temporels, le film narratif modèle le temps, en lui imposant un rythme, en le transformant. Nous obtiendrons alors un temps le plus souvent linéaire mais aussi pluriel, pouvant se rapporter au passé, au présent ou au futur. Nous obtiendrons également un temps qui présente des traits de discontinuité (les ellipses comme fractures dans la continuité temporelle) et de déformation (ralentissement, accélération, réversion…) ; de rétrospection (flash-back) et de prospection (flashforward).

Par ailleurs, si le temps physique énonciatif relève d'une temporalité sociale rattachée à des sujets extra-filmiques, le temps diégétique énoncif s'inscrit, quant à lui, dans une temporalité fictive, reliée à des sujets intra-filmiques (personnages ou actants de l'énoncé filmique). Qualifié aussi selon les termes de Metz comme « temps du signifié », le TD recèle d'une valeur aspectuelle imperfective du moment que les événements relatés au sein du récit filmique sont toujours en train de se dérouler à nos yeux à l'écran. Ainsi le TP, manifesté par le processus de *projection vs visionnement*, fonctionne simultanément avec le TD ; tous deux véhiculent conjointement l'aspect imperfectif.

Plus précisément, quand nous sommes en mesure de visionner un film ou une séquence quelconque, ce qui se joue devant nous à l'écran, comme élément de l'histoire filmée, s'assimile à un procès qui se réalise instantanément et en parallèle avec le procès de la projection filmique. Ces deux

[281] Jacques Aumont, *L'Image*, Op.cit., p.181.

procès concomitants (de visionnement et de projection) coïncident avec le moment présent de l'énonciation.

Hormis les effets d'accéléré ou de ralenti, le temps énonciatif (TP) et le temps énoncif (TD) coïncident au sein du plan filmique (TP = TD). De là, découle une caractéristique filmique essentielle que André Gardies et Jean Bessalel délimitent ainsi : « *la temporalité s'y construit à l'aide de fragments isomorphes quant au temps (les plans) et de sauts elliptiques (d'un plan à l'autre du temps peut s'écouler que le récit passe sous silence)* »[282].

En effet, malgré les brefs sauts elliptiques réalisés, par exemple, par les petits clignotements des fondus en noir, l'effet de continuité temporelle résulte ainsi de ce constant « clignotement ». En outre, le déroulement normal de l'image cinématographique, réalisé en plans normaux ou en plan-séquence, propose une réelle continuité et un écoulement temporel constant. Ce qui engendre une contraction logique et simultanée entre les deux temps cinématographiques (TP = TD) : leur durée temporelle est la même.

Prenons le cas du film *Il était une fois dans l'Ouest* : lors de la séquence du duel final au cours duquel l'Harmonica affronte Frank, nous assistons à des plans qui se déroulent normalement, à des sauts d'images, voire à des ralentis volontaires. Toutefois, la séquence du duel représente une suite d'images (= fragments de plans enchainés) liées par leur signification constante. Le temps physique de projection/visionnement de la séquence en question va de 02h23mn08s à 02h32mn00s. Il dure exactement 08mn52s. Ce qui implique automatiquement que le temps diégétique représenté à l'écran se déroule simultanément dans la même durée chronique fixée par le temps physique (c'est-à-dire 08mn52s). Par conséquent, « la double temporalité », incarnée par ces deux temps qui relèvent respectivement de *l'énonciation énoncée* (TP) et de *l'énoncé énoncé* (TD), porte la valeur aspectuelle imperfective, car le procès

[282] André Gardies et Jean Bessalel, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Op.cit., p.202.

filmique de la séquence est toujours perçu comme étant en train de se réaliser et il coïncide toujours avec le temps présent de l'énonciation.

4-3-4 L'aspectualisation et les trois niveaux temporels

En plus du schéma explicité plus haut, nous pouvons élargir la question de l'aspectualisation par rapport à la double temporalité au niveau cinématographique. Dans cette perspective, nous mettons en relief, cette fois-ci, la double aspectualisation (*perfectif/imperfectif*) selon trois niveaux temporels que nous dénotons de la sorte : A, A' et B.

Pour cette fin, nous joignons le temps de l'enregistrement et du tournage cinématographique à la catégorie de temporalité énonciative. Notre élargissement de cette question est ainsi extrapolé dans le tableau synoptique suivant :

* *Tableau de synthèse du temps cinématographique*

Aspect temporel	***1- Aspect perfectif***	***2- Aspect imperfectif***		
Niveau temporel	Temps énonciatif (A)	Temps énonciatif (A')		Temps énoncif (B)
Nature du temps	Réel (extra-filmique)	Réel (extra-filmique)		Fictif (filmique)
Catégorie temporelle	Temps de l'enregistrement/ tournage	Temps de projection	Temps de visionnement et de perception	Temps diégétique (action/temporalité des événements)

À partir de l'opposition aspectuelle *perfectif vs imperfectif*, se développe ici une analyse spécifique du temps cinématographique. Ce lieu fondamental où s'opère le processus de l'énonciation s'articule sur une double transformation essentielle. À ce titre, le film narratif étudié construit deux temporalités distinctes mais articulées corrélativement : une temporalité factuelle (énonciative) et une temporalité fictive (énoncive).

Pour la temporalité énonciative, nous constatons qu'elle est elle-même articulée doublement. Elle englobe à la fois deux niveaux de temps cinématographique (A) et (A') que nous qualifions d'extra-filmiques. En effet, le temps extra-filmique est fondateur de la temporalité filmique diégétique comme le temps linguistique est fondateur de la possibilité de la temporalité romanesque et donc diégétique.

À ces deux niveaux extra-filmiques (A) et (A'), la chronologie du travail cinématographique est effective. Toutefois, ces deux niveaux se distinguent par la valeur aspectuelle que chacun véhicule : le niveau (A) se caractérise par son aspect perfectif (temps de l'enregistrement et du tournage cinématographique comme temps révolu) ; le niveau (A'), qui se rapporte à la projection/visionnement, est doté de l'aspect imperfectif.

En ce qui concerne la deuxième temporalité énoncive (B), elle correspond au temps diégétique. Le niveau (B) est qualifié de niveau filmique, car la chronologie temporelle concerne des événements fictifs. Ce niveau temporel (B) porte toujours la valeur d'aspect imperfectif du moment que l'histoire filmée est toujours en cours de se réaliser en parallèle avec la projection. À ce propos, notons au passage que l'image cinématographique d'après Jean-Marie Schaeffer est investie par la durée, et son déroulement est reçu « *comme quasi-flux perceptif actuel* »[283].

Ainsi, l'image cinématographique réduit l'écart spécifique entre le passé et le présent, écart qui est produit par le temps d'enregistrement/tournage du niveau (A), en se rapportant au temps présent de l'énonciation.

La deixis temporelle cinématographique, dont nous nous efforcerons de dégager la structuration et de marquer les trois niveaux d'énonciation, repose sur les principes suivants :

[283] Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : Du dispositif photographique*, Op.cit., p.64.

L'image cinématographique, incarnée, le cas échéant de notre analyse, par le récit cinématographique, présentifie ce qu'elle montre. En cela, elle se rapproche de la langue par ses articulations discursives, car selon la perspective de Benveniste : « *ce que le temps linguistique a de singulier est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours. Ce temps a son centre ─ un centre générateur et axial ensemble─ dans le présent de l'instance de parole* »[284].

De la même manière la temporalité cinématographique s'ordonne par rapport au déroulement des images qui sont présentifiées et agencées comme fonction du discours. Elle s'ordonne également par rapport à l'instance qui régit le discours et suivant les diverses transformations possibles.

Admettons, comme le note Christian Metz[285], que l'image filmique est toujours au présent. Pour sa part, le film, tout comme le roman, est au passé parce qu'il est comme lui récit. Ceci explique que le film, en tant que produit tourné, enregistré et affiné préalablement, relève d'un acte perfectif et révolu. Donc, il est un « objet » réel inscrit dans le niveau de temporalité (A). En outre, quand le film se projette à l'écran, nous sommes alors devant une image cinématographique vivante qui se donne au moment présent qui est corrélatif au moment de visionnement. De ce fait, le récit cinématographique est situé temporellement dans le niveau (A').

Une fois que le déroulement du récit filmique s'amorce, il met en scène une histoire fictive. Celle-ci est elle-même présentifiée du fait qu'elle se joue au moment même de la projection du récit filmique. Autrement dit, le temps de la diégèse (B) est le présent, et coïncide donc avec celui de la vision spectatorielle (A'), car à chaque instant du film, le spectateur accompagne le héros, et il n'y a plus d'écart entre le temps de l'œuvre filmique et celui de sa consommation.

[284] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Op.cit., p.73.
[285] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma,* tomes I et II, Op.cit., p.299.

À ce titre, il convient de ne pas confondre histoire filmique et récit filmique. En effet, de la manière la plus simple qui soit, tout film de type narratif (récit filmique) raconte une histoire donnée. Cette dernière est effectivement mise en boite par le film (ou l'œuvre filmique), de la même manière qu'une histoire littéraire est mise en boite par le roman (ou l'œuvre romanesque) avant sa consommation par le récepteur. L'histoire dans les deux cas puise dans le monde fictif. Elle actualise l'action (transformation événementielle) menée par des personnages du monde diégétique qui incarnent différents rôles (héros, opposant, adjuvant, etc.).

Pour étudier les trois niveaux temporels (A-A'-B) dans notre corpus constitué de films narratifs, nous admettons que le temps extra-filmique de niveau (A) se rapporte à la période sociale « réelle » et révolue pendant laquelle chaque film a été tourné et enregistré. Cette période est consacrée à toutes les procédures cinématographiques et techniques qui accompagnent la réalisation de chaque film (scénario, tournage, montage, doublage, habillage musical, etc.). Ces procédures sont opérationnalisées réellement par les différentes instances extra-filmiques qui interviennent à la réalisation du récit cinématographique proprement dit. Une fois ce récit est sorti, la période du tournage/ enregistrement filmique demeure un moment qui relève incontestablement du temps passé, et donc accompli dans un temps réel.

Du côté du temps extra-filmique de niveau A', celui-ci représente un moment présent qui coïncide avec le présent de l'énonciation. En ce sens, la projection d'un récit filmique, comme d'ailleurs pour le reste des films narratifs, constitue, en concomitance avec le moment de visionnement/perception propre au récepteur de film, un instant réel. Cet instant filmique réel émane d'une force énonciative externe au récit filmique qui concrétise le spectacle cinématographique en l'inscrivant automatiquement à un moment présent et factuel.

À l'encontre du niveau (A) dont le procès est perfectif, le processus temporel du niveau (A') se donne de manière durative et inaccomplie, eu égard au temps diégétique avec lequel il s'accorde parallèlement. Par cet accord, notons simplement que pendant une séance cinématographique, le temps de projection coïncide avec le temps de l'action (diégétique). Cette coïncidence permet alors l'exploration du temps de la vision/perception.

En effet, devant un film, nous ne pourrons rester que le temps de la projection. Ce dernier temps se présente comme une contrainte matérielle majeure, parce que le film va s'efforcer d'y inscrire le temps de l'action (diégétique), et ce, par l'intermédiaire du temps de la vision/perception. Cette médiation est d'autant plus importante, car le temps de la vision/perception permet l'articulation spectatorielle de ces deux temps (*temps de projection vs temps de l'action*). Et cette articulation passe par la matière filmique et ses mécanismes qui règlent la prise en considération du travail du signifiant par le spectateur.

En outre, quand nous nous positionnons du côté du signifié filmique, c'est-à-dire l'histoire racontée au sein du récit filmique, comme par exemple l'histoire de l'Ouest américain dans le film *Il était une fois dans l'Ouest*, nous entrons dans un univers diégétique relaté de manière imaginaire. Les faits, qui se déroulent à travers cette histoire, à l'instar des autres histoires mises en relief dans le western leonien, ne sont qu'une représentation du monde réel. Les événements ne concernent que les personnages crées pour incarner des rôles dans l'univers diégétique (Ex : Mme Mc.Bain ; l'Harmonica ; Frank ; Cheyenne). L'action menée par ces principaux personnages représente un procès qui est toujours actualisé et inaccompli. Ainsi, le temps mis en scène est un temps filmique de niveau (B) dont la valeur aspectuelle est imperfective.

À travers ce troisième niveau temporel (B), notre appréhension du temps cinématographique à valeur imperfective résulte de la perception de suites

d'événements ; lesquels, par l'aspect réaliste qu'offre le western leonien, s'apparentent comme vraisemblables. Eu égard à ce que la dimension temporelle de l'image cinématographique est particulièrement une fonction de l'icône, l'histoire filmée ne peut filmer le temps, tout au plus peut-elle visualiser des indices de l'écoulement temporel par les diverses transformations au sein du monde diégétique :

- le passage d'une période temporelle à une autre à courte durée (soleil déclinant, tombée du soir, levée du jour), passage à une époque temporelle à longue durée (de l'été à l'hiver et du printemps à l'été, etc.) par des trucages optiques (fondus enchainé et en noir, effet de mirage, etc.) ;
- l'accroissement d'un personnage : de l'enfance à l'âge adulte (le personnage de l'Harmonica dans le film *Il était une fois dans l'Ouest*) ou de la jeunesse à l'âge adulte (le personnage de John dans le film *Il était une fois la révolution*) à travers le procédé de rétrospection (flash-back) ;
- un édifice ou une construction en cours de réalisation puis achevé (la voie ferrée dans le film *Il était une fois dans l'Ouest*) ;
- éléments iconiques et icono-linguistiques figurés sur un document scriptural (journaux, lettre manuscrite, affiches) ou sur un panneau de signalisation pour marquer les divers repères temporels au sein de l'histoire filmée ;
- occurrence des objets déclencheurs de temps : calendrier qui s'effeuille, horloge aux aiguilles et montres de gousset, etc.

Le recours à ces différents procédés si complexes en général et plus ou moins conventionnels dans le corpus étudié, comme d'ailleurs dans le cinéma narratif, a pour fonction de signifier la fuite du temps, de faire abstraction à la réalité en matière de vraisemblance.

D'après les éléments analysés, nous supposons, en gros, que le récit cinématographique fait écho aux trois modes temporels que nous dénotons A, A' et B. Ces modes, superposés logiquement, s'articulent inéluctablement

chacun autour d'une valeur aspectuelle appropriée. Si le mode extra-filmique (A) se dote de l'aspect perfectif, le procès réalisé dans le mode extra-filmique (A') et le mode filmique (B) porte la valeur d'aspect imperfectif.

L'analyse de l'aspectualisation cinématographique consiste alors à voir les diverses relations susceptibles d'être établies entre les trois modes temporels, eu égard à l'articulation de la double temporalisation cinématographique : *temps énonciatif vs temps énoncif*.

La double temporalisation est largement manifeste dans les films narratifs qui prennent aisément en charge les trois modes temporels possibles. Toutefois, les indices de l'écoulement temporel au sein du monde diégétique, de même que les marqueurs visuels particuliers du temps et la durée des plans, varient d'un récit filmique à un autre et relativement à l'histoire mise en boite dans chaque récit.

Chapitre IV

La segmentation temporelle cinématographique

Mettre en évidence la segmentation de la structure temporelle d'un film est possible à différents niveaux dont principalement : celui du plan et celui de la séquence. Certes, le cinéma repose sur une image temporalisée, représentant indissociablement un "bloc d'espace-durée". Cependant, selon Jacques Aumont, le cinéma, ou plutôt le film, « *est aussi un assemblage de plusieurs de ces blocs (les plans), « dans certaines conditions d'ordre et de durée » : formule où l'on reconnait la définition du montage, et qui recouvre une représentation du temps qui, elle, est beaucoup plus implicite* »[286].

Au demeurant, il est généralement reconnu que tout film est monté, même si certains films comportent très peu de plans, et même si la fonction du montage est loin d'être partout la même. Nous laisserons ici de côté toutes ses fonctions d'ordres narratives et sémantico-expressives, pour souligner uniquement que le montage des plans d'un film quelconque est avant tout la mise en séquence de blocs de temps, entre lesquels il n'y a plus que des relations temporelles implicites.

En cinéma, comme le précise Jacques Aumont, « *le montage, la mise en séquence, y fabrique un temps parfaitement artificiel, synthétique, en mettant en rapport des blocs de temps non contigus dans la réalité* »[287]. Ce temps synthétique d'après l'auteur est sans aucun doute l'un des traits qui a le plus poussé le cinéma vers la narrativité, vers la fiction. En effet, le processus de montage suppose que le spectateur de film soit capable de "recoller les morceaux" du film, c'est-à-dire de reconstituer et rétablir mentalement les relations diégétiques qui s'enchainent dans le récit filmique au moment même de la projection.

Ces relations entre blocs successifs sont donc, entre autres, temporelles. Cela ne peut se faire que moyennant un savoir, fût-il minimal, sur le montage, ou plutôt le changement de plan dans un film. À ce propos, il faut admettre

[286] Jacques Aumont, *L'Image*, Op.cit., p.128.
[287] Ibid., p.129.

qu'un changement de plan représente une discontinuité temporelle au moment du tournage cinématographique, et que la caméra qui a enregistré la scène ne s'est pas brusquement déplacée en un autre point de l'espace, mais qu'il y a eu, entre la prise de vues et la projection, cette autre opération qu'est le montage.

En outre, il faut savoir que quelle que soit l'histoire fictive que raconte un film narratif, en assemblant des morceaux de ce qui a été enregistré au tournage, lors de la projection/vision ce film donne une image temporellement représentative de ce tournage. Forcément, tout au long de la projection, le spectateur est amené à s'interroger sur les relations temporelles entre ces blocs (les plans ou les séquences filmiques), sans pouvoir jamais posséder aucun indice sur l'ordre de leur enregistrement.

Pour mieux examiner les différentes relations de segmentations temporelles produites par l'opération du montage cinématographique (les questions de raccords entre les plans et les séquences filmiques, les relations de composition temporelles entre les images), nous articulerons notre démarche sur les éléments d'analyse établis par « la grande syntagmatique » de Christian Metz.

Pour ce faire, nous insisterons sur les huit syntagmes dits « segments autonomes » qui constituent, selon Metz, une subdivision première de la bande image des films narratifs. À ce propos, l'auteur affirme qu' « *il y a une grande syntagmatique du film narratif. Un film de fiction se divise en un certain nombre de segments autonomes* »[288]. Dans ce sens, la grande syntagmatique de Christian Metz constitue un outil intéressant pour poser des repères de l'organisation temporelle du film narratif. En effet, la transformation narrative au sein du récit filmique peut s'opérer grâce aux huit segments autonomes. Ainsi le temps apparait comme le vecteur fondamental du sens.

[288] Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif ». In : *Communications,* n°8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966, p.120.

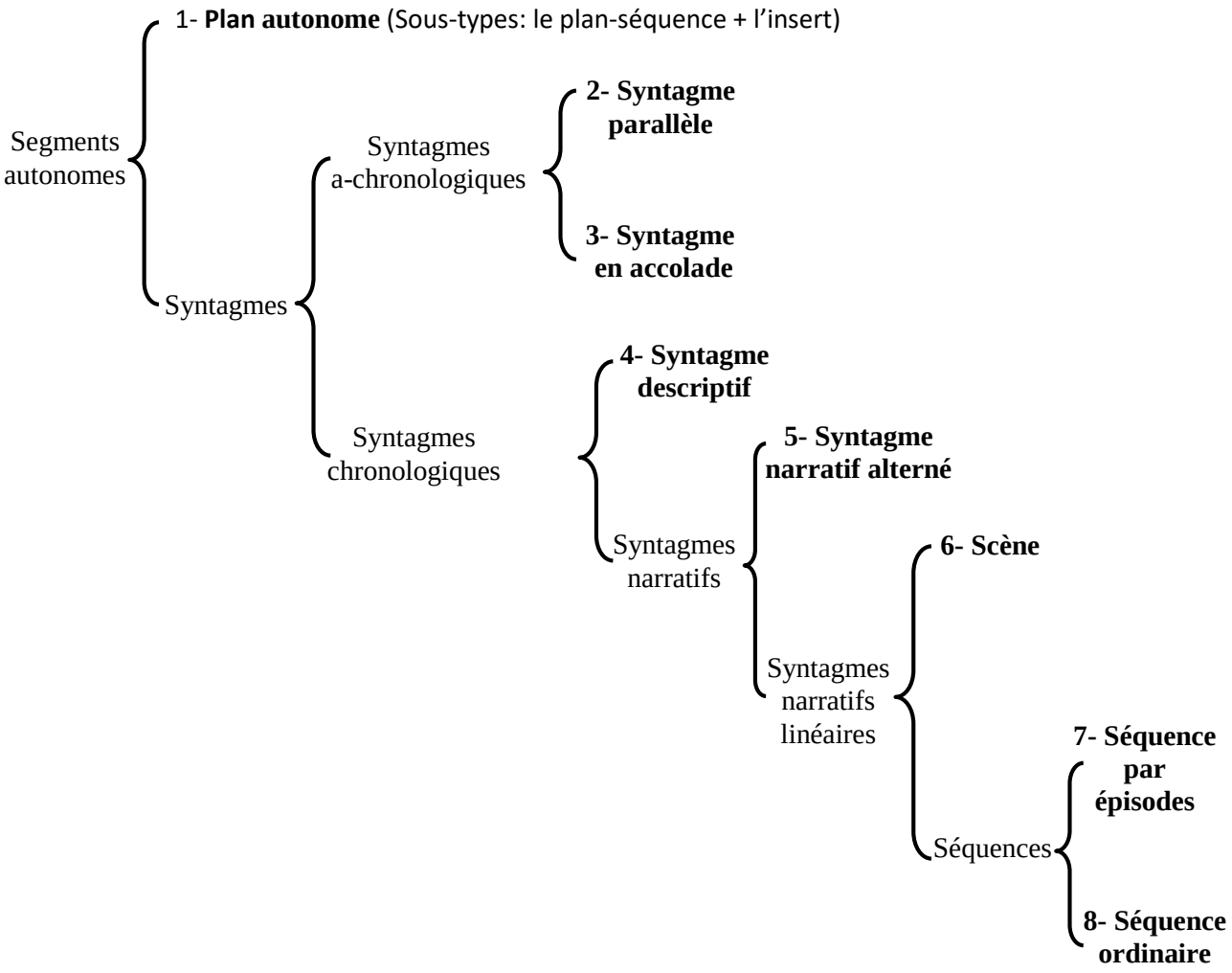
Nous ferons alors intervenir les segments autonomes délimités par Metz dans notre corpus du moment que ce support filmique, mis à l'étude, répond parfaitement aux différentes caractéristiques et exigences que doit avoir un film de type narratif.

Pour Christian Metz, le segment autonome est « *la subdivision de premier rang du film ; c'est une partie du film, et non point une partie de partie du film. (Si un segment autonome comporte cinq plans successifs, chacun d'eux est une partie de partie du film, c'est-à-dire un segment non autonome)* »[289]. Les segments autonomes ne sont pas indépendants les uns des autres ; chacun d'eux ne prend son sens définitif que par rapport au film dans son ensemble, ce dernier étant *le syntagme maximum* du cinéma.

Les segments autonomes se distribuent autour de huit grands types, qui seraient ainsi des « types syntaxiques » ou, mieux encore, des types syntagmatiques.

Voici le tableau général de la grande syntagmatique de la bande-images établi par Christian Metz[290] :

[289] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.122.
[290] Ibid., p.142.



Avant de délimiter les formes du premier segment autonome, dit « plan autonome », il convient de préciser que ce dernier est une subdivision supérieure à l'unité filmique courante « plan ». En effet, Christian Metz souligne que le plan « *constitue au cinéma le segment minimum, puisqu'il faut au moins un plan pour faire un film ou une partie de film […] Si le plan n'est pas l'élément minimum de la signification filmique (car un seul plan nous livre plusieurs informations), il est du moins l'élément minimum de la chaine filmique* »[291].

Cette première délimitation terminologique permet de distinguer le *segment minimum*, qui est le plan, du segment autonome. Il arrive cependant

[291] Ibid., p. 106.

qu'un plan constitue à lui seul un segment autonome. C'est pour cette raison que Metz distingue d'abord les segments autonomes en un seul plan (plan autonome) des segments autonomes en plusieurs plans (dits « syntagmes »).

4-4-1 Le segment autonome à un seul plan : « le plan autonome »

Dans le cas du « plan autonome », un seul plan peut correspondre à un « épisode » de l'intrigue ; c'est le cas du « plan-séquence ». Ce dernier équivaut selon Metz à « *toute scène traitée en un seul plan ; c'est ici l'unité d'une « action » qui donne au plan son autonomie* »[292]. C'est le cas également des « inserts », c'est-à-dire des plans uniques intervenant au sein d'une séquence qui se poursuit ensuite, pour marquer diverses relations avec l'un des aspects de la séquence : image à valeur comparative ponctuelle et présentant un objet extérieur à l'action, souvenirs, explications, rappel d'un autre élément de la diégèse, etc.

Pour illustrer le premier sous-type du plan autonome (le « plan-séquence »), à l'échelle du western leonien, nous évoquons les cas suivants :

- Plan-séquence 01 : (*de 01h04mn55s à 01h05mn38s)* ; *Le bon, la brute et le truand.*

		
Ph.01 *de 01h04mn55s*	Ph.02 *de 01h05mn14s*	Ph.03 *de 01h05mn38s*

Le plan-séquence expose le moment au cours duquel Blondin subit les supplices que lui cause Tuco en plein désert. Ce plan autonome constitue à lui

[292] Ibid., p.123.

seul une unité de sens « épisode de l'intrigue principale », mais dépend aussi des événements antérieurs.

- plan-séquence 02 : *(de 02h36mn15s à 02h37mn10s)* ; *Le bon, la brute et le truand.*

		
Ph.01 *de 02h36mn15s*	Ph.02 *de 02h36mn35s*	Ph.03 *de 02h37mn10s*

Ce plan autonome (plan-séquence) représente l'instant où Tuco met le pied sur le cimetière de Sad Hill. D'une image à une autre, nous avons toujours une continuité temporelle de l'action sans rupture. C'est à la caméra de suivre le mouvement du personnage en traveling ou en panoramique.

Pour illustrer le deuxième sous-type du plan autonome (« l'insert »), nous évoquons l'épisode de flash-back qui se rapporte aux souvenirs d'un personnage. À ce titre, l'occurrence du flash-back au niveau du corpus étudié incarne un « insert » du moment que cet épisode de souvenir surgit à un moment crucial du récit filmique pour marquer le lien avec les événements du passé (antériorité) et les événements qui se développeront par la suite (postériorité). Par l'insert, le récit procède par retours en arrière successifs à partir d'un point de repère temporel. En voici deux cas :

- insert 01 : *(de 01h59mn00s à 01h59mn54s)* ; *Et pour quelques dollars de plus.*

		
Ph.01 *de 01h59mn00s*	Ph.02 *de 01h59mn46s*	Ph.03 *de 01h59mn54s*

L'insert ci-illustré représente l'épisode de viol perpétré par l'Indien contre la sœur du Colonel Mortimer. Cet épisode apparait comme un segment autonome au niveau spatial et temporel. Suivant les extraits de photogrammes ci-dessus, le souvenir du viol remonte au passé lointain qui hante l'Indien. Le souvenir représente un segment temporel qui s'offre comme unité autonome. Toutefois, ce segment demeure dépendant du reste des segments filmiques avec lesquels il s'interagit pour élucider l'intrigue principale du récit filmique.

- insert 02 : *(de 36mn03s à 37mn35s)* ; *Il était une fois la révolution.*

		
Ph.01 *de 36mn03s*	Ph.02 *de 37mn24s*	Ph.03 *de 37mn35s*

Les photogrammes de cet insert se rapportent à un épisode mémorable du passé vécu par le personnage de John. Avec ce segment temporel autonome, nous remontons aux souvenirs que John partageait avec son ami Nolan et la jeune femme qu'ils aimaient tous deux en Irlande.

D'après ces deux cas, nous constatons que l'insert, figurativisé par le flash-back, représente un plan temporel autonome, antérieur au temps de la

diégèse (l'intrigue principale). De manière spécifique au western leonien, l'écoulement temporel mis en scène dans le flash-back s'accentue par le procédé cinématographique de « ralenti » exercé volontiers par le mouvement de la caméra.

Le recours systématique au flash-back sert de principe fondamental à la narration filmique. La transition entre la diégèse principale et le retour en arrière est temporellement ponctué par la technique de montage ainsi que les procédés optiques, tels le fondu enchainé et le fondu au noir. L'appréhension de cette transition est souvent facilitée par le dialogue qui complète les informations narratives.

Pour le « plan-séquence » comme pour « l'insert », la valeur aspectuelle du temps cinématographique demeure nettement imperfective. L'action se donne à voir comme en train de se dérouler à nos yeux. En ce sens, quoique l'action filmée relève d'un moment antérieur par rapport à la diégèse, ce moment coïncide avec le présent de l'énonciation. En plus, la mise en relief des plans autonomes, par le biais du ralenti, renforce nettement le caractère duratif du procès mis en scène dans ces plans autonomes.

4-4-2 Le segment autonome à plusieurs plans : « le syntagme »

Après avoir examiné le segment autonome à un seul plan (le plan autonome), nous analyserons dans ce qui suit le segment autonome à plusieurs plans (= le syntagme). En effet, comme c'est schématisé dans le tableau de la grande syntagmatique de Christian Metz, il existe deux types de syntagmes[293] :
- les syntagmes *a-chronologiques*, dans lesquels « *le rapport temporel entre les faits présentés par les différentes images n'est pas précisé par le film* ».
- les syntagmes *chronologiques*, dans lesquels « *les rapports temporels entre les faits présentés par les images successives sont précisés* ».

4-4-2-1 Les syntagmes a-chronologiques

En ce qui concerne les syntagmes a-*chronologiques*, Metz en distingue deux types : le syntagme parallèle et le syntagme en accolade.

4-4-2-1-1 Le syntagme parallèle[294]

Par le biais du montage, ce premier type de syntagme a-chronologique rapproche et entremêle systématiquement deux ou plusieurs « motifs » différents de l'action qui reviennent par alternance. Le rapprochement entre lesdits motifs, qui ne sont pas du même ordre de réalités, est effectué directement à des fins symboliques (par exemple : scènes de la vie des riches/des pauvres ; la ville/la campagne ; la mer/ les champs de blé ; patrons/ ouvriers, jeunes/vieux, etc.). Le syntagme parallèle alterne les séries d'images selon la structure (A B A B, etc.).

Nous illustrons le syntagme parallèle à travers une séquence extraite du film *Le bon, la brute et le truand (de 01h42mn02s à 01h46mn57s).*

[293] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.124-125.
[294] Parmi les huit segments, ce syntagme porte le numéro 2 dans le tableau de la grande syntagmatique.

		
Ph.01 *de 01h42mn02s*	Ph.02 *de 01h42mn06s*	Ph.03 *de 01h42mn38s*
		
Ph.04 *de 01h42mn43s*	Ph.05 *de 01h43mn18s*	Ph.06 *de 01h43mn49s*
		
Ph.07 *de 01h44mn54s*	Ph.08 *de 01h45mn06s*	Ph.09 *de 01h46mn57s*

La séquence en l'occurrence alterne deux scènes distinctes mais temporellement parallèles : celle des soldats musiciens situés à l'extérieur qui sont en train de jouer de la musique instrumentale, et celle de Sentenza qui torture violemment Tuco avec l'aide du caporal Wallace. Le rapprochement temporel de ces deux scènes non contiguës s'effectue par leur alternance systématique au moyen du montage. L'alternance procure à cette séquence filmique une valeur symbolique.

D'une part, l'importance symbolique de la séquence réside dans le fait qu'elle représente la phase de perturbation événementielle au cours de laquelle Tuco révèle à Sentenza le nom du cimetière où se trouvent les deux cent mille

dollars en or. D'autre part, cette séquence met aussi en relief le rapport de force entre un supérieur d'armée sergent gardien en uniforme (Sentenza) et les soldats subalternes qui obéissent aux ordres : l'ordre de jouer de la musique en parallèle avec le moment de la torture. Nous sommes donc devant deux motifs diégétiques non adjacents, mais rapprochés par le principe d'alternance temporelle (ABAB) ; d'où A= scène de torture et B= scène de la musique.

4-4-2-1-2 Le syntagme en accolade[295]

Ce deuxième type de syntagme a-chronologique est une série de scénettes représentant des événements que le film donne comme des échantillons « typiques d'un même ordre de réalités ». Autrement dit, le syntagme en accolade représente l'évocation des événements signifiant une « catégorie de faits » (Ex : scène de travail, scène de guerres, etc.) que le cinéaste a pour but de définir et de rendre sensible par des moyens visuels. Selon Christian Metz, la construction d'images en accolade « *suggère entre les événements qu'elle regroupe le même type de rapports que l'accolade entre les mots qu'elle réunit* »[296]. De cette façon, le syntagme en accolade regroupe directement, et en un seul bloc, toutes les images ayant trait au même ordre de réalités.

Pour bien illustrer le cas du syntagme a-chronologique en accolade, nous évoquons la séquence qui représente les événements de la guerre de Sécession dans le film *Le bon, la brute et le truand (de 02h12mn00s à 02h31mn15s).*

[295] Parmi les huit segments, ce syntagme porte le numéro 3 dans le tableau de la grande syntagmatique.
[296] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.125.



Ph.01
de 02h13mn35s



Ph.02
de 02h20mn18s



Ph.03
de 02h22mn59s



Ph.04
de 02h27mn28s

Le début et la fin de cette séquence correspond à l'ouverture et à la clôture d'une série d'événements typiques ayant un lien fort de parenté. En effet, la séquence est dévolue aux faits qui se déroulent dans le champ de bataille et au moment de la confrontation entre les deux armées américaines (les forces confédérées et celles de l'Union). La succession des événements sur le plan temporel n'est pas donnée dans un ordre d'alternance (ABAB) comme dans le cas du syntagme parallèle, mais ces événements sont regroupés directement. Par moments, nous passons d'une scénette spécifique à une autre, mais toujours dans le même cadre de réalité, c'est-à-dire la guerre de Sécession.

Nous assistons d'abord à la scène consacrée à la rencontre des deux acolytes Blondin et Tuco avec le capitaine de la compagnie qui les accueille et leur explique que les combats durent depuis des jours, car les deux parties veulent s'emparer du pont stratégique, qu'elles prennent soin de préserver des bombardements (Ph.01). Puis, nous passons successivement à la scène d'échange de tirs entre les deux armées confrontées (Ph.02). Par la suite, nous découvrons le capitaine de l'armée blessé à la suite d'un assaut. Le capitaine révèle à Blondin et Tuco qu'il rêve de détruire le pont afin de faire cesser la

guerre (Ph.03). Enfin, nous retrouvons Tuco et Blondin dans la scène du pont (Ph.04). Les deux hommes procèdent aux préparatifs pour exploser le pont. Pendant qu'ils effectuent ce travail, à moitié immergés dans la rivière, Tuco et Blondin décident de se révéler leurs secrets quant à l'endroit exact des dollars.

Dans la séquence analysée, les différentes scènes, qui illustrent les évocations successives de faits relatifs à la guerre, sont reliées les unes aux autres par des procédés optiques tels les panoramiques, les travelings et le zoom. Ces procédés accentuent le lien de parenté qui relie tous les faits illustrés. Ils montrent aussi que la séquence doit être traitée comme un ensemble homogène fermé, et donc un « syntagme en accolade ».

4-4-2-2 Les syntagmes chronologiques

Pour ce qui est des syntagmes chronologiques, Metz en distingue cinq types : le syntagme descriptif ; le syntagme narratif alterné ; le syntagme narratif linéaire (la scène) ; le syntagme narratif linéaire (la séquence par épisodes) ; le syntagme narratif linéaire (la séquence ordinaire).

4-4-2-2-1 Le syntagme descriptif[297]

Pour Metz, ce type de syntagme marque un rapport de simultanéité entre tous les motifs présentés successivement à l'image. C'est-à-dire que ce syntagme permet de montrer plusieurs choses à la fois. Ce fait est bien d'ailleurs le propre de l'image cinématographique qui s'efforce bien souvent de montrer différents motifs visuels simultanément.

Dans le syntagme descriptif, la succession des images sur l'écran correspond uniquement à des séries de co-existences spatiales entre les faits

[297] Parmi les huit segments, ce syntagme porte le numéro 4 dans le tableau de la grande syntagmatique.

présentés. Dans ce sens, le syntagme descriptif équivaut à des descriptions filmiques diverses. Selon Metz, ce syntagme constitue l'unique cas où les consécutions écraniques ne correspondent à aucune consécution diégétique. Rappelons à ce propos que, dans un film, l'écran est le lieu du signifiant et la diégèse est le lieu du signifié. Le signifiant est toujours linéaire et consécutif, alors que le signifié peut l'être ou ne pas l'être. L'exemple de cette construction du syntagme descriptif est celui de la description d'un paysage.

Nous illustrons ce cas à travers la description du cimetière de Sad Hill dans le film *Le bon, la brute et le truand*.

<table>
<tr>
<td> 
Ph.01
de 02h36mn21s</td>
<td> 
Ph.02
de 02h36mn28s</td>
<td> 
Ph.03
de 02h36mn42s</td>
</tr>
<tr>
<td> 
Ph.04
de 02h36mn46s</td>
<td> 
Ph.05
de 02h36mn53s</td>
<td> 
Ph.06
de 02h37mn06s</td>
</tr>
</table>

La succession des images mettant en valeur le paysage du cimetière s'effectue dans un ordre descriptif de gradation (du particulier vers le général). En effet, par le mouvement de traveling, la caméra focalise d'abord sur un détail descriptif particulier, à savoir une tombe sur laquelle tient Tuco (Ph.01). Puis, la caméra se déplace simultanément vers une vue partielle de ce cimetière (Ph.02). Par la suite, le champ de vision s'ouvre petit à petit sur l'espace du

cimetière en reléguant l'importance du personnage qui se fond progressivement dans le paysage décrit (Ph.03-04-05).

Finalement, la caméra s'arrête en pause légère et offre une vue panoramique décrivant l'ensemble des constituants qui entourent l'espace du cimetière (Ph.06). Ainsi, plusieurs détails et motifs visuels, objet de la description du paysage ambiant, sont vus « simultanément » (ciel, sol, tombes, arbres, montagnes, cercle d'arène, etc.).

Par ailleurs, le syntagme descriptif ne se limite pas uniquement à des éléments descriptifs de type (paysage, objets ou personnages), mais, selon Metz, il « *peut fort bien porter sur des actions, pourvu que ce soient des actions dont le seul type de rapports intelligibles est le parallélisme spatial à quelque moment du temps qu'on les prenne* »[298], c'est-à-dire des actions que le spectateur ne peut pas mettre mentalement bout à bout dans le temps.

Prenons la séquence du film *Pour une poignée de dollars (de 24mn38s à 27mn53s)*. Celle-ci illustre le massacre perpétré par Ramon et ses hommes contre les soldats mexicains.


Ph.01
de 24mn58s


Ph.02
de 25mn17s


Ph.03
de 25mn30s


Ph.04
de 25mn51s


Ph.05
de 26mn03s


Ph.06
de 26mn34s

[298] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.126.

Lors de cette séquence, la description porte sur plusieurs actions en parallèle :

- l'action entamée par Joe et le tavernier qui suivent depuis une colline montante (espace avoisinant) tous les moments de l'assassinat et guettent tous les détails du spectacle du début jusqu'à la fin (Ph.01-02) ;
- l'action d'échange de caisse d'or entre les soldats sur le bord de la rivière (espace central de l'assassinat) (Ph.03) ;
- l'action de tir exécuté par Ramon qui élimine tous les soldats mexicains à l'aide d'une mitrailleuse depuis la carriole (Ph.04-05) ;
- l'action de fuite des soldats sur la colline (Ph.06).

De ces deux cas d'illustration, nous retiendrons que dans le syntagme chronologique descriptif, les agencements temporels du signifiant (l'écran) ne correspondent à aucun agencement temporel du signifié (la diégèse), mais seulement à des agencements spatiaux de ce signifié.

Par ailleurs, précisons également que le syntagme descriptif filmique équivaut au syntagme descriptif au sein du récit littéraire dans la mesure où le processus de description dans les deux cas porte sur les mêmes constituants (paysage, personnage, objet, action, etc.). Cependant, leur différence réside bien évidemment dans le fait que le récit littéraire emploie la forme verbale de l'imparfait pour décrire des états de choses permanents dans le récit. Le temps de l'imparfait alterne avec le passé simple qui s'emploie pour relater des événements. La substitution des deux temps est donc tout à fait logique et nécessaire. À l'encontre du récit littéraire, le récit filmique mobilise les différents procédés cinématographiques pour véhiculer le procès narratif et/ou descriptif (zoom, ralenti, perspectives visuelles, échelle des plans, etc.).

La substitution de l'imparfait au passé simple, à en croire Joseph Courtés, est appréhendée métaphoriquement. Elle « *correspond un peu, lors de la projection d'un film, au passage du déroulement normal de l'image au ralenti :*

dans l'un et l'autre cas, l'effet de sens est la présentation – et la perception par l'énonciataire- du procès vu sous son aspect duratif »[299].

Ainsi, la correspondance entre les deux temps verbaux et les effets du déroulement filmique aboutit à une homologation que nous pouvons formuler de la sorte :

$$\frac{\text{Déroulement normal}}{\text{Déroulement en ralenti}} \equiv \frac{\text{passé simple}}{\text{imparfait}}$$

À travers cette homologation d'équivalence, nous obtiendrons, à l'échelle du récit filmique, une distinction aspectuelle possible qui est dévolue à l'opposition *visée durative vs visée ponctuelle*. Cette distinction peut être établie comme suit :

$$\frac{\text{Visée ponctuelle}}{\text{Visée durative}} \equiv \frac{\text{déroulement normal}}{\text{déroulement en ralenti}}$$

Les deux visées semblent plutôt liées à ce que Courtés appelle « l'élasticité du discours », au jeu de cette opposition linguistiquement si importante : *expansion vs condensation*.

Dans le cas du récit filmique, cette homologation est tributaire de l'opération du montage. En effet, si le plan (= le plan tout court ou le *segment minimum*) mis en scène se déroule normalement, c'est-à-dire brièvement, avec parfois des effets d'accéléré (cas de la succession d'images qui décrivent Tuco en tain de courir dans le cimetière de Sad Hill ; *Le bon, la brute et le truand*) et sans effets techniques modalisateurs, nous aurons affaire à une condensation des faits qui sont en train de se dérouler à l'écran.

Si, par contre, le plan se déroule en ralenti (le cas des flash-backs ou du plan prolongé : plan-séquence), à l'aide du panoramique, du traveling ou en marquant des pauses, comme c'est le cas dans le syntagme descriptif qui porte

[299] Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours- de l'énoncé à l'énonciation*, Op.cit., p.281.

sur un paysage, nous aurons affaire à un processus d'expansion discursive. De cette façon, le syntagme descriptif est le mieux placé pour incarner cette valeur aspectuelle expansive du temps cinématographique.

Excepté le syntagme descriptif, tous les autres syntagmes chronologiques sont des « syntagmes narratifs », c'est-à-dire, selon les termes de Metz, « *des syntagmes dans lesquels le rapport temporel entre les objets vus à l'image comporte des consécutions, et non pas seulement des simultanéités* »[300]. L'auteur distingue ainsi le syntagme narratif alterné (syntagme alterné) des diverses sortes de syntagmes narratifs linéaires (scène ; séquences par épisodes ; séquence ordinaire).

4-4-2-2-2 Le syntagme alterné[301]

Ce type de syntagme narratif est appelé également par les théoriciens du cinéma selon les cas : « montage alterné », « montage parallèle » ou encore « synchronisme ». Metz précise que dans le syntagme alterné « *le montage présente par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution, mais qu'entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité (ce qu'on peut traduire par la formule : "Alternance des images = simultanéité des faits")* »[302]. Autrement dit, dans le syntagme alterné, le signifié de l'alternance est la simultanéité diégétique (celle des « actions » présentées), alors que le signifiant de l'alternance est la consécution des images à l'écran (le signifiant est toujours linéaire et consécutif).

L'exemple-type du syntagme alterné est le suivant : image des poursuivants, image des poursuivis, image des poursuivants, et ainsi de suite.

[300] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.127.
[301] Parmi les huit segments, ce syntagme porte le numéro 5 dans le tableau de la grande syntagmatique.
[302] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.127.

Pour illustrer ce cas du « montage alterné », nous nous référons comme exemple à la course poursuite des hommes de l'Indien par le Manchot ; (*Et pour quelques dollars de plus* : *de 01h12mn00s à 01h14mn10s*).



Ph.01
de 01h12mn43s



Ph.02
de 01h12mn50s



Ph.03
de 01h13mn11s



Ph.04
de 01h13mn44s

La course poursuite illustrée favorise le synchronisme entre deux états consécutifs sur le plan du signifiant : les images qui se rapportent respectivement au Manchot (Ph.01-03) et à la bande de l'Indien (Ph.02-04) se succèdent et s'alternent suivant l'ordre du poursuivant (le Manchot) poursuivis (la bande), poursuivant (le Manchot) poursuivis (la bande), etc. Chacun d'eux est « cadré » au moment où il est en cours de l'action. Sur le plan du signifié, les faits présentés à l'écran sont diégétiquement simultanés.

Notons dans cette perspective que le « syntagme alterné », dit aussi « montage parallèle », se diffère du « syntagme parallèle » examiné précédemment. Certes, les deux syntagmes alternent à l'écran une série d'images selon la distribution (ABAB) et maintiennent rapprochés des motifs visuels différents de l'action. Toutefois, le syntagme parallèle est a-

chronologique, c'est-à-dire que les actions et les motifs visuels, rapprochés à l'écran, n'ont entre eux aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle. Ils ne relèvent pas d'ailleurs du même ordre de réalités, mais le montage parallèle, riche en connotations diverses, leur donne le privilège de véhiculer des valeurs symboliques.

Dans ce qui suit, nous aborderons les trois derniers types de syntagme qui sont classés comme syntagmes narratifs linéaires : la scène, la séquence (par épisodes et ordinaire).

4-4-2-2-3 La scène[303]

La scène cinématographique, en tant que syntagme narratif linéaire, représente une unité ressentie comme « concrète » analogue à une « scène » de théâtre, ou encore à une scène de la vie courante (un lieu, un moment, une petite action particulière et ramassée) qui présente un ensemble spatio-temporel cohérent. Dans la scène, « *le signifiant est fragmentaire : plusieurs plans, qui ne sont tous que des « profils » partiels (Abschattungen) ; mais le signifié est ressenti comme unitaire* »[304].

Dans la scène, la consécution temporelle des faits présentés est continue (sans « hiatus » ni « ellipses »). À ce titre, Metz distingue les *hiatus diégétiques* (c'est-à-dire les ellipses vraies) des simples *hiatus de la caméra* (= la continuité temporelle est interrompue par un « déboîtement d'appareil » ou par un « plan de coupe », pour être reprise ensuite au point chronologique exact où elle en était arrivée entre temps). Ainsi, les hiatus spatiaux ou temporels à l'intérieur de la scène sont des *hiatus de caméra*, non des *hiatus diégétiques.*

L'exemple-type que nous pouvons donner pour *la scène* est celui de la scène de « duel » entre les personnages du récit filmique. En effet, comme la

[303] Parmi les huit segments, ce syntagme porte le numéro 6 dans le tableau de la grande syntagmatique.
[304] Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif ». Op.cit., p.121.

scène de théâtre se donne comme un spectacle, la scène de duel représente, elle-aussi, un pur spectacle dans lequel la continuité diégétique est assurée par la cohérence de l'unité spatio-temporelle.

Eu égard à ce que notre corpus est truffé de scènes de duel, nous nous contentons uniquement de quelques cas :

- scène 01 : duel entre Joe et Ramon (*Pour une poignée de dollars*) ;

		
Ph.01 *de 01h35mn00s*	Ph.02 *de 01h35mn05s*	Ph.03 *de 01h35mn38s*

- scène 02 : duel entre Le colonel Mortimer et un recherché (*Et pour quelques dollars de plus*) ;

		
Ph.01 *de 10mn32s*	Ph.02 *de 11mn20s*	Ph.03 *de 11mn40s*

- scène 03 : duel entre l'Harmonica et Frank (*Il était une fois dans l'Ouest*) ;

		
Ph.01 *de 02h21mn38s*	Ph.02 *de 02h23mn22s*	Ph.03 *de 02h25mn45s*

Comme le veut la convention du western, les dualistes amorcent généralement leur duel par l'échange des propos en mettant l'accent sur leurs motifs de confrontation : *règlement de compte* (scène 01) ; *chasseur de prime* qui abat un recherché pour délit (scène 02) ; *vengeance* (scène 03), etc.

Au cours du duel, nous ne sortons pas du cadre spatio-temporel qui délimite la scène. La continuité temporelle est ponctuée par les hiatus de la caméra, c'est-à-dire que la projection successive de photogrammes est séparée par des noirs (fondu au noir) ou par un fondu enchainé. Ces hiatus introduisent des interruptions normales illustrées par le passage d'un segment minimum (plan) à un autre. Nous constatons ainsi que la consécution temporelle des actions effectuées pendant la scène de duel forment une unité continue et concrète.

4-4-2-2-4 La séquence par épisodes et la séquence ordinaire[305]

Par opposition à la scène, la consécution temporelle des faits présentés dans la séquence est discontinue. La séquence est un type de syntagme autonome qui repose sur l'unité d'une action plus complexe se déroulant à travers plusieurs lieux (contrairement à la scène) et « sautant » les moments inutiles. (L'exemple-type de ce syntagme est la séquence de poursuite ou de fuite).

À l'intérieur de la séquence, il y a donc des hiatus diégétiques (et non plus seulement des hiatus de caméra, comme dans la scène). Mais ces hiatus temporels diégétiques sont réputés insignifiants, du moins au plan de la dénotation (les moments sautés sont « sans importance pour l'histoire »). C'est ce qui différencie, selon Christian Metz, ces hiatus de ceux que signale le fondu au noir (ou quelque autre procédé optique) entre deux segments autonomes.

[305] Parmi les huit segments, ces deux syntagmes portent respectivement le numéro 7 et 8 dans le tableau de la grande syntagmatique.

Ces derniers hiatus de caméra « *sont réputés sur-signifiants, même en dénotation : on ne nous en dit rien, mais on nous dit pourtant qu'il y aurait beaucoup à en dire (le fondu au noir est un segment filmique qui ne donne rien à voir, mais qui est très visible*) »[306]. En outre, les « moments sautés » qui sont ainsi soulignés sont censés (contrairement aux hiatus diégétiques intérieurs à la séquence) avoir eu de l'influence sur l'évolution des événements narrés par le film, et être en quelque façon nécessaires, malgré leur absence, à l'intellection littérale de ce qui suit.

Ceci dit, à l'intérieur des séquences proprement dites (c'est-à-dire une consécution unique des faits qui est discontinue temporellement) Metz distingue deux types : La séquence par épisodes et la séquence ordinaire.

A- La séquence par épisodes

Dans ce type de séquence, la discontinuité temporelle peut être *organisée* et devenir le principe même de construction et d'intelligibilité de la séquence. Ce faisant, Metz délimite les principales caractéristiques de la séquence en épisodes de la façon suivante : « *la séquence aligne un certain nombre de brèves scénettes, séparées le plus souvent les unes des autres par des effets optiques (fondus-enchaînés, etc.), et qui se succèdent par ordre chronologique* »[307]. En effet, les scénettes (ou épisodes) sont traitées dans leur ensemble seul, et non chacune d'elles. Cet ensemble, qui est pris en compte par le film, constitue donc un segment autonome.

Pour illustrer ce type de séquence par épisodes, nous faisons appel à la séquence de poursuite entamée par Tuco qui envisage dans son programme narratif de capturer Blondin qui l'a abandonné et a rompu leur association (séquence de poursuite *de 32mn12s à 49mn42s* ; *Le bon, la brute et le truand*).

[306] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Op.cit., p.130.
[307] Ibid., p.128.



Ph.01
de 32mn12s



Ph.02
de 34mn00s



Ph.03
de 41mn18s



Ph.04
de 43mn12s



Ph.05
de 48mn08s

La séquence de poursuite met en relief le parcours traversé par Tuco à la recherche de Blondin. En effet, nous assistons à cinq épisodes successifs qui sont séparés par une longue durée diégétique, mais rapprochés par le montage :

- dans l'épisode 01, Tuco, qui a survécu après l'abandon de Blondin dans le désert, réussit cependant une traversée de plus de cent kilomètres pour arriver assoiffé et complètement épuisé dans un petit village ;
- dans l'épisode 02, Tuco entre par force chez le vendeur d'armes et l'oblige à lui exposer toutes les gammes de pistolets disponibles. Tuco s'empare alors d'un pistolet de son choix.
- dans l'épisode 03, Tuco rencontre ses anciens amis dans une grotte et leur demande de l'aider à capturer Blondin.
- dans l'épisode 04, Tuco et ses amis entrent dans l'hôtel où demeure Blondin. Les associés décident d'encercler ce dernier.
- dans l'épisode 05, Tuco parvient à capturer Blondin et l'oblige à mettre la corde de pendaison.

Chacune des scénettes (épisodes), représentant une partie prenante dans la consécution des événements relatifs à la poursuite menée par le personnage de Tuco, apparait comme le résumé symbolique d'un stade dans une évolution temporelle assez longue que la séquence globale condense. Nous constatons que chaque image vaut pour elle-même et qu'elle est ressentie comme prélevée sur un groupe d'autres images possibles représentant une phase d'un procès. Par rapport à l'ensemble du syntagme, chacune des évocations de l'action entreprises par Tuco vient se ranger à sa place sur l'axe du temps.

En outre, nous remarquons que la séquence de poursuite expose, par une série de raccourcis, diverses sortes de progressions diégétiques rapides et à sens unique en *isolant* systématiquement quelques-uns de leurs « moments » successifs. Les raccourcis faits entre les épisodes s'effectuent grâce aux sauts des détails secondaires à l'histoire (hiatus temporels diégétiques) comme : ce que fait Tuco pendant la nuit, les obstacles qu'il a rencontrés dans son parcours, ses moments de répit…).

Les raccourcis se réalisent également par les sauts marqués par le fondu au noir et le fondu enchainé (hiatus temporels de caméra). Ces hiatus font allusion aux transitions temporelles qui relient les épisodes du parcours traversé par Tuco.

B- La séquence ordinaire

Au niveau de cette figure de séquence, type syntagmatique très courant dans les films, la discontinuité temporelle peut rester inorganisée et en quelques sortes éparse ; on se contente de « sauter » les moments jugés sans importance pour l'intrigue. La séquence ordinaire est commutable avec la séquence par épisodes. Elle constitue, elle-aussi, un segment autonome.

À la différence de la séquence par épisodes qui apparait comme un ensemble dont chaque unité composante (scénette) représente une phase

résumée et succincte qui fait partie de cet ensemble (l'exemple-type : le parcours de poursuite), dans la séquence ordinaire, chacune des unités de récit présente simplement l'un des moments non sautés de l'action. La séquence ordinaire constitue une unité narrative qui repose sur une action complexe et focalisée sur différents personnages.

Dans le film *Il était une fois la révolution*, la séquence d'attaque de la banque nationale de Mesa Verde (*de 01h08mn51s à 01h18mn05s*) incarne une séquence ordinaire dont les moments réalisés forment un procès complexe. En voici l'occurrence :

 Ph.01 *de 01h09mn09s*	 Ph.02 *de 01h09mn16s*	 Ph.03 *de 01h09mn28s*
 Ph.04 *de 01h09mn49s*	 Ph.05 *de 01h10mn24s*	 Ph.06 *de 01h10mn59s*
 Ph.07 *de 01h11mn30s*	 Ph.08 *de 01h11mn55s*	 Ph.09 *de 01h12mn07s*

		
Ph.10 *de 01h12mn20s*	Ph.11 *de 01h13mn45s*	Ph.12 *de 01h14mn06s*
		
Ph.13 *de 01h15mn15s*	Ph.14 *de 01h17mn17s*	Ph.15 *de 01h18mn00s*

L'attaque de la banque s'assimile à une opération complexe qui requiert un processus à suivre. En effet, lors de cette séquence, on ne se concentre pas sur un parcours à sens unique et focalisé sur un seul personnage principal, mais nous nous retrouvons devant une opération où chaque personnage se charge d'un rôle spécifique à accomplir dans la mission principale (accéder à la banque de Mesa Verde). La construction des unités de la séquence suit le processus suivant :

- John, qui dirige l'opération d'attaque depuis l'intérieur du café, donne au membre de la bande de Juan le signal de départ (Ph.01) ;
- les enfants de Juan contrôlent la situation par l'échange de signaux lancés de l'intérieur à l'extérieur et vice versa (Ph.02) ;
- l'un des enfants de Juan surveille le mouvement des soldats à l'extérieur (Ph.03) ;
- le petit enfant de Juan se déplace auprès de la porte de la banque pour placer les explosifs qui sont dissimulés à l'intérieur des jouets (Ph.04) à l'affût de John qui le surveille (Ph.05).
- John se précipite pour préparer les explosifs (Ph.06) ;

- John approvisionne Juan de dynamites pour s'en servir lors de l'entrée à la banque (Ph.07) ;
- sous le regard de Juan, John appuie sur la détente et explose la porte d'entrée de la banque (Ph.08-09) ;
- la bande de Juan court pour entrer à la banque (Ph.10) ;
- à l'intérieur de la banque, la bande de Juan s'entre-tue avec les soldats mexicains (Ph.11) ;
- Juan, intéressé uniquement par l'argent de la banque, est choqué de constater qu'elle n'a pas de fonds et qu'elle est utilisée par l'armée comme prison politique (Ph.12) ;
- Juan et sa famille libèrent des centaines de prisonniers (Ph.13) ;
- Juan, fou furieux, reproche à John de l'avoir mis dans une affaire où il sort sans pognons (Ph.14) ;
- à la fin de la séquence, l'exploit de Juan et sa famille fait de ce dernier par inadvertance (et contre son gré) un grand héros de la révolution (Ph.15) ;

Suivant cette séquence ordinaire, nous constatons alors qu'entre les images mises en œuvre à l'écran, il y a un hiatus temporel : le passage brusque d'un état temporel à un autre se fait sans qu'on puisse rétablir aucune continuité. Les images sont discontinues au niveau du signifiant cinématographique (les images représentent des fragments distincts à l'écran). Toutefois, elles sont linéaires et continues au niveau du signifié (les images assurent la continuité diégétique).

Au demeurant, nous déduisons que les deux figures de séquences analysées représentent chacune un syntagme narratif. De ce fait, ces deux figures assurent les progressions diégétiques de façon linéaire et continue. La séquence ordinaire, comme la séquence par épisodes, sont toutes deux des séquences au sens propre du terme : toutes deux véhiculent une consécution

temporelle unique des faits qui est discontinue, et toutes deux sont ponctuées par des hiatus de caméra ainsi que des hiatus diégétiques.

Cependant, la séquence par épisodes représente un bloc significatif (ensemble) composé de plusieurs phases qui s'enchainent diégétiquement traçant ainsi un parcours ou trajectoire bien précis. Chaque image, plus mineure et de durée totale plus modeste, relève de ce parcours. Elle est toujours ressentie comme une unité narrative détachée de ce bloc ou ensemble. L'exemple-type de cette figure est « la séquence de poursuite » qui est généralement menée par un principal protagoniste de l'histoire qui passe par des stades dans son parcours (Ex : séquence de poursuite de Tuco).

La séquence ordinaire, elle, ne repose pas nécessairement sur un ensemble, mais sur une action unique et complexe qui aboutit à une fin. En outre, chaque fragment d'images de la séquence ordinaire ne semble pas être prélevé d'un bloc, mais un moment non sauté de l'action, qui dépend surtout de ce qui le précède et donne une idée sur ce qui viendra par la suite. Dans la séquence ordinaire l'action n'est pas généralement centrée sur un seul protagoniste de l'histoire, mais sur plusieurs personnages participant à l'action, tel est le cas dans la séquence d'attaque de la banque de Mesa Verde.

Conclusion

De cette quatrième partie de la recherche, nous constatons que le cinéma entretient un rapport étroit avec le temps à plusieurs titres. En effet, le processus temporel se manifeste à travers tous les éléments scripto-audio-visuels contenus dans le récit cinématographique. Les déictiques et éléments référant au temps émergent aux niveaux paratextuel et intra-filmique.

Au plan du récit, la localisation temporelle prend consistance grâce à l'organisation des formes de la conjugaison relative au système verbal. Ces formes temporelles, désignées à l'intérieur même de l'énoncé filmique, sont prises en charge par les personnages évoluant dans l'univers diégétique à travers leurs échanges dialogiques.

Les temps verbaux du récit s'emploient librement ; ils illustrent la temporalisation énoncive. Le présent linguistique, comme noyau dur de l'énonciation, admet quatre figures : le présent à valeur purement déictique (le présent déictique), le présent comme « forme zéro », le présent de narration ou historique et le présent sans ancrage déictique.

En ce qui concerne le système verbal au plan du *discours*, il est formellement omis. Dans ce sens, les temps du *discours* sont sous-jacents au déroulement de l'image filmique. Ces temps verbaux se placent à l'arrière-plan de l'énoncé filmique. Ne serait-ce que de manière présupposée par l'énonciateur de film, que ce soit par le processus de monstration scripto-audio-visuelle ou à travers l'échange verbal entre les personnages.

L'analyse du temps dans le récit filmique revêt une indispensable corrélation de la valeur aspectuelle avec la nature lexicale du verbe et le contexte dans lequel se produit l'énoncé. L'examen de l'aspectualisation cinématographique nous a permis d'appréhender les articulations temporelles susceptibles d'être établies doublement au niveau de *l'énonciation énoncée* et

au niveau de *l'énoncé énoncé*. L'opposition aspectuelle (*perfectif, imperfectif*) se construit à la limite des trois niveaux temporels désignés respectivement comme *temps énonciatif A, temps énonciatif A'* et *temps énoncif B.*

Par ailleurs, nous retenons que la grande syntagmatique nous a servi de modèle crucial pour appréhender la possibilité d'une segmentation temporelle cinématographique dans le cas du film narratif comme le nôtre. Ce modèle convient parfaitement à l'analyse que nous entreprenons au niveau du western leonien du moment que ce genre de support cinématographique est classé dans le cinéma narratif. Raison pour laquelle, la mise en œuvre de la grande syntagmatique n'est vraiment possible que dans le cas d'un film narratif. Ce dernier forme « un syntagme maximum » qui se répartit en divers segments autonomes dont ceux a-chronologiques (syntagme parallèle et syntagme en accolade) et ceux chronologiques.

Hormis le syntagme chronologique descriptif, tous les autres syntagmes chronologiques sont narratifs. À ce niveau, nous avons pu examiner le syntagme narratif alterné et les trois syntagmes narratifs linéaires dont la scène, la séquence par épisodes et la séquence ordinaire.

Le résultat est que les huit segments autonomes favorisent aisément l'articulation temporelle cinématographique en parfaite concordance avec le processus narratif et communicationnel du récit filmique.

Compte tenu, l'analyse de la temporalisation cinématographique au niveau du récit filmique s'interagit mutuellement avec la spatialisation cinématographique, ainsi qu'avec les marques de personnes présentes manifestement au niveau de *l'énoncé énoncé* et présupposées au niveau de *l'énonciation énoncée*. L'interaction de ces trois composantes élémentaires de l'énonciation au sein du western leonien, en tant que forme de récit narratif, permet ainsi d'assoir le discours cinématographique.

Cinquième partie

Éléments d’analyse pragmatique dans le discours cinématographique

Introduction

Dans cette cinquième partie, nous aborderons les principaux éléments fondateurs de la pragmatique linguistique dans le discours cinématographique. Nonobstant la pluralité contemporaine des théories pragmatiques, c'est essentiellement à la théorie des actes de langage et les diverses modalités qui s'y rapportent que se consacre cette partie. La pragmatique linguistique prend, en effet, sa source dans la théorie classique des actes de langage, née de la philosophie du langage.

La thèse principale soutenue par les philosophes du langage, comme l'a formulée Kerbrat-Orecchioni, dire ou parler, « *c'est sans doute échanger des informations ; mais c'est aussi effectuer un acte, régi par des règles précises, qui prétend transformer la situation du récepteur, et modifier son système de croyances et/ou son attitude comportementale* »[308].

La théorie des actes de langage touche donc à un autre aspect important de l'énonciation, celui des actes accomplis par l'énonciation. En ce sens, tout énoncé a une valeur d'acte, partie constitutive de son sens. La fonction du langage consiste alors à réaliser des actions comme celle de promettre, d'interdire, d'ordonner, de jurer, etc. En effet, au lieu d'opposer la parole et l'action, il convient de considérer que la parole est elle-même une forme d'action, l'idée de base d'une approche pragmatique.

Dans cette perspective, Orecchioni précise que la pragmatique peut être définie comme « *l'étude du langage en acte* » [309]. L'auteure précise que par langage en acte on peut en effet entendre :

- le langage en situation, actualisé au cours d'un acte d'énonciation particulier (…)

[308] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage*, Op.cit., p.185.
[309] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2012, p.1.

- le langage envisagé comme moyen d'agir sur le contexte interlocutif, et permettant l'accomplissement d'un certain nombre d'actes spécifiques, dits en anglais *speech acts* – que l'expression soit en français traduite par "actes de langage", "actes de discours", "actes de parole", ou "actes de communication", elle désigne en tout état de cause tout acte réalisé au moyen du langage.

Comme les actes de langage représentent le noyau dur de l'analyse pragmatique, nous allons donc axer notre analyse sur cette composante essentielle de l'approche pragmatique. Pour ce faire, nous nous baserons sur les énoncés verbaux produits au sein du support filmique, objet de notre étude. Nous prendrons principalement comme appui la taxinomie des actes illocutoires élaborés par Austin et Searle. Plus loin encore, nous examinerons d'autres éléments pragmatiques afférents aux actes de langage, et qui nous semblent des plus pertinents quant à la démarche que nous adoptons.

Notre démarche, qui prend comme départ l'analyse des actes de langage au sein du support filmique, trouve sa forte pertinence dans le fait que ces actes, qu'ils soient directs ou indirects, demeurent bel et bien une unité minimale incontournable de la communication, objet principal de toute approche pragmatique et énonciative. Dans ce sens, tout acte de langage naît d'une intention de communication qui émane d'un locuteur et/ou énonciateur à destination d'un interlocuteur et/ou énonciataire. Ces deux pôles de la communication peuvent être directs, c'est-à-dire tous deux présents côte à côte et échangent leurs dires par le biais d'énoncés verbaux directs. C'est le cas des échanges dialogiques entre les personnages du récit filmique. En outre, ces acteurs de la communication peuvent être des êtres physiques réels (réalisateur *vs* spectateur) distanciés et dans le temps et dans l'espace.

Pour la commodité du support étudié, les actes de langage, ainsi que les autres éléments pragmatiques exprimés verbalement, découlent de différents énoncés produits lors de l'échange communicationnel entre les personnages du

récit filmique. Les énoncés verbaux, objet de l'analyse pragmatique, se situent donc explicitement dans le niveau de *l'énoncé énoncé*. De ce fait, nous nous évertuons de les étudier à ce niveau tout en optant pour les deux sujets de la communication intra-filmique *locuteur vs interlocuteur (ou allocutaire)*. Ceux-ci représentent deux *interlocuteurs fictifs*, c'est-à-dire qu'ils réfèrent à des personnages ayant différents rôles à incarner dans le récit filmique.

Nous distinguerons différents éléments pragmatiques qui permettent la réalisation des actes de langage ou s'interagissent avec eux. Ces éléments prennent différents aspects linguistiques. Nous analyserons principalement comme éléments :

- Les verbes performatifs (ex : *promettre, ordonner, féliciter*…) qui, employés à la première personne de l'indicatif présent, explicitent la valeur illocutoire de l'acte. Ces verbes accomplissent des actes de langage directs ;
- Les modalités d'énonciation ou les types de phrases ;
- Les modalités d'énoncé ou les modalités logiques qui incluent aussi les verbes modaux ;
- Les modalités d'énoncé ou les modalités appréciatives.

Nous allons donc analyser chaque élément pragmatique en étroit rapport avec les actes de langage.

Chapitre I

Les actes de langage

5-1-1 Fonctionnement des actes de langage

Avant d'examiner les actes de langage au niveau du support étudié, nous prenons le soin de délimiter le cadre théorique dans lequel s'inscrit ces actes. Cette délimitation théorique nous semble d'une grande importante quant à notre démarche pragmatique, car c'est à partir de la théorie des actes de langage que se développe tous les autres aspects de l'analyse pragmatique (l'acte illocutoire, les actes de langage directs, les modalités de phrase, les modalités logiques, etc.)

Pour rendre compte de la dimension fondamentalement actionnelle du langage, Austin introduit la notion d' « acte de langage » qui systématise celle de « performativité ». Austin est parvenu à la conclusion que tout énoncé vise la réalisation d'un acte en même temps qu'il décrit un fait. Les énoncés « constatifs » ne constituent finalement qu'un type parmi d'autres d'actes de langage. Tous les énoncés sont donc dotés d'une force illocutionnaire (c'est-à-dire d'une valeur d'acte). Et c'est bien en cela que l' « affirmation » constitue elle aussi un acte de langage.

Au demeurant, l'acte de langage n'est plus tributaire de marques linguistiques singulières : il est afférent à toute énonciation. L'acte de langage devient l'unité minimale de la communication.

C'est ainsi qu'Austin propose, dans la huitième conférence de *Quand dire, c'est faire*, de diviser tout acte de langage en trois sortes d'actes complémentaires lors de l'énonciation : l'acte locutoire, l'acte illocutoire et enfin l'acte perlocutoire.

- **L'acte locutoire** (ou acte locutionnaire) : c'est l'acte de *dire quelque chose*. Il consiste en plusieurs opérations simultanées : produire des sons, sélectionner des mots ou morphèmes, les combiner dans une construction conforme à une grammaire, accorder une signification et un référent particuliers aux unités

employées. L'acte locutoire se subdivise lui-aussi en trois actes hiérarchisés[310] : *l'acte phonétique, l'acte phatique et l'acte rhétique*.

- **L'acte illocutoire** (ou acte illocutionnaire) : c'est l'acte effectué en *disant quelque chose*. Il constitue l'acte de langage à proprement parlé, dont l'objectif est de transmettre une information. Il est évalué en termes de succès ou d'échec et dépend d'un certain nombre de circonstances énonciatives. Pour mieux définir l'acte illocutoire, Austin fait recours à la notion de *valeur* ou *force*. En effet, lorsqu'on accomplit un acte locutoire, par là même et en même temps on en accomplit un second, d'une autre nature, et qui peut être interroger, ou informer, ou conseiller, ou avertir, etc. L'acte accompli *en disant* constitue la *valeur illocutoire* de l'énonciation.

- **L'acte perlocutoire** (ou acte perlocutionnaire) : c'est l'acte effectué *par le fait de dire quelque chose*. Cet acte relève des effets produits par l'acte illocutoire sur autrui, et se manifeste sous la forme de réactions variées : « *dire quelque chose provoquera souvent- le plus souvent- certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore* »[311]. Parmi les exemples d'actes perlocutoires, nous pouvons citer : embarrasser, surprendre, persuader, convaincre, inquiéter, réconforter, encourager, avertir, menacer, demander, etc.

Pour saisir les trois aspects d'actes de langage, nous prenons un simple énoncé. En disant « qu'est-ce que tu as fait aujourd'hui ? », le locuteur effectue un acte locutoire dans la mesure où il combine des sons et des mots, auxquels vient s'associer un certain contenu sémantique. Parallèlement, le locuteur effectue aussi un acte illocutoire dans la mesure où cette suite de mots a pour

[310] « *L'acte phonétique*, c'est la simple production de sons. *L'acte phatique*, c'est la production de vocables ou mots, c'est-à-dire de sons d'un certain type appartenant à un vocabulaire (et en tant précisément qu'ils lui appartiennent), et se conformant à une grammaire (et en tant précisément qu'on s'y conforme). *L'acte rhétique*, enfin, consiste à employer ces vocables dans un sens et avec une référence plus ou moins déterminés » (Austin John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p.109-110).

[311] Austin John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p.114.

but avoué d'obtenir du destinataire une certaine information. Et finalement, le locuteur effectue un acte perlocutoire si cette énonciation sert à des buts plus lointains et cachés. Ainsi, en posant cette interrogation, le locuteur peut avoir pour but d'embarrasser l'interlocuteur ou de lui montrer de l'intérêt.

De manière générale, il est important de noter qu'un acte illocutoire se construit donc toujours sur la base d'un acte locutoire. De plus, un même acte locutoire peut servir à accomplir des actes illocutoires différents, selon les situations de communication. Nous pouvons en effet, en disant « il regarde un film », donner une information, un conseil (= *ne le dérange pas*), formuler une interdiction (= *tu ne peux pas le voir*), etc.

Par ailleurs, comme l'affirme Austin, l'intérêt de ses conférences va essentiellement à l'acte illocutoire, dont il voudrait faire ressortir l'originalité. Dans sa douzième conférence de *Quand dire, c'est faire*[312], Austin classe les énonciations à partir des verbes illocutoires qu'elles intègrent. Sa taxinomie distingue cinq grandes classes que nous regroupons dans le tableau suivant :

Taxinomie des actes illocutoires d'Austin	
1- Les verdictifs	comprennent des verbes qui engagent un acte juridique : *acquitter, condamner, décréter, évaluer, prononcer,* etc.
2- Les exercitifs	réunissent des verbes qui formulent un jugement, favorable ou non, sur une conduite préconisée, ou sur sa justification : *ordonner, condamner, léguer, avertir, exhorter, dégrader, commander, pardonner, conseiller, solliciter, annoncer,* etc.
3- Les promissifs	correspondent à des verbes qui visent à obliger le locuteur à adopter une certaine attitude : *promettre, envisager de, garantir, faire vœu de, adopter, convenir de, avoir l'intention, projeter, prévoir, jurer de,* etc.
4- Les comportatifs	désignent des verbes qui incluent l'idée d'une réaction à la conduite et au sort d'autrui ; ils expriment une attitude du locuteur à tenir envers la conduite antérieure ou imminente de quelqu'un : *s'excuser, remercier, déplorer, féliciter, critiquer, louer, approuver/désapprouver, blâmer, maudire, protester,* etc.

[312] Ibid., p.151-164.

5- Les expositifs	renvoient à des verbes qui sont employés pour exposer une idée, conduire une argumentation, clarifier l'emploi et la référence des mots : *affirmer, nier, objecter, mentionner, renseigner, prévenir, expliquer, témoigner*, *accepter*, *postuler, formuler*, etc.

Au terme de son ouvrage, J. L. Austin affirme que les conférences qu'il a présentées s'assimilent à un programme : « *dans ces conférences, donc, […] j'ai présenté un programme, c'est-à-dire que j'ai dit ce qui doit être fait, plutôt que je n'ai fait quelque chose* »[313].

Le programme d'Austin ne sera pas réalisé par lui-même, mais principalement par son disciple et continuateur le plus direct, le philosophe américain et chercheur en pragmatique John Rogers Searle. Ce dernier travaille sur un concept peu utilisé par Austin : les *speech acts*. C'est avec cette expression qu'il intitule son ouvrage apparu en 1969 (en français *actes de langage*, 1972). J.R. Searle se consacre quasi exclusivement à l'acte illocutoire. Il insère la théorie des actes de langage dans le cadre plus large d'une théorie de l'action.

Dans le même cheminement qu'Austin, Searle considère que tout énoncé linguistique fonctionne comme un acte particulier qui vise à produire un certain effet et à entrainer une modification dans la situation communicationnelle. Il définit l'acte illocutoire par la formule F(p), où « p » désigne la proposition ou le contenu propositionnel de l'énoncé et « F » sa force illocutoire. Il appelle force illocutoire l'élément de l'énoncé qui lui donne sa valeur d'acte. Cette force illocutoire a été aussi reformulée par Catherine Kerbrat-Orecchionni sous l'expression « valeur illocutoire ». Orecchioni considère que le contenu d'un énoncé se décompose en : « *valeur illocutoire + contenu propositionnel (vi + cp)* »[314].

[313] Ibid., p.164.
[314] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Op.cit., p.17.

Tout énoncé est donc constitué de deux éléments inaliénables : une information, associant un référent et une prédication, et une force illocutoire, plus ou moins explicitée, lui conférant sa valeur d'acte. Tout énoncé est une entité biface, et son interprétation suppose l'identification de ces deux parties constitutives.

Soient les énoncés suivants :

1) Marie regarde le film.

2) Marie regarde-t-elle le film ?

3) Regarde le film, Marie !

4) Je te promets de regarder le film.

Ces quatre énoncés ont le même contenu propositionnel « P » (*regarder le film*). Toutefois, ils se distinguent par leur force (ou valeur) illocutoire :

- L'énoncé (1) exprime une assertion ;
- L'énoncé (2) accomplit un acte d'interrogation ;
- L'énoncé (3) vaut pour un ordre ;
- L'énoncé (4) réalise un acte de promesse explicite en intégrant un verbe performatif (promettre).

Les différents marqueurs syntaxiques affectent à l'énoncé des différences de degré de force illocutoire.

Ainsi, nous déduisons de la théorie des actes de langage un principe fondamental : tous les énoncés possèdent implicitement ou explicitement une valeur d'acte (force illocutoire), et de ce fait nous pouvons faire quelque chose par la simple production d'énoncés langagiers. Même les assertions ne se contentent pas de faire savoir à l'auditeur ce que le locuteur pense à propos de quelque chose, mais elles visent à influer d'une manière ou d'une autre sur la manière de voir « quelque chose ».

Suivant la perspective de Searle, il faut donc distinguer :

1- *Les actes illocutoires*, qui font référence aux différentes actions que nous pouvons accomplir par des moyens langagiers. Le fonctionnement de ces actes est dirigé par des règles qui régissent la langue (contenu propositionnel doué d'une structure syntaxique appropriée).
2- *Les forces ou valeurs illocutoires*, qui correspondent dans un énoncé à l'élément qui permet à cet énoncé de fonctionner comme un acte particulier. Nous dirons, par exemple, que « *ferme cette porte !* » possède une force (valeur) illocutoire d'ordre ; et « *Bravo* ! » a une valeur illocutoire expressive de félicitation.

C'est dans ce sens qu'Orecchioni en conclut : « *Tout énoncé est ainsi doté d'une charge pragmatique, certes plus ou moins forte et évidente selon les cas, mais toujours présente. En d'autres termes : le « contenu propositionnel » ne s'actualise jamais seul, il est toujours pris en charge par une « valeur illocutoire » de nature variable* »[315].

Partant de la classification des actes illocutoires proposée par Austin, Searle aboutit à une autre classification. L'objectif de la taxinomie de Searle est d'établir une correspondance entre les différents actes et les formes linguistiques susceptibles de les exprimer. L'auteur distingue cinq catégories d'actes illocutoires : « *nous disons à autrui comment sont les choses (assertifs), nous essayons de faire faire des choses à autrui (directifs), nous nous engageons à faire des choses (promissifs), nous exprimons nos sentiments et nos attitudes (expressifs) et nous provoquons des changements dans le monde par nos énonciations (déclarations)* »[316].

Nous pouvons alors regrouper les actes illocutoires de Searle[317] dans le tableau suivant :

[315] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Op.cit., p.22.
[316] John Rogers Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982, p.32.
[317] Ibid., p.52-68.

Taxinomie des actes illocutoires de Searle	
1- Les assertifs (ou les représentatifs)	Ils ont pour but d'engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité du contenu propositionnel exprimé, de l'affirmer, de le nier ou de le garantir, par exemple. La direction d'ajustement des assertifs va des mots au monde. Parmi les verbes qui peuvent dénoter l'acte illocutoire assertif : *affirmer, assurer, prédire, qualifier, appeler, classer, identifier, conclure, déduire,* etc.
2- Les directifs	Ils visent à faire faire quelque chose à l'interlocuteur dont l'état se trouve modifié et selon des degrés d'intensité variés. Ils se réalisent à l'aide de verbes comme (*inviter, suggérer, insister, demander, ordonner, commander, réclamer, supplier, prier, solliciter, permettre, conseiller, braver, provoquer*, etc. ou d'un énoncé à l'impératif par exemple.
3- Les promissifs	C'est la même classe établie par Austin. Les promissifs sont des actes « dont le but est d'obliger le locuteur (ici aussi, à des degrés variés) à adopter une certaine conduite future ». La promesse illustre bien ce type d'acte illocutoire qui se caractérise par une direction d'ajustement du monde vers les mots. Les verbes exprimant cet acte sont : *promettre, faire vœu de, envisager de, garantir, adopter, convenir de, avoir l'intention, projeter, prévoir, parier, jurer de*, etc.
4- Les expressifs	Le but illocutoire de cette classe est d'exprimer l'état psychologique du locuteur en fonction du contenu propositionnel exprimé. Les paradigmes des verbes expressifs sont : *remercier, féliciter, s'excuser, présenter ses condoléances, déplorer, souhaiter la bienvenue, regretter que, être heureux de,* etc.
5- Les déclarations (ou les déclaratifs)	Correspondent aux verbes performatifs dont le fonctionnement repose sur l'existence dans le monde extralinguistique de telle ou telle institution (l'église, la constitution, la loi, etc.), et des règles rituelles bien précises. Parmi les verbes performatifs explicites de déclaration, nous avons : *déclarer, désigner, renvoyer, démissionner, excommunier*, etc.

5-1-2 Actes de langage et performativité

Nous entendons par acte de langage direct un énoncé qui sert à accomplir un acte illocutoire avec un verbe performatif. En effet, les verbes performatifs constituent les premiers marqueurs de dérivation illocutoires identifiés dans la théorie classique des actes de langage. Leur dimension d'acte est en effet très explicite, puisque leur signification a pour référent l'acte même que constitue leur énonciation.

Les énoncés à verbes performatifs ont pour caractéristique de *dénommer* l'acte accompli en même temps qu'ils l'accomplissent (ex : « je t'ordonne… ; je te demande… ». Ces énoncés expriment clairement qu'ils sont un ordre ou une demande). La hiérarchisation d'Austin et de Searle nous offre ainsi un véritable éventail de ces verbes performatifs.

5-1-2-1 L'acte illocutoire assertif (ou représentatif)

Cet acte est explicité par un verbe performatif qui consiste à exposer une idée (tels les expositifs d'Austin), et à expliquer une façon de voir. De la façon la plus simple, un verbe à visée assertive engage un acte illocutoire par le biais duquel le locuteur assume sa responsabilité à véhiculer un fait comme *vrai* ou *faux* sur un état de choses vis-à-vis de son allocutaire. Comme le précise Searle, « *le critère le plus simple d'un assertif est le suivant : peut-on le caractériser littéralement (notamment) comme vrai ou faux ?* »[318].

Envisageons les cas suivants, que nous identifions dans notre corpus :

Énoncé exprimant un acte illocutoire assertif	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Je te signale* que je n'ai pas de quoi payer.	*Pour une poignée de dollars (de 08mn50s)*
2- *Je suppose* que quelqu'un *ne soit pas de cet avis*.	*Pour une poignée de dollars (de 09mn 46s)*

[318] John Rogers Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Op.cit., p.53.

3- Je tiens tout de suite à vous *prévenir* que je ne travaille pas au rabais.	*Pour une poignée de dollars (de 13mn17s)*
4- *Je sais* que c'est ennuyeux, mais par chance *la chose peut s'arranger*.	*Et pour quelques dollars de plus (de 04mn31s)*
5- *Je vous assure, il n'y a pas* d'arrêt à Tucumcari.	*Et pour quelques dollars de plus (de 04mn58s)*
6- Dans ce cas, *j'imagine* que les mesures de sécurité sont tout à fait adéquates.	*Et pour quelques dollars de plus (de 40mn21s)*
7- Mais, tout compte fait, je crois ! j*e crois oui, que j'ai intérêt à accepter ta proposition*.	*Et pour quelques dollars de plus (de 59mn53s)*
8- *Je suppose* que l'un de nous doit entrer dans la bande de l'Indien.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h00mn29s)*
9- *J'estime* que les questions ne sont jamais discrètes, mais les réponses le sont bien souvent.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h01mn55s)*
10- *Je t'assure* Blondin que quand on se met à se tirer, tu sens déjà le diable qui te mordrait les fesses.	*Le bon, la brute et le truand (de 28mn02s)*
11- *Je sais* que les prisonniers sudistes viennent régulièrement se plaindre à moi du vol de leurs objets personnels.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h36mn17s)*
12- *Je vous préviens* que tant que je commanderai ce camp, j'interdirai ces pratiques.	*Le bon, la brute et le truand (01h36mn27s)*
13- *Je t'assure que je ne sais rien. Je ne sais rien*.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 56mn34s)*
14- Eh bien, *moi je reconnais* que même les péones ont des droits, en tout cas certains droits. Après tout, ils l'ont gagnée, leur révolution. Du moins en partie.	*Il était une fois la révolution (de 08mn27s)*
15- *Je vois* que tu me connais très bien.	*Mon nom est Personne (de 24mn29s)*

D'après la distribution du tableau, nous constatons que tous les énoncés ont la valeur d'actes illocutoires directs. Leur marqueur de force illocutoire est alors reconnu dans la structure de l'énoncé par le biais d'un verbe performatif explicite. Quoique les verbes identifiés dans les énoncés se distinguent par l'aspect lexical qu'ils dénotent, ces verbes partagent en effet le même fonctionnement pragmatique : ils réalisent un acte direct *assertif* ou *représentatif* (selon la taxinomie de Searle), et *expositif* (selon la taxinomie

d'Austin). L'acte direct ne fait que constater et tenir comme *vrai* ou *faux* un état de choses donné ainsi pour une vérité générale.

Les actes illocutoires assertifs sont construits avec la première personne du sujet parlant « je » et un verbe au présent de l'indicatif. La valeur de l'assertion repose principalement sur les circonstances énonciatives qui déterminent ou conditionnent la production de chaque énoncé. En effet, l'acte assertif consiste selon le contexte ou la situation de communication à exprimer les valeurs suivantes :

- « *Affirmer* » et/ou « *confirmer* » une vérité ou un fait ;

L'énoncé 1 : Joe affirme au tavernier que sa situation financière est démunie.

L'énoncé 6 : Le Colonel Mortimer confirme au banquier les propos que ce dernier avance au sujet de la banque d'El Paso.

L'énoncé 7 : Le Manchot affirme à Mortimer qu'il accepte son association.

L'énoncé 15 : Beauregard affirme à *Personne* ce qu'il pense de lui.

- « *Nier* » une vérité ;

L'énoncé 5 : En train, un voyageur nie à Mortimer la possibilité d'arrêt à la gare de Tucumcari.

L'énoncé 13 : Le félon de Frank nie à l'Harmonica qu'il est au courant du massacre de la famille McBain.

- « *Objecter* » un avis ou une idée ;

L'énoncé 2 : Joe objecte l'avis du tavernier quant à la situation du village.

- « *Prédire* » un fait ;

L'énoncé 8 : Le colonel Mortimer prédit au Manchot la nécessité de s'intégrer dans la bande de l'Indien.

- « *Formuler* » une vérité ;

L'énoncé 9 : Le Colonel Mortimer formule certaines vérités qu'il nie et admet au regard du Manchot qui l'interroge.

- « *Renseigner* » en donnant une information ;

L'énoncé 4 : En train, un voyageur renseigne Mortimer qu'il y a d'autres alternatives pour s'arrêter à la gare de sa destination.

- « *Assurer* » en énonçant un fait ;

L'énoncé 10 : Tuco assure à Blondin qu'il a failli rater la corde de pendaison.

- « *Mentionner* » un état de choses ;

L'énoncé 11 : Le capitaine Harper mentionne à Sentenza les pratiques illégales exécutées contre les prisonniers sudistes.

- « *Prévenir* » sur un fait ;

L'énoncé 3 : Joe prévient Don Benito Rodos qu'il ne cherche pas un travail vil.

L'énoncé 12 : Le capitaine Harper prévient Sentenza des pratiques qui s'exercent dans le camp militaire qu'il dirige.

- « *Accepter* » une idée ;

L'énoncé 14 : Dans la diligence, le prêtre explique aux voyageurs riches qu'il accepte l'idée de donner les droits à la classe des pauvres.

5-1-2-2 L'acte illocutoire directif

L'acte illocutoire *directif* élaboré par Searle correspond à celui dit *exercitif* établi par Austin. L'acte directif direct prend appui sur un verbe performatif conjugué au présent de l'indicatif, avec la première personne « je » du locuteur. Voici des énoncés qui illustrent ce cas :

Énoncé exprimant un acte illocutoire directif	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Je te conseille* d'ouvrir l'œil.	*Pour une poignée de dollars (de 06mn50s)*
2- Arrête, arrête, *je te l'interdis*.	*Pour une poignée de dollars (de 10mn50s)*
3- *J'ai décidé* d'inviter les Baxter ici.	*Pour une poignée de dollars (de 28mn50s)*
4- Il y aura des enquêtes et ça peut aller très loin. C'est pour cette raison que *je vous conseille* de rester tranquille.	*Pour une poignée de dollars (de 31mn 10s)*
5- Je vais jusqu'au fleuve. *J'ai un petit service à te demander* à propos de ces deux cadavres.	*Pour une poignée de dollars (de 33mn07s)*
6- *Je vous en prie Monsieur,* baissez votre arme. Vous savez, on a déjà assez d'ennuis avec la guerre.	*Le bon, la brute et le truand (de 42mn42s)*
7- Non, *je vous en supplie*, croyez-moi.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h25mn54s)*
8- *Je vous demande* deux billets amigo, et seulement pour l'allée.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h58mn47s)*

Renforcée par la situation de communication intrinsèque à la réalisation de chaque énoncé mentionné, la valeur illocutoire de l'acte directif nait directement de la nature lexicale du verbe lui-même. Ce dernier prend différentes figures :

- « *Conseiller » ;*

L'énoncé 1 : Le sonneur de cloche donne un conseil à Joe pour le mettre en garde sur ce qui se passe dans le village de San Miguel.

L'énoncé 4 : Ramon conseille à son frère Estéban de garder la paix avec les Baxter jusqu'à la fin de l'enquête sur le massacre de Rio Bravo.

- « *Interdire* » ;

L'énoncé 2 : Le tavernier interdit à Joe de descendre dans le balcon pour voir ce qui se passe.

- « *Décider* » ;

L'énoncé 3 : Ramon annonce à ses frères qu'il décide d'inviter les Baxter chez eux.

- « *Demander* » ;

L'énoncé 5 : Joe demande au tavernier de l'aider à transporter les deux cadavres.

L'énoncé 8 : L'homme de Cheyenne demande au guichetier deux billets de train.

- « *Prier* » ;

L'énoncé 6 : Le propriétaire de l'hôtel prie Tuco de ne pas tirer sur lui.

- « *Supplier* » ;

L'énoncé 7 : Le félon supplie Frank de croire en sa sincérité et de le pardonner.

5-1-2-3 L'acte illocutoire promissif

Les verbes qui explicitent cet acte consistent en un engagement du locuteur à faire des choses à venir, à adopter un comportement vis-à-vis d'un fait ou d'une autre personne.

Soient les énoncés suivants :

Énoncé exprimant un acte illocutoire promissif	**Localisation dans le récit filmique**
1- Tu as gagné Ramon. Je ferai ce que tu voudras. Je partirai de ce pays. *Promis, juré* Ramon. *Parole, je te le jure*, on quitte le pays, *je te le jure*.	*Pour une poignée de dollars (de 01h23mn10s)*
2- *Je m'engage à* te donner un demi-dollar si tu m'avertis dès qu'un étranger montre son nez.	*Et pour quelques dollars de plus (de 32mn10s)*
3- *Je compte* vivre beaucoup plus longtemps que ça. J'empocherai dix mille dollars lorsque j'aurai descendu L'indien. Et avec ça je m'achèterai un bel endroit, et je me retirerai	*Et pour quelques dollars de plus (de 57mn52s)*
4- J'ai rendez-vous avec l'Indien, et *j'ai bien l'intention* d'y aller tout seul.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h22mn42s)*
5- Mais voyons l'Indien ! c'est pas moi, *je vous le jure*.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h48mn08s)*
6- *Je te jure*, je te donne ma parole. Dès j'aurais ces dollars, j'honorerai ta mémoire. Tu peux être sûr.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h21mn51s)*
7- J'ai une véritable histoire de fou, *je te jure*.	*Le bon, la brute et le truand (de 25mn17s)*
8- Écoute, si tu viens avec moi et si on travaille ensemble, *je te promets* qu'on deviendra très riches.	*Il était une fois la révolution (de 35mn02s)*
9- Alors, laisse-moi faire, *je te promets* de t'y faire entrer.	*Il était une fois la révolution (de 01h02mn58s)*

Les actes promissifs sont très reconnus par l'emploi direct de verbes performatifs. Ils sont aussi mis en relief par la situation de communication qui rend aisément le verbe apte à réaliser ce qu'il est censé réellement accomplir. Les verbes exprimant l'acte promissif se déclinent suivant les situations de communication suivantes :

- « *Jurer* » ;

L'énoncé 1 : John Baxter jure à Ramon Rodos de quitter le pays après sa perte.

L'énoncé 5 : Cuchillo jure à son chef l'Indien que ce n'est pas lui qui a tué leur compagnon Slim.

L'énoncé 6 : Tuco jure à Blondin de l'honorer s'il lui révèle le nom de la tombe.

L'énoncé 7 : Le demi-manche jure à Sentenza qu'il lui apporte une bonne nouvelle sur les caisses de dollars.

- « *Promettre* » ;

L'énoncé 1 : John Baxter promet à Ramon de quitter le pays après sa perte.

L'énoncé 8 : Juan promet à John de devenir riche s'il accepte de travailler avec lui.

L'énoncé 9 : John promet à Juan de le faire entrer dans la banque de Mesa Verde.

- « *S'engager à* » ;

L'énoncé 2 : Le Manchot envisage un marché à conclure avec l'enfant de l'hôtel.

- « *Compter* » ;

L'énoncé 3 : Le Manchot annonce ses projets d'avenir à Mortimer.

- « *Avoir l'intention de* » ;

L'énoncé 4 : Le Manchot décide de quitter Mortimer et envisage un autre programme.

5-1-2-4 L'acte illocutoire expressif

Bien que les verbes performatifs exprimant directement l'acte expressif (ou comportatif) soient distincts les uns des autres, ces verbes marquent un rapport évident avec l'affirmation ou la description des sentiments du sujet parlant. Ces verbes marquent aussi un rapport étroit avec l'expression qu'ils dénotent. Examinons les énoncés suivants :

Énoncé exprimant un acte illocutoire expressif	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Ça m'ennuie* que vous vous en alliez. Allez rester au moins ce soir diner avec nous.	*Pour une poignée de dollars (de 30mn17s)*
2- *Excusez-moi*, mais quand un mari trouve un homme dans la chambre de sa femme il peut s'attendre au pire.	*Pour une poignée de dollars (de 38mn55s)*
3- Navré ! *je regrette*, c'est impossible ! Mon hôtel est plein en ce moment.	*Et pour quelques dollars de plus (de 33mn08s)*
4- *Je vous souhaite* de réussir.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h37mn05s)*
5- Ben, question chevaux ! on est un peu au juste, *on s'excuse*.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 12mn51s)*
6- *Je regrette* pour vous Frank. Vous faites de votre mieux, mais vous ne réussirez jamais à devenir comme moi.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h10mn25)*
7- Tout ce que *je désire* c'est vendre.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h50mn34s)*
8- Moi, *ça m'ennuie* de te savoir vivant.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h20mn15s)*
9- *J'espère* que vous reviendrez par ici.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h35mn43s)*
10- Je n'ai rien à ajouter, *je ne vous souhaite qu'une chose*, c'est de réussir.	*Il était une fois la révolution (de 01h07mn58s)*
11- *Je te remercie* quand même, mais je préfère encore le mien. Le chapeau troué ça rafraîchit les idées.	*Mon nom est Personne (de 38mn07s)*
12- Maintenant *excusez-moi*, je dois vous quitter.	*Mon nom est Personne (de 01h03mn38s)*
13- *Je te souhaite* de rencontrer un de ces êtres que l'on ne rencontre jamais, ou presque jamais. Ainsi vous pourrez faire un bout de chemin ensemble.	*Mon nom est Personne (de 01h48mn32s)*

Chaque verbe expressif employé dans les énoncés *supra* dénote l'état psychologique du locuteur vis-à-vis de son allocutaire. Cet état se révèle en fonction du contexte de la communication et du contenu propositionnel exprimé.

- Pour la sympathie, nous avons :

« *S'ennuyer* » ;

L'énoncé 1 : Ramon s'ennuie à cause du départ de Joe.

L'énoncé 8 : Frank exprime son ennui et sa déception de voir l'Harmonica encore en survie pendant leur dernière rencontre.

« *Regretter* » ;

L'énoncé 3 : Le patron d'hôtel exprime son regret au Manchot de ne pas avoir de chambre libre.

L'énoncé 6 : Morton exprime son regret à Frank quant au statut socio-économique qui les différencie.

- Pour la présentation d'excuses :

« *S'excuser* » ;

L'énoncé 2 : Joe présente ses excuses à John Baxter qui le découvre dans sa chambre avec sa femme.

L'énoncé 5 : Les trois hommes de Frank s'excusent à l'Harmonica de ne pas avoir un cheval supplémentaire pour le lui offrir.

L'énoncé 12 : Jack Beauregard s'excuse aux trois hommes de Sullivan de devoir les quitter à cause de la mèche explosive qu'ils détiennent.

- Pour les souhaits :

« *Souhaiter* » ;

L'énoncé 4 : Sentenza souhaite au capitaine Harper de réussir dans sa mission de commandement.

L'énoncé 10 : Durant la réunion préparatoire, le docteur de Villega souhaite aux révolutionnaires de réussir dans leur mission.

L'énoncé 13 : Jack Beauregard se sépare de son ami *Personne* en lui exprimant ses souhaits d'avenir.

« *Désirer* » ;

L'énoncé 7 : Présentée aux enchères publiques, Madame McBain annonce au shérif de Flagstone son désir de vendre tous les biens légués par son mari.

« *Espérer* » ;

L'énoncé 9 : Madame McBain espère que l'Harmonica lui rendra visite très prochainement.

- Pour les remerciements :

« *Remercier* » ;

L'énoncé 11 : *Personne* remercie Jack Beauregard de lui avoir donné son chapeau.

5-1-2-5 L'acte illocutoire déclaratif (les déclarations)

L'acte de *déclarations* dénommé par Searle s'apparente à l'acte illocutoire *verdictif* d'Austin. En effet, tous deux consistent en un acte prononcé par une voie officielle (= *actes institutionnels*) à partir de témoignages ou de raisons au sujet d'une valeur ou d'un fait. Les déclarations sont un acte judiciaire, car elles sont, par exemple, le fait d'un juge, d'un shérif, d'une autorité de l'armée, d'un prêtre, etc. La prononciation de ces déclarations émane donc, d'un arbitre et d'une règle de loi établie par une institution légale.

Prenons les énoncés suivants :

Énoncé exprimant un acte illocutoire déclaratif	**Localisation dans le récit filmique**
1- Vous voilà avec une sale affaire sur les bras(...) Ça suffit, *j'arrête* tes idioties. C'est moi John Baxter, *je suis le shérif*.	*Pour une poignée de dollars (de 15mn52s)*
2- En vertu des pouvoirs qui nous sont conférés, *nous condamnons* le dénommé Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez à la peine de mort par pendaison.	*Le bon, la brute et le truand (de* 22mn44s*)*
3- En conséquence, *nous condamnons* le dénommé Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez à la peine de mort par pendaison.	*Le bon, la brute et le truand (de 26mn47s)*
4- C'est pourquoi en vertu des pouvoirs qui nous sont conférés par les lois de cet état, *nous condamnons* le dénommé Tomas Larsen Alien Shorty à la peine de mort par pendaison.	*Le bon, la brute et le truand (de 56mn50s)*
5- En ma qualité de shérif, *j'étais requis pour procéder aux enchères publiques* de tous les biens, meubles et immeubles appartenant à Madame Jil McBain ici présente.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h48mn16s)*
6- *Je déclare* les enchères ouvertes.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h48mn57s)*

Nous précisons que l'acte illocutoire, accompli dans chaque énoncé ci-dessus, relève d'un acte judiciaire prononcé par une autorité désignée par la loi. Chaque acte déclaré représente une décision fondée sur une position officielle. Les déclarations, liant les interlocuteurs, sont explicitées par des verbes performatifs qui prennent différents aspects selon le contexte de la communication.

Nous avons ainsi :

- « *Arrêter* » ;

L'énoncé 1 : John Baxter, le shérif de San Miguel, déclare à Joe qu'il a commis un crime en exterminant quatre hommes.

- « *Condamner* » ;

L'énoncé 2 : Le juge prononce le jugement de Tuco par pendaison devant l'assistance.

L'énoncé 3 : Le juge annonce un nouveau jugement de Tuco devant le public.

L’énoncé 4 : Le juge déclare le jugement du condamné Shorty devant le public.

- « *Procéder à* » ;

L’énoncé 5 : Le shérif de Flagstone prononce sa désignation pour procéder aux enchères des biens de Madame McBain devant l’assistance.

- « *Déclarer* » ;

L’énoncé 6 : Le shérif de Flagstone déclare l’ouverture des enchères.

Chapitre II

Les modalités d'énonciation linguistiques

Certes, les verbes performatifs illustrent le marqueur le plus explicite de l'acte de langage direct. Néanmoins, ils ne permettent pas de dénommer tous les actes illocutoires, car la langue dispose d'autres marqueurs de force illocutoire. En effet, la production d'un énoncé convoque systématiquement une structure syntaxique associée à une intonation spécifique qui s'applique sur le contenu propositionnel et dont le rôle est d'exprimer un acte illocutoire. Nous parlons de « types de phrase » ou de « modalité d'énonciation » pour désigner ces configurations syntaxiques : *l'assertion, l'interrogation* et *l'injonction*.

Et comme le témoigne Orecchioni, à la différence des verbes performatifs explicites, les formes de phrase « *se contentent de marquer l'acte correspondant, sans le dénommer explicitement* »[319]. De la sorte, les modalités d'énonciation accomplissent elles aussi des actes de langage.

Précisons dans cette perspective que la notion de modalité désigne l'attitude du locuteur dans l'activité d'énonciation. Cette notion pose que tout énoncé est systématiquement le support d'une opération modale. En effet, l'énoncé reçoit un type de phrase qui lui confère une force actionnelle. La notion de « modalité énonciative » sera reprise dans ce chapitre pour être traitée dans le cadre de la théorie générale des actes de langage.

Les modalités d'énonciation, dites aussi modalités grammaticales, sont attachées aux marqueurs syntaxiques, typographiques et prosodiques nécessaires à la réalisation des types de phrases (assertive, interrogative et injonctive). Chaque acte d'énonciation implique obligatoirement la sélection de l'une d'elles à l'exclusion des autres. Émile Benveniste précise, leur rôle et le type de relation qu'elles permettent d'instaurer entre les interlocuteurs, en stipulant : « *ces trois modalités ne font que refléter les trois comportements fondamentaux de l'homme parlant et agissant par le discours sur son*

[319] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Op.cit., p.36.

interlocuteur : il veut lui transmettre un élément de connaissance, ou obtenir de lui une information, ou lui intimer un ordre »[320].

Les types de phase, entendue comme « *unité de discours* »[321], sont donc susceptibles de modalités : il y a des propositions assertives, des propositions interrogatives et des propositions impératives distinguées par des traits spécifiques de syntaxe et de grammaire**.**

Dans le cadre de la théorie générale des actes de langage, les types de phase sont des marqueurs de dérivation illocutoire. Ils ont ainsi une valeur d'actes, parce qu'ils déterminent, et donc modifient, la relation que le locuteur établit avec son interlocuteur : *l'acte d'assertion* (affirmatif ou négatif) consiste en un apport d'information, *l'acte d'interrogation* s'apparente à une demande de dire ou d'information (cet acte représente tout simplement *une question*), *l'acte d'injonction* est une demande de faire (exprimer *un ordre*).

Avant d'entamer les trois actes sus-mentionnés, notons au passage qu'une précision terminologique importante s'impose relativement aux deux derniers actes (l'interrogation et l'injonction). Dans cette perspective, si nous accordons, à l'instar de Benveniste, une importance décisive aux considérations formelles, nous sommes amené à considérer que *la question* et *l'ordre* sont deux actes radicalement distincts. Toutefois, pour Searle, *l'ordre* et *la question* sont deux membres de la même famille, celle des *directifs*, par lesquels « nous essayons de faire faire des choses à autrui ».

Pour concilier ainsi les points de vue linguistique (Benveniste) et pragmatique (Searle), nous admettons à l'instar d'Orecchioni « qu'il convient d'opposer la *demande d'un dire* (*question*) et la *demande d'un faire* (que nous

[320] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Op.cit., p.130.
[321] Idem.

appellerons *requête*, l'ordre n'étant pour nous qu'un type particulier de requête) »[322].

De cette façon, *la question* (réalisée par la modalité interrogative directe) et *la requête* (marquée par la modalité injonctive directe) font partie d'une même catégorie englobante, celle des *demandes*.

5-2-1 L'assertion

Selon le bon usage, la phrase assertive est dite aussi phrase *déclarative* ou *énonciative*. Dans ce sens, « *le locuteur (ou le scripteur) communique simplement une information à autrui. C'est le type de phrase le plus fréquent et le moins chargé d'affectivité* »[323].

La modalité ou phrase assertive représente une proposition qu'on avance et qu'on soutient comme vraie. Elle est soit à la forme affirmative (affirmer un fait ou des propos), soit à la forme négative (nier un fait ou des propos). Nous distinguons les caractères formels les plus connus de la phrase assertive comme suit :

- Elle est prononcée avec une intonation d'abord ascendante, puis descendante ;
- Elle se termine ordinairement par un point dans l'écrit ;
- Le verbe de la proposition assertive est le plus souvent à l'indicatif ;
- Le sujet de la phrase assertive précède le plus souvent le verbe. Cela oppose ce type de phrase à la phrase interrogative (ainsi qu'à la phrase injonctive, qui d'ordinaire n'a pas de sujet). La structure *sujet + verbe* est encore plus fréquente dans la langue parlée que dans la langue écrite. Celle-ci connait, en effet, certaines inversions (par exemple : inversion après *toujours*, *encore*…).

[322] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Op.cit., p.84.
[323] Maurice Grevisse, *Le Bon usage*, Op.cit., p.616.

À la différence de l'énoncé illocutoire assertif, qui est formé au moyen d'un verbe performatif explicite à la première personne du sujet parlant (en principe au présent de l'indicatif), l'assertion est un acte illocutoire qui n'est pas forcément explicitée par le « je » du locuteur, ni par un verbe performatif.

L'assertion est réalisée par une phrase énoncée dans la perspective d'une vérité d'ordre général ou spécifique sur un fait, sur un état de choses, sur des personnes, etc. Particulièrement, l'assertion est employée dans une vision subjective du locuteur tout en respectant les caractères formels sus-mentionnés. L'assertion est énoncée par le locuteur à des fins perlocutoires : agir sur son interlocuteur d'une façon ou d'une autre (le mettre en garde, le conseiller, le convaincre, l'influencer, …).

Ceci dit, nous analysons la modalité assertive en distinguant les différentes formes qu'elle peut avoir.

a- Assertion portant sur la constatation d'un fait, sur une idée ou sur un événement

Énoncé à modalité assertive	**Contexte ou situation de communication**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Quand on tire on ne raconte pas sa vie.	Tuco constate à son ancien rival qu'il ne faut pas perdre de temps à tirer lorsqu'il s'agit d'un compte à régler.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h02mn50s)*
2- Vous voyez, à force de vivre avec vous, je commence à connaitre l'ambition moi aussi.	Frank constate devenir ambitieux comme l'est Morton.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h10mn01)*
3- Non Cheyenne, un rêve ça ne se vend pas.	L'Harmonica assure à Cheyenne que l'idée de bâtir une gare par Peter McBain n'a pas de prix.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h40mn56s)*
4- Là où il y a révolution, il y a confusion ; là où il y a confusion, un mec qui sait	John apprend à Juan que l'événement de la révolution les aidera à entrer dans la banque.	*Il était une fois la révolution (de 01h01mn24s)*

exactement ce qu'il veut a tout à gagner dans l'affaire.		
5- Il arrive quelques fois qu'un risque ridicule rapporte une récompense honorable.	*Personne* affirme à Beauregard qu'un fait ridicule peut avoir des avantages.	*Mon nom est Personne (de 34mn15s)*
6- On rencontre quelques fois son destin sur la route qu'on a pris pour l'éviter.	*Personne* explique à Beauregard la possibilité de se heurter à l'événement non souhaitable.	*Mon nom est Personne (de 01h19mn41s)*
7- Cher Personne, mourir n'est pas la pire des choses qui puisse arriver à un homme.	En guise de recommandation, Beauregard apprend à *Personne* que la mort n'est pas le pire événement qui soit.	*Mon nom est Personne (de 01h43mn47s)*

En partant de ce tableau, nous précisons que les énoncés relevés empruntent la forme de phrases assertives. En effet, selon la situation de communication qui régit le rapport entre le locuteur et son interlocuteur, l'assertion à valeur illocutoire porte sur les éléments suivants :

- une constatation d'un fait (énoncés 1-2-5) ;
- une idée abstraite (énoncé 3) ;
- un événement (énoncés 4-6-7) ;

Dans les énoncés analysés, l'assertion admet deux formes :

- affirmative dans les énoncés (2-4-5-6) ;
- négative dans les énoncés (1-3-7).

b- Assertion portant sur une ou plusieurs personnes

Énoncé à modalité assertive	**Contexte ou situation de communication**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Ici, tout le monde parle de Ramon.	Joe vante les qualités de Ramon Rodos devant son frère Don Miguel Benito Rodos.	*Pour une poignée de dollars (de 28mn07s)*
2- Non, non, non ! je ne le connais pas, je ne le connais pas. Je te dis que je ne le	Le vieil homme dit *Prophète* nie à Joe d'avoir connu le colonel Douglas Mortimer.	*Et pour quelques dollars de plus (de 48mn32s)*

connais pas. Je ne connais plus personne, plus personne.		
3- Pablo Ramirez, il n'est pas au monastère pour l'instant, il ne va rentrer que dans quelques temps.	Un moine informe Tuco sur le père Pablo Ramirez.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h15mn46s)*
4- Il y a bien longtemps que père n'est plus de ce monde. Et notre mère est morte il y a quelques jours.	Le père Pablo Ramirez informe son frère Tuco des nouvelles de la famille après son absence.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h25mn05s)*
5- Je n'ai aucune confiance en quelqu'un qui porte à la fois une ceinture et des bretelles, en quelqu'un qui doute de son pantalon.	Tout furieux, Frank révèle à son félon qu'il n'a plus confiance en lui.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h22mn45s)*
6- Tout le monde connait Jacques Beauregard. Le dernier espoir de justice que nous avons dans l'Ouest.	*Personne* reconnait la gloire de Jack Beauregard.	*Mon nom est Personne (de 24mn33s)*
7- C'est toujours les meilleurs qui s'en vont.	Au cimetière, *Personne* informe Beauregard que les bonnes personnes meurent très tôt. (ou ont une vie très courte)	*Mon nom est Personne (de 31mn52s)*
8- Par malheur, un héros n'échappe pas à son destin.	*Personne* apprend à Beauregard qu'il n'est jamais à l'abri de son destin fatal.	*Mon nom est Personne (de 01h19mn31s)*

D'après les énoncés relevés, nous admettons que le contenu de la phrase assertive porte sur une ou plusieurs personnes. Suivant le contexte de chaque assertion, nous identifions ces personnes de la sorte :

- énoncé 1 : *Ramon Rodos* ;
- énoncé 2 : *le Colonel Douglas Mortimer* ;
- énoncé 3 : *Pablo Ramirez, le frère de Tuco* ;
- énoncé 4 : *le père et la mère de Tuco* ;
- énoncé 5 : *le félon de Frank* ;
- énoncé 6 et 8 : *Jack Beauregard* ;
- énoncé 7 : *les bonnes personnes* ;

La modalité assertive à valeur illocutoire emprunte :

- soit la forme affirmative comme c'est le cas dans les énoncés 1-6-7 ;
- soit la forme négative comme c'est le cas dans les énoncés 2-3-5 ;
- soit, à la fois, la forme affirmative et négative dans l'énoncé 4 ;

c- Assertion à deux propositions dichotomiques

De par sa nature, cette forme d'assertion est complexe : elle consiste à associer deux états opposés l'un et l'autre dans le même énoncé. Nous aurons ainsi affaire à au moins deux propositions adjacentes syntaxiquement, mais opposées par leurs significations. Par cette forme d'acte de langage, le locuteur accentue davantage la valeur perlocutoire qui en est conséquente.

Soient les énoncés assertifs suivants :

Énoncé à modalité assertive	**Contexte ou situation de communication**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Quand deux hommes sont armés l'un d'un fusil, l'autre d'un pistolet, l'homme au pistolet est un homme mort.	Ramon relate à Joe un vieux proverbe mexicain.	*Pour une poignée de dollars (de 58mn48s)*
2- Le monde se divise en deux mon ami, ceux qui ont la corde au cou et ceux qui la leur coupent.	Tuco apprend à Blondin la logique dualité entre la force et la soumission.	*Le bon, la brute et le truand (de 23mn51s)*
3- Il y a deux sortes d'individus sur cette terre, ceux qui ont des amis et ceux qui sont seuls comme le pauvre Tuco.	Tuco annonce à ses anciens amis une vérité d'ordre général qu'il vient de vivre réellement.	*Le bon, la brute et le truand (de 39mn57s)*
4- Le monde se divise en deux catégories, ceux qui passent par la porte et ceux qui passent par la fenêtre.	Surprenant Blondin à l'hôtel, Tuco lui explique le contraste de la vie.	*Le bon, la brute et le truand (de 46mn53s)*
5- Tu vois, le monde se divise en deux catégories, ceux qui ont leurs pistolets chargés et ceux qui creusent.	Blondin rappelle à Tuco que la raison du plus fort est toujours la meilleure.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h49mn18s)*
6- Ceux qui te mettent dans la merde, ils ne le font pas toujours pour ton malheur. Et ceux qui t'en	En guise de recommandation moralisante, Beauregard délimite à *Personne* les	*Mon nom est Personne (de 01h47mn45s)*

sortent, ils ne le font pas toujours pour ton bonheur.	frontières d'opposition entre le bonheur et le malheur que nous procurent les gens.	

Nous constatons un parallélisme entre les deux propositions adjacentes qui composent chaque assertion complexe. Ce parallélisme se réalise en termes d'équilibre entre les constituants syntaxiques des deux propositions. L'analogie entre les deux propositions s'établit ainsi :

- le même sujet de la 1ère proposition (P1) est repris dans la 2ème proposition (P2) : sujet 1 = *ceux*, et sujet 2 = *ceux* ; (énoncés 2-3-4-5-6) ;

- reprise du même pronom relatif « qui » (sujet de la proposition) après le pronom démonstratif « ceux » (antécédent) :

P1 (*ceux qui*…) et P2 (*ceux qui)* ; (énoncés 2-3-4-5-6) ;

- les éléments formant les groupes nominaux dans les deux propositions sont de la même nature grammaticale :

(G.N 1 = *d'un fusil* et G.N 2 = *d'un pistolet*) : (énoncé 1) ;

(G.N 1 = *par la porte* et G.N 2 = *par la fenêtre*) : (énoncé 4) ;

(G.N 1 = *ton malheur* et G.N 2 = *ton bonheur*) : (énoncé 6) ;

- les deux propositions sont identiques quant à la forme d'assertion :

(P1 *affirmative* et P2 *affirmative*) : (énoncés 1-2-3-4-5) ;

(P1 *négative* et P2 *négative*) : (énoncé 6) ;

- les verbes des deux propositions sont toujours au présent de l'indicatif avec la même personne de conjugaison.

- en tête de la modalité assertive, il y a emploi d'une tournure de division pour marquer l'opposition entre les deux propositions assertives :

(*Quand deux hommes*… ; énoncé 1) ;

(*Le monde se divise en deux*… ; énoncés 2-4-5) ;

(*Il y a deux sortes de*… ; énoncé 3) ;

d- Assertion portant sur une opinion ou un avis personnel

Énoncé à modalité assertive	Contexte ou situation de communication	Localisation dans le récit filmique
1- Il n'est pas vrai que les années produisent des sages. Elles ne produisent que des vieillards.	Beauregard donne à *Personne* son avis sur la sagesse dans son rapport avec la vieillesse.	*Mon nom est Personne (de 01h48mn14s)*
2- Pour moi, il est difficile que le miracle se reproduise. La distance rend l'amitié plus chère et l'absence la remplit douce.	Beauregard donne à *Personne* son opinion sur l'amitié.	*Mon nom est Personne (de 01h48mn41s)*

Dans les deux énoncés, la modalité assertive porte la valeur d'une opinion personnelle que le locuteur s'efforce de partager avec son interlocuteur. Cette valeur de l'assertion est déterminée par le contexte de la production de l'énoncé dans son intégralité. En outre, cette forme de modalité assertive illocutoire est accentuée par l'emploi de la locution « pour moi » en tête de l'énoncé 2. Cette locution, qui sert d'introduire l'opinion du sujet parlant, est présupposée dans l'énoncé 1. L'assertion est négative dans l'énoncé 1, tandis qu'elle est affirmative dans l'énoncé 2.

5-2-2 L'interrogation

L'interrogation, dite aussi *question*, est un acte d'énonciation qui consiste pour le locuteur en une demande de dire ou d'information particulière destinée à l'interlocuteur. La question représente un acte voisin des actes *directifs* (classe de Searle) par lequel le locuteur vise à *faire faire quelque chose à l'interlocuteur.*

Dans la langue parlée, la phrase interrogative se caractérise ordinairement par une intonation montante. Dans la langue écrite, ce type de phrase se termine par un point d'interrogation. On recourt souvent à des constructions avec inversion des éléments de la question, ainsi qu'à divers morphèmes interrogatifs. Par le biais de ses marqueurs formels explicites et conventionnels, l'interrogation demeure une modalité qui accomplit un acte illocutoire. La modalité interrogative se manifeste dans toutes les formes de discours dialogué. L'échange basé sur la question/réponse constitue l'essentiel du matériel conversationnel, et donc du processus de la communication interpersonnelle.

La valeur illocutoire de l'interrogation est tellement variable, en fonction du type de question à laquelle nous avons affaire, et du contexte dans lequel elle survient. Selon la portée de l'interrogation, « *on distingue l'interrogation globale et l'interrogation partielle* »[324].

5-2-2-1 L'interrogation globale (ou totale)

La principale caractéristique de l'interrogation totale, c'est qu'elle appelle une réponse par *oui* ou *non* (ou *si*). Pour analyser cette forme d'interrogation directe comme acte de langage, nous optons pour la distinction

[324] Maurice Grevisse, *Le Bon usage*, Op.cit., p.631.

de ses configurations possibles tout en nous basant sur des énoncés extraits du support étudié.

a- Interrogation directe totale par intonation, avec ou sans inversion

Énoncé doté d'un acte interrogatif direct et total	**Contexte de production de la question**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Il s'est trompé de chemin ? Tu n'as pas l'impression qu'il s'est trompé de village aussi ?	Se moquant de Joe l'étranger qui leur semble égaré, les hommes du Baxter s'interrogent sur son sort à San Miguel.	*Pour une poignée de dollars (de 07mn36s)*
2- C'est du travail que tu veux ?	Un homme des Baxter demande à Joe s'il cherche un travail à San Miguel.	*Pour une poignée de dollars (de 07mn45s)*
3- On est encore loin de Tucumcari ?	Interpellant le contrôleur, Le Colonel Mortimer se renseigne sur la gare de Tucumcari.	*Et pour quelques dollars de plus (de 04mn25s)*
4- Wayne, n'as-tu jamais vu tirer notre nouveau compagnon ?	l'Indien interroge son compagnon Wayne à propos du Manchot.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h26mn22s)*
5- Tu ne te rappelles pas de moi amigo ?	Wayne veut savoir si Le Colonel Mortimer le reconnait depuis leur première rencontre.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h31mn25s)*
6- Ça ne t'étonne pas de frotter une allumette aujourd'hui ?	Wayne demande à Mortimer s'il a encore le courage de frotter une allumette sur son dos bossu.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h31mn42s)*
7- Tu la connais cette sale gueule ?	Le shérif veut savoir si Tuco reconnait son visage sur l'affiche qu'il lui présente.	*Le bon, la brute et le truand (de 21mn10s)*
8- Tu sais ce que tu vaux maintenant ?	Blondin demande à Tuco s'il est au courant de la valeur offerte pour sa capture.	*Le bon, la brute et le truand (de 23mn43s)*
9- Vous avez un cheval pour moi ?	L'Harmonica cherche à savoir si les trois hommes de Frank lui ont réservé un cheval pour son déplacement.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 12mn43s)*

10- Alors c'est toi qui demande des rendez-vous ?	Frank veut s'assurer si c'est L'Harmonica lui-même qui veut le rencontrer.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h27mn39s)*
11- Ça suffit pour me dispenser de répondre ?	Sullivan demande à *Personne* si la somme d'argent qu'il lui propose pour tuer Jack Beauregard est suffisante.	*Mon nom est Personne (de 53mn58s)*

Les énoncés listés indiquent des actes de langages réalisés en termes de questions directes (demandes d'informations). La valeur illocutoire de ces actes tient aux marqueurs de modalité interrogatifs qui sont manifestes dans chaque énoncé. En effet, à côté du point interrogatif qui marque l'acte d'interroger, l'intonation remplit amplement cet acte dans tous les énoncés listés. De plus, *la voix In* des interlocuteurs dans le récit filmique accentue l'effet de l'intonation et de la prosodie relatifs à l'interrogation.

Toutes les questions mentionnées sont employées sans inversion du sujet à l'exception de la question 4 (*n'as-tu jamais vu… ?*).

En termes de forme, les questions admettent deux constructions syntaxiques différentes :

- interrogation de forme affirmative : réalisée dans les énoncés (2-3-7-8-9-10-11).
- interrogation de forme négative : réalisée dans les énoncés (1-4-5-6).

Les morphèmes négatifs se déclinent respectivement dans les derniers énoncés de la façon suivante : *ne…pas* ; *ne…jamais* ; *ne…pas* ; *ne…pas*.

Dans les deux formes de l'interrogation, les verbes sont au présent de l'indicatif, temps qui assoit la valeur illocutoire de l'acte interrogatif. Chaque question émise porte sur un élément de réponse prévue soit en l'affirmant avec *oui* ou *si,* soit en le niant par *non*.

Sur le plan pragmatique, le contexte d'émission de la question détermine clairement l'élément sur lequel porte l'acte interrogatif. Ainsi, nous avons :

- *un élément matériel ou action à exécuter*.

L'énoncé 2 : l'acte porte sur « le travail » ;

L'énoncé 6 : l'acte porte sur « l'action de frotter l'allumette » ;

L'énoncé 8 : l'acte porte sur une valeur matérielle « somme d'argent à gagner » ;

L'énoncé 11 : l'acte porte sur une valeur matérielle « somme d'argent » ;

Ces éléments peuvent être indiqués par un *pronom démonstratif* « ça » (énoncés 6-11), « ce » (énoncé 8) ou un *présentatif* de type « c'est…que » (énoncé 2).

- *un élément animé (humain ou non humain)*.

Les énoncés (4-5-7-10) : l'acte porte sur des êtres humains, respectivement *Le Manchot, Wayne, Tuco, L'Harmonica* ;

L'énoncé 9 : l'acte porte sur une entité non humaine (*un cheval*).

- *un lieu*.

Les énoncés 1-3 : l'acte porte sur un lieu explicité dans la question (*le village de San Miguel* dans l'énoncé 1, et *la gare de Tucumcari* dans l'énoncé 3).

b- Interrogation directe totale par renforcement

Énoncé doté d'un acte interrogatif direct et total	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Est-ce que* je peux jouer avec vous ?	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h52mn10s)*
2- On t'a tout raconté, *n'est-ce pas* ?	*Il était une fois la révolution (de 02h15mn04s)*
3- Alors tu m'as jugé et tu m'as condamné, *n'est-ce pas* ?	*Il était une fois la révolution (de 02h15mn28s)*
4- *Est-ce que* tu n'as jamais été torturé ?	*Il était une fois la révolution (de 02h15mn47s)*
5- *Est-ce que* tu sauras la jouer ?	*Mon nom est Personne (de 52mn46s)*

Dans les énoncés proposés, nous constatons que l'acte interrogatif direct et total peut être modalisé par l'introducteur de renforcement « est-ce que ». Cet introducteur, qui s'emploie d'ordinaire dans la langue courante, se met en tête de la phrase, et le sujet précède le verbe (énoncés 1-4-5). L'expression « est-ce que » a pour rôle de mettre en relief la modalité interrogative directe. Elle sert aussi à mettre en avant l'acte de demande d'information (ou de dire) produit par le locuteur. Autrement dit, avec « est-ce que » le locuteur sollicite une réponse immédiate de la part de son interlocuteur. Ceci tient également à la situation de communication dans laquelle la question est formulée.

- dans l'énoncé 1, Morton veut savoir si les hommes de Frank acceptent de le laisser jouer avec eux aux cartes.
- dans l'énoncé 4, le docteur Villega cherche vivement à savoir si John avait été torturé dans sa vie.
- dans l'énoncé 5, Sullivan demande à *Personne* s'il connait la partie de jeu qu'il lui propose.

Ceci étant, la modalisation de l'acte interrogatif direct et total peut aussi s'effectuer par l'expression de renforcement « n'est-ce pas ». De par sa forme négative, cette expression joue, pour le locuteur, le rôle d'une demande de confirmation des propos qu'il soutient comme vrais. Le locuteur cherche ainsi une réponse immédiate qui répond à ses attentes intuitives, comme c'est le cas du locuteur (le docteur Villega) :

- dans l'énoncé 2, le docteur Villega interroge John pour savoir s'il est au courant de ce que les autres révolutionnaires racontent en son absence.
- dans l'énoncé 3, le docteur Villega veut s'assurer si John le considère comme un traitre de la révolution.

Pour sa part, l'allocutaire (John) se trouve dans l'obligation de donner au locuteur (le docteur Villega) une réponse affirmative ou négative face à ce type

de demande. L'adhésion de l'allocutaire est tellement assurée par l'expression « n'est-ce pas ».

c- Interrogation directe totale précédée d'une injonction

Ce type d'acte de langage s'accomplit par la construction d'une proposition interrogative précédée d'une proposition injonctive. Celle-ci est introduite par le verbe « dire » à l'impératif.

En voici des énoncés qui illustrent ce cas :

Énoncé doté d'un acte interrogatif direct et total	**Contexte de production de la question**	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Dis-moi* un peu, c'est comme ça que tu te mets au plus malin ?	Le tavernier demande à Joe ce qu'il projette de faire.	*Pour une poignée de dollars (de 24mn15s)*
2- *Dis-moi* colonel, n'as-tu jamais été jeune ?	Le Manchot interroge Mortimer sur son passé.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h01mn25s)*
3- Mais *dis-moi*, était-il nécessaire de tuer toute la famille ?	Morton cherche des explications de la part de Frank pour ce qui est du massacre perpétré contre la famille McBain.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h06mn56s)*
4- Eh toi, *dis-moi*, est ce que tu sais qui es ton père ? est-ce que tu sais combien d'enfants tu as ? et ta mère, combien d'enfants elle a eu en dehors de toi, tu sais ? et qui il les lui a faits ?	Dans la diligence qui transporte les gens de la haute classe sociale, l'américain se moque de Juan en lui posant une série d'interrogations.	*Il était une fois la révolution (de 09mn43s)*
5- *Dis donc toi*, tu ne seras pas venu ici pour la révolution ?	Juan veut savoir la vraie raison pour laquelle John est venu.	*Il était une fois la révolution (de 39mn22s)*
6- Eh *dites-moi*, est ce que je peux jouer moi aussi ?	*Personne* demande au patron du saloon s'il est possible de participer au jeu.	*Mon nom est Personne (de 44mn09s)*

Suivant la construction syntaxique des énoncés établis, nous admettons clairement que l'acte interrogatif (la demande de dire) est modalisé par l'acte injonctif. Ce dernier acte a la fonction, le cas échéant, d'un acte de langage

directif. Ce type de modalisation a pour effet d'accentuer l'acte illocutoire de demande, et de solliciter une réponse instantanée, affirmative ou négative, en guise d'interaction communicative entre le locuteur et son destinataire.

La valeur illocutoire de l'interrogation directe est accentuée par :

- l'inversion du sujet : *n'as-tu jamais* (énoncé 2), *était-il* (énoncé 3) ;
- le présentatif *c'est…que* (énoncé 1) ;
- le morphème de négation : *ne…jamais* (énoncé 2), et *ne…pas* (énoncé 5) ;
- l'introducteur de renforcement *est-ce que* (énoncés 4-6).

5-2-2-2 L'interrogation partielle

À la différence de l'interrogation totale, l'interrogation partielle ne peut s'accommoder d'une réponse par *oui* ou par *non*. Elle porte sur un élément ou un détail spécifique que le locuteur ignore. L'interrogation partielle a besoin d'ordinaire d'un mot interrogatif introducteur qui réfère à l'élément sur lequel porte la demande d'information ou de dire. Ce mot interrogatif peut être de nature grammaticale différente :

- Pronom : *qui, que, quoi, lequel…* ;
-Adjectif : *quel(s), quelle(s)* ;
- Adverbe : *comment, où, pourquoi, quand, combien, ...*

L'acte de demande, effectué par le locuteur, admet divers cas que nous déployons ainsi :

a- L'acte de demande porte sur l'identité ou la qualité d'une personne physique

Pour examiner ce cas d'acte interrogatif direct, nous envisageons les énoncés suivants :

Énoncé doté d'un acte interrogatif partiel	**Contexte de production de la question**	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Qui* c'est ceux-là ?	Joe interroge le tavernier sur l'identité des hommes avoisinants.	*Pour une poignée de dollars (de 11mn00s)*
2- *Quel* est le plus fort des deux clans ?	Joe demande au tavernier de l'informer sur le clan le plus fort dans le village : les Baxter ou les Rodos.	*Pour une poignée de dollars (de 12mn43s)*
3- *Quel* âge a-t-il ? je te demande.	L'indien demande à la femme de son traitre l'âge de son petit enfant.	*Et pour quelques dollars de plus (de 25mn03s)*
4- *Qui* es-tu ?	L'Indien questionne Le Colonel Mortimer sur son identité.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h33mn00s)*
5- La mienne ! *qui* vous dit que c'est la mienne ?	Tuco nie au shérif la photo de son identité.	*Le bon, la brute et le truand (de 21mn16s)*
6- *Qui* t'a arrangé ?	Jack Beauregard interroge son frère Red sur les hommes qui l'ont attaqué.	*Mon nom est Personne (de 15mn59s)*
7- Mais dis-moi, *qui es-tu* ?	Jack Beauregard veut connaitre l'identité de *Personne* qui ne cesse de l'intriguer.	*Mon nom est Personne (de 25mn47s)*
8- *Qui* t'as donné son nom ?	Au cimetière, Jack Beauregard veut savoir qui a donné le nom de son frère à *Personne*.	*Mon nom est Personne (de 31mn16s)*
9- *Qui* doit être le perdant ?	*Personne* demande à Sullivan l'identité de l'homme qu'il doit abattre.	*Mon nom est Personne (de 53mn14s)*

Ces énoncés mettent en œuvre des actes interrogatifs partiels. La valeur illocutoire de ce type d'actes de langage est réalisée par les marqueurs de modalité interrogative explicites. En effet, en plus du point d'interrogation et

de l'intonation, ces marqueurs se concrétisent par un pronom ou un adjectif interrogatifs qui sont des introducteurs directs de « la demande de dire ».

D'après les questions posées par les différents locuteurs, la demande porte sur une identité ou sur la qualité d'une personne : soit l'interlocuteur lui-même, soit une personne absente de la situation de communication et qui fait l'objet de discours entre les deux actants de la communication.

Nous identifions les personnes, objet de la demande, à travers l'emploi des introducteurs interrogatifs suivants :

Avec le pronom interrogatif ***qui*** ayant la fonction de sujet de la phrase ;

- L'énoncé 1 : la demande porte sur l'identité des hommes avoisinants.
- L'énoncé 4 : la demande porte sur l'identité du Colonel Mortimer.
- L'énoncé 5 : la demande porte sur l'identité de Tuco.
- L'énoncé 6 : la demande porte sur l'identité des hommes qui ont attaqué Red.
- L'énoncé 7 : la demande porte sur l'identité de *Personne*.
- L'énoncé 8 : la demande porte sur l'identité de celui qui a donné le nom du frère de Beauregard à *Personne*.
- L'énoncé 9 : la demande porte sur l'identité de la personne que Sullivan veut tuer.

Avec le pronom interrogatif ***quel*** ayant la fonction de sujet de la phrase ;

- L'énoncé 2 : la demande porte sur l'identité et la qualité des deux clans (les Baxter et les Rodos).

Avec l'adjectif interrogatif ***quel*** ;

- L'énoncé 3 : la demande porte sur l'identité du petit enfant.

b- L'acte de demande porte sur un objet de réponse non identifié, ayant la fonction de complément

Soit la liste des énoncés suivants :

Énoncé doté d'un acte interrogatif partiel	**Contexte de production de la question**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Mais toi, *qu'est-ce que* tu cherches ? explique.	Le sonneur de cloche demande à Joe ce qu'il vient chercher dans le village San Miguel.	*Pour une poignée de dollars (de 07mn00s)*
2- On peut savoir *ce que* tu cherches ?	Le tavernier veut savoir ce que cherche Joe dans le village.	*Pour une poignée de dollars (de 08mn36s)*
3- *Que* puis-je pour vous Monsieur ? (...) *En quoi* puis-je vous être utile ?	Le banquier accueille aimablement Mortimer en se prêtant vivement à lui rendre service.	*Et pour quelques dollars de plus (de 29mn40s)*
4- Dis un peu ! il y a beau temps que je veux te demander ça. *Que* signifie cette montre pour toi ?	Groggy interroge l'Indien sur la valeur symbolique de la montre de gousset qu'il caresse tout le temps.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h58mn13s)*
5- *Qu'est-ce qu*'il t'a dit Carson ?	Sentenza demande violemment à Tuco de lui révéler le secret de Bill Carson.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h43mn23)*
6- Et bien, voyons, *qu'est-ce qu*'il y a pour votre service Madame ?	Le barman se propose de rendre service à Madame McBain.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 34mn45s)*
7- Alors essayez de m'expliquer *à quoi* a servi ce massacre stupide ?	Morton cherche des explications de la part de Frank concernant le massacre perpétré contre la famille McBain.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h06mn56s)*
8- *Qu'est-ce que* vous ressentez quand vous êtes assis dans ce fauteuil ?	En train, Morton veut découvrir le sentiment qu'éprouve Frank en occupant son fauteuil.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h09mn29s)*
9- *Qu'est-ce que* tu veux ?	Frank cherche à savoir ce que l'Harmonica veut de lui après leur rencontre.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h27mn49s)*
10- Dis ! *qu'est-ce que* tu veux de moi ?	John sollicite Juan de lui dire ce qu'il attend de lui.	*Il était une fois la révolution (de 48mn07s)*
11- *Que* viens-tu faire ici ?	Beauregard demande à *Personne* ce qu'il vient faire au cimetière.	*Mon nom est Personne (de 30mn02s)*

12- Dis-moi, tu joues *à quoi* petit ?	Beauregard cherche à connaitre l'intention de *Personne* à son égard.	*Mon nom est Personne (de 33mn54s)*

L'acte interrogatif partiel porte sur un détail spécifique que le locuteur veut savoir immédiatement de son allocutaire. Ce détail représente un objet non identifié sur lequel doit porter l'éventuelle réponse. L'objet de la question s'énonce en différents aspects :

- *un faire ou une intention programmée* par l'allocutaire (énoncés 1-2-9-10-11-12). Cette intention est suscitée explicitement par le locuteur par le biais de verbes appropriés qui viennent renforcer la valeur illocutoire de l'acte de demande (*cherches, veux, faire, joues*).
- *un service ou une faveur accordés* par le locuteur à son destinataire (énoncés 3-6).
- *une valeur symbolique* (énoncé 4).
- *une vérité à révéler* (énoncé 5).
- *une explication* (énoncé 7).
- *un sentiment éprouvé* (énoncé 8).

Dans les actes d'interrogation directe partielle susmentionnés, l'objet de la question est introduit par un morphème d'interrogation simple ou composé. Le morphème interrogatif joue principalement la fonction grammaticale de complément d'objet direct (c.o.d). Il joue aussi la fonction de complément prépositionnel. Nous distinguons ces morphèmes comme suit :

Le pronom interrogatif simple « que » ayant la fonction de c.o.d ;

- dans l'énoncé (2) : …ce *que* tu cherches ?
- dans l'énoncé (3) : *que* puis-je… ?
- dans l'énoncé (4) : *que* signifie… ?
- dans l'énoncé (11) : *que* viens-tu… ?

Le pronom interrogatif composé « qu'est-ce que » ayant la fonction de c.o.d ;

- dans l'énoncé (1) : *qu'est-ce que* tu cherches ?

- dans l'énoncé (5) : *qu'est-ce qu*'il t'a dit Carson ?

- dans l'énoncé (6) : *qu'est-ce qu*'il y a pour… ?

- dans l'énoncé (8) : *qu'est-ce que* vous ressentez… ?

- dans les énoncés (9-10) : *qu'est-ce que* tu veux… ?

Un pronom interrogatif composé ayant la fonction de complément prépositionnel ;

- dans l'énoncé (3) : *en quoi* puis-je… ?

- dans l'énoncé (7) : *à quoi* a servi ce… ?

- dans l'énoncé (12) : tu joues *à quoi*… ?

c- L'acte de demande porte sur un lieu

Par l'interrogation directe partielle, le locuteur s'efforce d'obtenir de son allocutaire une information liée directement à un lieu qu'il cherche à localiser. Ce lieu se rapporte généralement à un espace de l'action ou à un endroit dans lequel se trouve un protagoniste du récit filmique.

Prenons les énoncés suivants :

Énoncé doté d'un acte interrogatif partiel	**Contexte de production de la question**	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Où* tu m'emmènes ? On peut savoir *où* on va ou ça fait partie de tes secrets ?	Le tavernier veut savoir l'endroit où Joe projette d'y aller.	*Pour une poignée de dollars (de 33mn02s)*
2- *Où* peut-on trouver celui-ci ?	Mortimer demande au barman de l'hôtel des informations pour localiser le recherché Guy Callaway.	*Et pour quelques dollars de plus (de 08mn10s)*
3- *Où* est Carson ?	Sentenza interroge le demi-pension pour localiser Bill Carson.	*Le bon, la brute et le truand (de 25mn49s)*
4- *Où* est Frank ?	L'Harmonica demande aux trois hommes de Frank l'endroit où il peut localiser ce dernier.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 12mn32s)*

D’après les énoncés émis, chaque acte de langage de demande est introduit par l’adverbe d’interrogation « où » qui réfère à un lieu, objet de l’interrogation. Dans ce sens, il revient au contexte de production de la demande de préciser l’élément partiel de la localisation spatiale.

À ce propos, nous soulignons que l’acte interrogatif porte sur un lieu spécifique de l’action qui a un impact sur la suite des événements (*le cimetière* où Joe emmène avec lui le tavernier ; énoncé 1). L’acte interrogatif porte également sur un lieu dans lequel se trouve un personnage recherché par un protagoniste : Guy Callaway recherché par Le Colonel Mortimer (énoncé 2), Bill Carson recherché par Sentenza (énoncé 3), et Frank recherché par L’Harmonica (énoncé 4).

d- L’acte de demande porte sur le temps

L’acte de langage interrogatif peut être introduit par un morphème interrogatif de temps qui signale que le locuteur demande à son interlocuteur une indication temporelle ayant des répercussions sur la suite des événements filmiques. Le morphème interrogatif de temps se réalise sous la forme simple ou composée. En voici l’illustration de ces cas dans les énoncés suivants :

Énoncé doté d’un acte interrogatif partiel	**Contexte de production de la question**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Niño, *depuis quand* sais-tu que le Manchot est chasseur de prime ?	L’Indien cherche à savoir quand son ami Niño découvre la vraie identité du Manchot.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h45mn43s)*
2- *Quand* tu l’as vu ? les dollars, il ne t’en a pas parlé ?	Sentaza veut savoir quand Tuco a rencontré Bill Carson.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h43mn23)*
3- *Quand* l’as-tu déchargé ?	Tuco interroge Blondin sur le moment où il lui a déchargé le pistolet.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h49mn11s)*

D’après chaque acte interrogatif direct, nous notons que la valeur illocutoire de la demande de dire est réalisée par un adverbe de temps placé en

tête de l'interrogation. L'adverbe est de nature simple (« quand » dans les énoncés 2-3) ou composée (« depuis quand » dans l'énoncé 1). La force illocutoire de l'acte de demande est aussi exprimée par l'inversion du sujet de la phrase interrogative (*sais-tu…* ; *l'as-tu…*).

e- L'acte de demande porte sur une quantité ou une valeur quantifiable

Énoncé doté d'un acte interrogatif partiel	**Contexte de production de la question**	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Combien* vaux-tu maintenant ?	Blondin interroge Tuco sur le montant de prime déclaré pour sa capture.	*Le bon, la brute et le truand (de 19mn37s)*
2- *Combien* d'hommes voulez-vous ?	Le docteur Villega veut connaitre le nombre de révolutionnaires dont aura besoin John Mallory dans sa mission.	*Il était une fois la révolution (de 01h07mn16s)*
3- *Combien* ils étaient ? où sont-ils ?	Beauregard demande à son frère Red le nombre d'hommes de Sullivan qui l'ont attaqué.	*Mon nom est Personne (de 15mn59s)*
4- La peur, c'est *combien* ?	Sullivan veut savoir combien d'argent propose *Personne* pour tuer Jack Beauregard.	*Mon nom est Personne (de 53mn33s)*

Suivant ces énoncés, l'acte de demande est introduit par l'adverbe « combien ». C'est un adverbe qui indique une quantité que le locuteur désire savoir à travers la question directe qu'il pose à son allocutaire. La réponse attendue suite à chaque acte de communication doit apporter une valeur quantifiable. Cette valeur se décline en deux sortes :

- *en termes de nombre* : nombre d'hommes qui participent à la révolution dans l'énoncé 2, et nombre d'hommes de Sullivan dans l'énoncé 3 ;
- *en termes de valeur matérielle (dollars)* : montant de la prime pour la capture de Tuco dans l'énoncé 1, et la prime pour tuer Jack Beauregard, qui fait peur à ses ennemis, dans l'énoncé 4.

Précisons que les trois premières interrogations partielles sont *verbales*, c'est-à-dire employées à l'aide d'un verbe (*vaux-tu, voulez-vous, ils étaient*),

alors que la quatrième interrogation partielle est *averbale*. Toutefois, malgré l'omission de verbe dans cet acte interrogatif, il n'en reste pas moins qu'il est présupposé. L'interrogation peut être reformulée dans sa structure initiale verbale comme suit : *combien coûte la peur ?*

f- L'acte de demande porte sur la cause d'un fait

Énoncé doté d'un acte interrogatif partiel	**Contexte de production de la question**	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Pourquoi* vous êtes-vous arrêtés voyons ?	Le contrôleur de train demande au conducteur la raison pour laquelle il arrête le train.	*Et pour quelques dollars de plus (de 05mn41s)*
2- Je sais que tu n'aimes pas les questions l'Indien, mais *pourquoi* fais-tu tout ça ?	Niño veut savoir pourquoi l'Indien libère le Manchot et Mortimer.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h45mn38s)*
3- *Pourquoi* Jacques Beauregard ?	*Personne* demande à Sullivan la cause pour laquelle il désire tuer Jack Beauregard.	*Mon nom est Personne (de 53mn53s)*
4- *Pourquoi* tiens-tu tellement à faire de moi un héros ?	Beauregard cherche la raison pour laquelle *Personne* fait de lui un héros.	*Mon nom est Personne (de 01h14mn56s)*

Suite à ces énoncés présentés, nous précisons que chaque question posée par le locuteur est introduite par l'adverbe interrogatif « pourquoi ». Par cet adverbe, le locuteur demande à son interlocuteur *la cause* d'un fait qui s'est produit (arrêt du train dans l'énoncé 1 ; la libération du Manchot et Mortimer par l'Indien dans l'énoncé 2 ; la vénération de Beauregard par *Personne* dans l'énoncé 4) ou *la cause* d'un fait qui se réalisera dans le futur (le programme de Sullivan qui consiste à tuer Beauregard dans l'énoncé 3). Dans tous ces cas, l'acte de langage interrogatif consiste, pour le locuteur, à recueillir une justification chez l'interlocuteur ou une raison derrière *le fait*, objet de la question.

La modalité interrogative est mise en relief par l'inversion du sujet (*êtes-vous arrêtés, fais-tu, tiens-tu*). Excepté l'acte interrogatif (3), dont la structure syntaxique est *averbale*, les autres actes sont construits à l'aide de verbes.

g- L'acte de demande porte sur une manière

Énoncé doté d'un acte interrogatif partiel	**Contexte de production de la question**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Dis-moi colonel, *comment* me conseilles-tu d'aller sonner à la porte de l'Indien ?	Le Manchot interroge Le Colonel Mortimer sur la manière d'aller contacter l'Indien et entrer dans sa bande.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h00mn45s)*
2- Mais *comment* as-tu pu manquer ton coup Blondin ?	Tout furieux, Tuco cherche des justifications de la part de Blondin qui a failli rater la corde de pendaison.	*Le bon, la brute et le truand (de 27mn54s)*
3- Mais Blondin, *comment* as-tu fait pour t'évader de cette taule ?	Tuco cherche à savoir comment Blondin a échappé du camp des soldats prisonniers.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h05mn02s)*
4- Alors madame, *comment* s'appelle le patelin où vous allez ?	Sam, le cocher, demande à Madame McBain le nom du village où elle veut se déplacer.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 29mn54s)*
5- *Comment* est-ce que tu t'appelles ?	Juan veut savoir le nom exact de John.	*Il était une fois la révolution (de 35mn39s)*

Partant de ces énoncés, il convient de souligner que les questions y afférentes sont introduites par l'adverbe « comment » qui exprime la manière. En effet, le locuteur de chaque acte de demande (c'est-à-dire la question directe partielle) cherche à savoir de la part de son interlocuteur :

une manière de faire ;

- manière avec laquelle Le Manchot va contacter l'Indien et entrer dans sa bande (énoncé 1) ;
- manière avec laquelle Blondin rate son coup de pistolet (énoncé 2) ;
- manière avec laquelle Blondin s'évade (énoncé 3) ;

une manière de dire ou d'appeler un lieu ;

- manière d'appeler le village (énoncé 4) ;

une manière de dire ou d'appeler une personne ;

- manière d'appeler John (énoncé 5) ;

La modalité interrogative est renforcée par le procédé d'inversion (*conseilles-tu ; as-tu pu ; as-tu fait*) dans les énoncés 1-2-3. Elle est également mise en valeur par l'introducteur de renforcement *est-ce que* dans l'énoncé 5.

5-2-3 L'injonction

L'injonction est la troisième modalité d'énonciation qui permet de dénommer l'acte de langage illocutoire. Comme l'interrogation, l'injonction consiste pour le locuteur *à faire faire quelque chose* à l'interlocuteur. Par la phrase injonctive, Grevisse précise qu' « *on demande ou on interdit un acte à un être animé ou à une chose que l'on personnifie. Elle concerne aussi bien l'ordre que la demande, le conseil, la prière* »[325].

D'habitude, la modalité injonctive est marquée par une intonation descendante. Sa forme la plus ordinaire est l'impératif sans sujet qui n'existe qu'à trois personnes verbales : la 2ème personne du singulier, par laquelle le locuteur s'adresse à un seul interlocuteur ; la 1ère personne du pluriel, par laquelle le locuteur s'associe à un ou à des interlocuteurs ; la 2ème personne du pluriel, par laquelle le locuteur s'adresse à plusieurs interlocuteurs, ou à un interlocuteur qu'il vouvoie.

D'un point de vue performatif, un énoncé comportant l'impératif sert à accomplir une action. À ce titre, *« le sens du mode impératif est un sens pragmatique, qui l'associe, non à ce dont on parle quand on l'emploie, mais à ce qu'on fait-à l'acte illocutionnaire qu'on accomplit- quand on énonce une phrase où il figure »*[326].

[325] Maurice Grevisse, *Le Bon usage*, Op.cit., p.668.

[326] François Récanati, *Les Énoncés performatifs*, Paris, les éditions de minuit, 1981, p.25.

Dans l'optique des actes de langage, la modalité injonctive a la valeur d'une *demande de faire* que Kerbrat-Orecchioni préfère dénommer *requête*. L'auteur stipule à ce titre que « nous parlerons de *requête* chaque fois qu'un locuteur produit un énoncé pour demander à son interlocuteur d'accomplir un acte quelconque (à caractère non langagier) »[327]. Orecchioni précise que *l'ordre* est un cas particulier de requête, qui se caractérise par son caractère « autoritaire ».

De ces précisions, et pour la démarche pragmatique que nous adoptons, nous retenons que l'énoncé injonctif, qui est produit par un locuteur donné, porte la valeur illocutoire de *requête*. Celle-ci admet deux formes langagières : d'une part, *l'ordre*. D'autre part, *la simple demande de faire*.

Ainsi, nous allons examiner ces deux cas de figures de la requête en référence aux énoncés injonctifs produits par les personnages du récit filmique étudié (niveau de *l'énoncé énoncé*).

5-2-3-1 L'ordre

Selon la définition du *Petit Robert,* l'ordre est la manifestation d'une volonté. Il représente un « *acte par lequel un chef, une autorité manifeste sa volonté ; ensemble de dispositions impératives* »[328]. Pour privilégier l'ordre comme acte de langage, Orecchioni pose deux critères afférents aux structures de cet acte : « *un critère contextuel et un critère formel* »[329].

1- le critère contextuel : par ce critère, « l'émetteur de l'ordre est en position d'autorité ». Dans ce cas, l'autorité ne provient pas d'une voie hiérarchique relative au statut socioprofessionnel ou relationnel entre les interlocuteurs (ex :

[327] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Op.cit., p.98.
[328] Josette Rey-Debove et Alain Rey*, Le Nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p.1756.
[329] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Op.cit., p.99.

supérieur *vs* subalterne ; patron *vs* ouvrier). L'acte de l'ordre est généré primordialement par le contexte de communication qui relie ces interlocuteurs en dehors de toute subordination entre eux.

2- le critère formel : par ce critère, « l'ordre est formulé en termes autoritaires ». Dans ce cas, l'autorité ne dépend plus uniquement du contexte, mais de la relation formelle (c'est-à-dire institutionnelle) qui régit les interlocuteurs. L'ordre émane d'un locuteur qui représente une institution judiciaire ou une force organisationnelle conventionnelle. La relation entre les interlocuteurs est assujettie à une loi hiérarchique.

Par ce critère formel, l'acte de l'ordre est proféré par un supérieur (ex : chef d'une bande, patron, shérif, juge, colonel, etc.) à un subalterne. L'ordre s'assimile alors à une directive d'exécution obligatoire d'un *faire* donné par le supérieur à son subordonné. Sur ce plan formel, l'acte de l'ordre est exprimé surtout de manière non pas adoucie, mais plus ou moins brutale vis-à-vis de l'interlocuteur.

Pour analyser l'ordre selon les deux critères établis, nous relevons des énoncés injonctifs appropriés pour chaque cas.

5-2-3-1-1 L'acte de l'ordre selon le critère contextuel

Requête dotée d'un acte de l'ordre selon le critère contextuel	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Fous* le camp ! *débarrasse-moi* le plancher.	*Pour une poignée de dollars (de 10mn30s)*
2- *Partez*. Il n'y a pas une seconde à perdre. *Dépêchez-vous*, les Rodos vont arriver d'un moment à l'autre. *Dépêchez-vous*.	*Pour une poignée de dollars (de 01h04mn15s)*
3- Voyons, tu perds la boule mon ami ? *donne-moi* plutôt le pistolet qui est là. Oui, *dépêche-toi, dépêche-toi*.	*Et pour quelques dollars de plus (50mn45s)*
4- *Allez* debout, *lève-toi*.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h31mn55s)*

5- Quand la musique s'arrêtera, *ramasse* ton pistolet et *essaie* de me tue, *essaie*.	*Et pour quelques dollars de plus (de 02h01mn48s)*
6- *Arrête* amigo, *ne t'amuse pas* à ça. Nous sommes trois.	*Le bon, la brute et le truand (de 17mn47s)*
7- *Allez* amigo ! *recule*.	*Le bon, la brute et le truand (de 18mn32s)*
8- *Déchirez* ça, *déchirez* ça ! je vous dirai après ce qu'il faut y mettre !	*Le bon, la brute et le truand (de 21mn19s)*
9- *Allez* ! *vas-y* donc, *sors-le* ton serment.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h25mn47s)*
10- *Pose* ton pistolet et *mets* ton pantalon.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h04mn47s)*
11- *Dépêche-toi* de passer ta tête là-dedans Tuco.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h51mn34s)*
12- Eh, *attends* un peu. *Viens* ici, *approche-toi*.	*Il était une fois la révolution (de 04mn51s)*

Les énoncés injonctifs *supra* sont modalisés par des verbes à l'impératif. La modalité injonctive est d'ailleurs accentuée par son intonation remarquable à travers la *voix in* des interlocuteurs (personnages du récit filmique) à l'écran. Les interlocuteurs, objet de ces énoncés, n'ont aucun rapport relationnel de dépendance hiérarchique entre eux (subordonnant/subordonné ; supérieur/inférieur). L'autorité relève d'un tout autre type de relation entre ces interlocuteurs et dont le contexte joue un rôle déterminant. Selon le cas, la réalisation de l'acte de l'ordre dépend des relations suivantes :

a- L'acte de l'ordre émane d'un proche, d'un ami, d'un acolyte ou d'un adjuvant

Pour ce cas, nous avons :

- L'énoncé 1 (*Fous le camp ; débarrasse-moi)* : Le tavernier Silvanito ordonne à son client et nouvel ami Joe de disparaitre, car il craint des ennuis que causerait les intentions de cet homme étranger dans le village de San Miguel.

- L'énoncé 2 (*Partez ; Dépêchez-vous) :* éprouvant de la sympathie envers Julián et Marisol, Joe leur exige d'amener leur fils et quitter le village de San Miguel pendant l'absence des Rodos.

- L'énoncé 3 (*donne-moi ; dépêche-toi*) : pour aider Le Manchot à trouver Mortimer, le vieil homme dit *prophète* lui réclame le pistolet et insiste sur lui de se dépêcher.

- L'énoncé 9 (*Allez ; vas-y ; sors-le*) : Tuco impose à son frère le père Pablo Ramirez de lui prêter serment avant de partir dans son aventure.

- L'énoncé 10 (*Pose ; mets)* : Blondin exige à son acolyte Tuco de se dépêcher pour passer à l'action.

- L'énoncé 11 (*Dépêche-toi*) : Blondin force Tuco à mettre sa tête dans la corde de pendaison.

- L'énoncé 12 (*attends ; Viens ; approche-toi)* : après avoir pris la décision d'aider Juan, le conducteur de la diligence lui ordonne de s'approcher pour pouvoir le transporter.

b- L'acte de l'ordre émane d'un ennemi ou d'un rival potentiel

Dans ce cas, l'autorité se rapporte à des confrontations directes entre les interlocuteurs : en duel ou lors d'un règlement de compte. Pour ce cas, nous avons :

- L'énoncé 4 (*Allez ; lève-toi*) : lors d'un règlement de compte, Wayne le bossu ordonne à Mortimer de se lever pour l'affronter en duel.

- L'énoncé 5 *(ramasse ; essaie)* : L'Indien, qui parvient à surprendre et à désarmer Mortimer, impose à ce dernier la directive à suivre au cours de leur duel final.

- L'énoncé 6 (*Arrête ; ne t'amuse pas*) : Les trois chasseurs de prime capturent Tuco et lui interdisent de réagir face à leur supériorité numérique.

- L'énoncé 7 *(Allez ; recule*) : Blondin exige au chasseur de prime de le lui laisser Tuco.

- L'énoncé 8 *(Déchirez ; déchirez)* : Tuco ordonne au shérif de déchirer sa photo sur l'affiche.

Ceci étant dit, nous soulignons que la valeur de requête, que portent ces énoncés injonctifs selon le critère contextuel, admet deux aspects : l'acte de l'ordre est plus ou moins *adouci* dans le premier cas, parce que les interlocuteurs ont des liens de parenté et d'association entre eux. Par contre, l'acte de l'ordre dans le deuxième cas est plus au moins *brutal et menaçant*, car les interlocuteurs sont en relation d'animosité et de rivalité.

5-2-3-1-2 L'acte de l'ordre selon le critère formel

Requête dotée d'un acte de l'ordre selon le critère formel	**Localisation dans le récit filmique**
1- Ça suffit. *Arrête* tes idioties. C'est moi Jean Baxter, je suis le shérif.	*Pour une poignée de dollars (de 15mn59s)*
2- Ici, c'est moi qui pense. Tu vas monter chez l'américain. *Regarde* s'il est bien installé et *tâche* de te mettre bien avec lui.	*Pour une poignée de dollars (de 20mn20s)*
3- *Habillez-les* les gars, *allez* ! et *disposez-les* comme il faut. Rappelez-vous, ils sont morts en se battant entre eux.	*Pour une poignée de dollars (de 27mn 12s)*
4- Pakito ! *prends* cinq hommes avec toi, *va* à la ferme avec Marisol et *ne bouge pas* de là avant mon retour.	*Pour une poignée de dollars (de 59mn03s)*
5- *Porte-la* tout droit à la gare. Le seigneur va s'en aller.	*Et pour quelques dollars de plus (de 52mn57s)*
6- *Arrête* ! *monte-moi* ça là-haut.	*Et pour quelques dollars de plus (de 53mn06s)*
7- Je les veux tout de suite. *Cherchez-les, rattrapez-les.*	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h49mn23s)*
8- *Soigne-les* bien ces deux-là.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h35mn10s)*
9- *Attachez-le*.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h25mn12s)*
10- *Gardez-le-moi* en bonne état. Et s'il fait l'imbécile *tapez lui* dessus. Pas sur la bouche, il a des choses à raconter. Oui, beaucoup de choses.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h28mn50s)*
11- *Remettez-le* dans son wagon et *ne le perdez pas* de vue.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h38mn30s)*
12- *Dites-moi* ce que vous voulez salaud, *laissez-moi* passer.	*Il était une fois la révolution (de 02h03mn28s)*

Le critère formel qui régit les énoncés injonctifs ci-dessus consiste à ce que l'autorité émane d'un locuteur qui occupe un statut formellement supérieur par rapport à son interlocuteur. L'ordre suit un cheminement construit de manière hiérarchique. Il répond à des exigences légales ou conventionnelles qui précisent la nature du lien qui doit prévaloir entre les interlocuteurs. L'ordre est donné alors de façon absolue et menaçante. L'interlocuteur est appelé à exécuter impérativement cet acte sans aucune contestation ni riposte. L'acte de l'ordre est envisagé dans les énoncés injonctifs selon divers cas formels. Ainsi, nous avons :

a- L'acte de l'ordre découle d'une force judiciaire représentant la loi ou d'une autorité suprême (shérif, supérieur de l'armée, président…) ;

- L'énoncé 1 (*Arrête*) : Le shérif John Baxter ordonne vivement à Joe de baisser son pistolet.
- L'énoncé 8 (*Soigne-les*) : Sentenza, qui devient sergent dans l'armée, commande au caporal Wallace de prendre soin de Tuco et Blondin.
- L'énoncé 12 (*Dites-moi ; laissez-moi*) : Encerclé par Juan et John dans le compartiment de train, le président de Mesa Verde ordonne à John de le laisser sortir.

b- L'acte de l'ordre provient d'un chef de clan ou d'un dirigeant d'un groupe à son subordonné ;

- L'énoncé 2 (*Regarde ; tâche*) : Tout furieux, Don Benito, le dirigeant des Rodos, exige à Estéban d'obéir à ses ordres en veillant sur leur nouvel employé Joe l'américain.
- L'énoncé 3 (*Habillez-les ; allez ; disposez-les*) : Ramon commande à sa bande de disposer les soldats qu'ils ont tués dans un simulacre de bataille pour faire semblant qu'ils se sont entretués.
- L'énoncé 4 (*prends ; va ; ne bouge pas*) : Ramon oblige un homme de sa bande à surveiller Marisol jusqu'à son arrivée.

- L'énoncé 7 (*Cherchez-les ; rattrapez-les*) : L'Indien oblige violemment ses hommes à trouver le Manchot et Mortimer.
- L'énoncé 9 (*Attachez-le*) : Frank impose à ses hommes d'attacher l'Harmonica après l'avoir capturé.
- L'énoncé 10 (*Gardez-le-moi ; tapez-lui dessus*) : Frank donne de nouveaux ordres à ses hommes afin qu'ils veillent sur l'Harmonica.
- L'énoncé 11 (*Remettez-le ; ne le perdez pas*) : Frank oblige ses hommes à monter la garde sur Morton.

c- L'acte de l'ordre émane d'un maître à son serviteur ;

- L'énoncé 5 (*Porte-la*) : Le Manchot ordonne au serviteur de l'hôtel de porter la valise de Mortimer.
- L'énoncé 6 (*Arrête ! monte-moi ça*) : Mortimer exige au serviteur de l'hôtel de lui remettre la valise dans sa chambre.

Ces différents énoncés injonctifs, selon le critère formel, ne sont pas réalisés de façon *adoucie*, mais d'une façon catégoriquement *brutale*. L'acte de l'ordre est transmis suivant la volonté absolue du locuteur dans l'intention d'être exécuté impérativement par l'interlocuteur. En outre, le contexte de chaque énoncé, comme nous l'avons précisé, montre bel et bien cet aspect *brutal* et menaçant de l'ordre.

Dans cette perspective, il convient de noter que l'aspect *brutal* domine une grande part des énoncés produits par les personnages du récit filmique étudié, que ce soient des énoncés injonctifs, assertif ou interrogatifs. Ceci s'explique par le fait que ce genre de récit filmique compte pour un récit purement d'action, qui se caractérise par plusieurs rebondissements et des liens relationnels hostiles et opposés. Il met en relief le caractère stéréotype des relations hiérarchiques à plusieurs égards. D'où nous assistons à la production de l'acte d'ordre sous son aspect surtout brutal et menaçant.

5-2-3-2 La simple demande de faire

Cette deuxième forme de la requête consiste à ce que la formulation directe de l'énoncé injonctif a des allures moins autoritaires. La *demande de faire* porte sur l'ensemble d'une tâche langagière, et elle peut avoir différents buts perlocutoires qui s'inscrivent dans l'optique des actes de langage directifs.

Les énoncés injonctifs listés *infra* vont nous permettre d'examiner cette deuxième forme de la requête.

Requête dotée d'un simple acte de faire	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Explique-moi* un peu ce qui se passe.	*Pour une poignée de dollars (de 09mn29s)*
2- *Regarde* Peripero ! tu vois comment il t'observe ?	*Pour une poignée de dollars (de 10mn00s)*
3- Ah bon ! c'est vous le shérif, et bien alors *occupez-vous* de les faire enterrer.	*Pour une poignée de dollars (de 16mn08s)*
4- Mais *regarde* ! *regarde* les soldats ! Ils s'en vont en douce.	*Pour une poignée de dollars (de 23mn55s)*
5- Ça m'ennuie que vous vous en alliez. *Allez* ! *restez* au moins ce soir diner avec nous.	*Pour une poignée de dollars (de 30mn17s)*
6- Dis donc autre chose. Maintenant qu'il n'est plus là, *explique-moi* cette histoire de fusil raccroché au mur et de paix avec les Baxter.	*Pour une poignée de dollars (de 30mn 54s)*
7- *Ferme* la boutique et *viens* avec moi.	*Pour une poignée de dollars (de 32mn 56s)*
8-*Allez*, on repart, *allez* ! en route !	*Et pour quelques dollars de plus (06mn16s)*
9- L'Indien *laisse-le-moi*.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h52mn47s)*
10- *Donnez-moi* un peu d'eau (…) *prenez-le* au puits, j'aime boire de l'eau bien fraiche.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h17mn31s)*
11- Quand vous entendrez un bruit étrange, *jetez-vous* à terre.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h19mn15s)*
12- *Écoutez* les enfants ! si votre père ne revenait pas, *tournez-vous* vers le père éternel et *demandez-lui* de prendre soin de vous comme s'il était moi.	*Il était une fois la révolution (de 01h24mn59s)*
13- *Ne bougez pas* surtout les gars. Il va faire bientôt très chaud ici. Je m'assis à l'ombre, *tenez* bon.	*Mon nom est Personne (de 57mn18s)*

14- *Dépêche-toi* de t'amuser parce que ça ne durera plus bien longtemps. Le pays s'est développé et il a changé.	*Mon nom est Personne (de 01h47mn02s)*
15- Mais surtout retiens ceci : quand tu es dans la merde, *tais-toi*.	*Mon nom est Personne (de 01h47mn45s)*
16- Quand tu vas chez le barbier, *assure-toi* que sous son tablier il y est toujours un homme du métier.	*Mon nom est Personne (de 01h49mn10s)*

Partant de ces énoncés, nous soulignons que la *simple demande de faire* porte la valeur d'un acte illocutoire de requête. Cette forme admet la construction des verbes à l'impératif, et se présente sous différentes configurations possibles. Nous identifions ces configurations, en précisant le contexte qui actualise chaque demande de faire, de la façon suivante :

a- La demande de faire consiste à insister sur un fait ;

Pour cette configuration, nous avons deux cas :

- L'énoncé 1 (*Explique-moi*) : Cherchant de l'aide auprès du tavernier, Joe insiste sur ce qui se passe dans les deux clans adverses (les Rodos et les Baxter).
- L'énoncé 6 (*explique-moi*) : Isolé avec son frère Ramon, Estéban Rodos insiste sur la décision prise par son frère qui a choisi de garder la paix avec les Baxter.

b- La demande de faire représente une invitation à une action requise par le locuteur ;

Cette configuration est accomplie dans les énoncés injonctifs suivants :

- L'énoncé 2 (*Regarde*) : Le tavernier invite Joe à surveiller la tâche de Peripero, le fabriquant des cercueils.
- L'énoncé 4 (*regarde ; regarde*) : Le tavernier invite Joe à contrôler le mouvement des soldats.
- L'énoncé 7 (*Ferme ; viens*) : Joe invite le tavernier à l'accompagner au cimetière.

c- La demande de faire consiste à solliciter ou à prier l'interlocuteur ;

Cette configuration est réalisée dans les énoncés injonctifs suivants :

- L'énoncé 5 (*Allez ; restez*) : Ramon prie Joe de rester avec eux pour passer le soir.
- L'énoncé 8 (*Allez ; allez*) : Le contrôleur de train sollicite le conducteur à repartir après l'arrêt brusque.
- L'énoncé 9 (*laisse-le-moi*) : Mortimer prie le Manchot de lui laisser l'Indien pour un règlement de compte.
- L'énoncé 10 (*Donnez-moi ; prenez-le*) : L'Harmonica sollicite Madame McBain à exaucer sa demande.

d- La demande de faire accomplit une recommandation ou un conseil ;

Cette configuration est établie par les énoncés injonctifs qui suivent :

- L'énoncé 3 (*occupez-vous*) : Joe conseille au shérif John Baxter d'enterrer les cadavres de ses quatre hommes.
- L'énoncé 11 (*jetez-vous*) : L'Harmonica recommande à Madame McBain de suivre ses instructions.
- L'énoncé 12 (*Écoutez ; tournez-vous ; demandez-lui*) : Juan conseille à ses enfants de quitter le champ de bataille en faisant des prières.
- L'énoncé 13 (*Ne bougez pas ; tenez*) : *Personne* recommande aux trois hommes de Sullivan de rester là où ils sont.
- L'énoncé 14 (*Dépêche-toi*) : Jack Beauregard conseille à *Personne* de profiter des changements que le pays a subis.
- L'énoncé 15 (*tais-toi*) : Jack Beauregard conseille à *Personne* de se taire dans les moments difficiles.
- L'énoncé 16 *(assure-toi) :* Jack Beauregard conseille à *Personne* de prendre garde lorsqu'il va chez le barbier.

De ces deux cas de figures de la requête, qui traduisent des actes de langage directifs à travers la modalité injonctive, nous constatons que l'énonciation de *la simple demande de faire* tend systématiquement à un adoucissement, alors que *l'ordre* tend à la brutalité de l'acte, et particulièrement selon le critère formel. Si l'acte de l'ordre exige de l'interlocuteur une exécution impérative de l'action demandée par le requêteur, la simple demande de faire n'admet pas forcément une réaction impérieuse et immédiate de la part de l'interlocuteur.

Le type de formulation choisi a des conséquences sur la nature de la réaction à la requête, et des effets puissants sur la relation interpersonnelle. Les réactions à la requête se répartissent, selon Orecchioni, en deux grandes catégories[330] :

- réaction positive *d'acceptation* : dans ce cas, l'interlocuteur accepte vivement de répondre et/ou obéir à la requête. Il y adhère donc positivement en accomplissant la tâche souhaitée par le requêteur.
- réaction négative de *refus* : dans ce cas, l'interlocuteur refuse volontairement de répondre à la requête. Il y adhère donc négativement.

De ce qui précède, nous déduisons que les trois modalités d'énonciation (l'assertion, l'interrogation et l'injonction) permettent d'accomplir des actes de langage dans différentes situations de communication. Ces trois modalités témoignent de la forte implication du sujet parlant dans le discours et de la recherche d'adhésion du sujet destinataire.

L'acte d'assertion permet au locuteur de décrire un état de chose, d'assumer sa responsabilité sur la vérité du contenu propositionnel qu'il exprime vis-à-vis de l'interlocuteur.

[330] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage : Théories et fonctionnement*, Op.cit., p.106.

La question et l'injonction, en tant que deux formes de demande (*demande d'un dire* et *demande d'un faire*), permettent d'illustrer, de façon particulièrement évidente, le statut pragmatique d'un énoncé en précisant sa structure formelle qui se conjugue avec sa valeur illocutoire.

La question directe a pour but principal d'obtenir du destinataire un apport d'information. Elle représente un acte initiatif qui requiert de la part du destinataire une réaction. Laquelle se réalise différemment et peut être plus ou moins « satisfaisante ». La question directe comporte différentes variantes qui se distinguent par l'élément sur lequel porte chacune d'entre elle, et suivant le contexte dans lequel le destinateur émet sa demande de dire. L'acte interrogatif est formulé par le biais de divers marqueurs de modalité interrogative.

Pour ce qui est de la modalité injonctive, elle consiste en un acte de langage qui se construit à l'aide d'un verbe à l'impératif. L'injonction porte la valeur illocutoire de *requête* qui, dotée d'un acte de *l'ordre* ou d'une *simple demande de faire,* se caractérise par la diversité de ses formulations. Cette diversité est corrélée au caractère *brutal* ou *adouci* qu'implique cet acte de langage.

Chapitre III

Les modalités logiques

Après l'analyse des types de phrases ou modalités d'énonciation, nous focalisons notre analyse, dans ce qui suit, sur les modalités d'énoncé. Dans cette optique, nous précisons que la problématique des modalités d'énoncé a repris une place privilégiée dans la linguistique contemporaine. Ce retour a été favorisé par l'intérêt grandissant des linguistes pour l'analyse de ce qu'on *fait* en parlant, analyse dont le philosophe anglais J.L. Austin est le véritable promoteur : l'étude de la « performativité » rencontre inévitablement celle de la modalité d'énoncé.

À ce titre, nous distinguerons deux figures de modalités d'énoncé : les modalités logiques et les modalités appréciatives (ou évaluatives). Ces deux figures feront respectivement notre objet d'analyse dans le présent chapitre et le chapitre qui viendra par la suite.

Avant toute entreprise, il convient de préciser que le terme de « modalité », initialement emprunté à la logique et récurrent dans la tradition grammaticale, a été introduit en linguistique par l'entremise de Charles Bally. Ce chercheur soutient, dans l' « analyse logique de la phrase »[331], que l'énonciation de la phrase correspond à la forme la plus simple possible de la communication d'une pensée distincte d'une pure et simple représentation. Selon Bally, « Penser, c'est réagir à une représentation en la constatant, en l'appréciant ou en la désirant. C'est donc juger qu'une chose est ou n'est pas, ou estimer qu'elle est désirable ou indésirable, ou enfin désirer qu'elle soit ou ne soit pas. On *croit* qu'il pleut ou on ne le *croit* pas, ou on en *doute*, on se *réjouit* qu'il pleuve ou on le *regrette*, on *souhaite* qu'il pleuve ou qu'il ne pleuve pas »[332].

L'auteur en conclut que dans le premier cas, on énonce un jugement de fait, dans le second un jugement de valeur, dans le troisième une volition. La

[331] Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke S.A., 1944. P.35.
[332] Idem.

première opération relève de l'entendement, la deuxième du sentiment, la troisième de la volonté, qui a son aboutissement dans l'action, aboutissement qui est une des fonctions du langage tout en le dépassant. De ce fait, la définition adoptée pose que le sujet pensant est indissociable de cette expression de pensée à laquelle il participe activement.

La définition adoptée pose aussi que tout énoncé est systématiquement le support d'une opération modale. À ce niveau, Charles Bally décrit la phrase comme la combinaison de deux éléments. Elle intègre d'une part un *dictum* ou contenu représenté qui se réalise sous la forme de l'association d'un sujet et d'un syntagme verbal ou prédicat ; d'autre part, elle admet un *modus* ou opérateur de modalité. Ce deuxième élément contient selon Bally la pièce maîtresse de la phrase, celle sans laquelle il n'y a pas de phrase, à savoir l'expression de la modalité, corrélative à l'opération du sujet pensant.

À ce propos, l'auteur stipule que « *la modalité est l'âme de la phrase ; de même que la pensée, elle est constituée essentiellement par l'opération active du sujet parlant* »[333]. La modalité désigne donc l'attitude du locuteur dans l'activité d'énonciation. La modalité a pour expression logique et analytique un verbe modal (ex. croire, vouloir, souhaiter…), et son sujet, le sujet modal ; tous deux constituent le modus, complémentaire du dictum. Le modus dispose de deux types de manifestation potentiels : soit il est dissocié du dictum et se révèle par un verbe modal et un sujet modal, soit il est incorporé au dictum et véhiculé par une ou des unités linguistiques exprimant simultanément les deux contenus.

Dans la même perspective terminologique, les deux éléments combinatoires de l'énoncé verbal (*modus* et *dictum*) ont été repris par Jean Cervoni sous la dénomination : *dit* et *modalité*. Pour Cervoni, l'analyse de la modalité « permet de distinguer, dans un énoncé, un *dit* (appelé

[333] Ibid., P.36.

parfois « contenu propositionnel ») et une *modalité*- un point de vue du sujet parlant sur ce contenu »[334].

Nous éclaircissons les manifestations des deux éléments combinatoires de l'énoncé verbal à travers les énoncés suivants, extraits de notre support d'analyse :

1) *Je veux que les prisonniers soient traités avec humanité. (Le bon, la brute et le truand ; de 01h35mn34s).*

- Modus = *Je veux* ; - Dictum = *que les prisonniers soient traités avec humanité.*

Le modus est formé de : sujet modal « je » + verbe modal « veux ».

2) *Il faut que je parte moi aussi. (Il était une fois dans L'Ouest ; de 02h36mn18s).*

- Modus = *Il faut* ; - Dictum = *que je parte moi aussi*.

Le modus est composé du verbe modal « faut ».

3) *Il faut faire le tour par l'extérieur.* (*Il était une fois dans L'Ouest ; de 01mn44s).*

- Modus = *Il faut* ; - Dictum = *faire le tour par l'extérieur.*

Dans ce troisième cas, *le modus* est incorporé au *dictum* par le verbe modal « faut » lié à un verbe à l'infinitif « faire » qui introduit le dictum.

Par ailleurs, notons que les modalités de l'énoncé jugent le *dictum* par rapport aux domaines d'évaluation logique (la vérité, la nécessité, la possibilité, la certitude et leurs contraires), et par rapport aux domaines d'évaluation appréciative.

En ce qui concerne les modalités logiques, qui sont notre premier élément d'analyse des modalités de l'énoncé, elles sont répertoriées par Cervoni en nombre de trois modalités[335] : « aléthiques », « épistémiques » et « déontiques ». À ces trois modalités logiques s'ajoute aussi les modalités

[334] Jean Cervoni, *L'Énonciation*, Op.cit., p.65.
[335] Ibid., p.74-77.

« volitives »[336]. Ces quatre types de modalités logiques sont accomplies par divers marqueurs ou modalisateurs spécifiques : les adjectifs et périphrases adjectivales (*il est probable, il est certain, je suis sûr*, etc.) ; les temps des verbes (le conditionnel, par exemple, peut exprimer la probabilité) ; les adverbes dits « assertifs » (*effectivement, évidemment, nécessairement, etc.*).

Notons que les verbes modaux (*pouvoir, devoir, falloir, vouloir*, et *savoir* par exemple) sont les marqueurs les plus représentatifs des modalités logiques, et dont la propriété est d'exprimer l'attitude du locuteur vis-à-vis de son dire. En effet, le locuteur peut juger son dire au regard du possible, du nécessaire, du certain, etc**.**

Nous allons donc examiner chaque type de modalités logiques en nous appuyant sur les énoncés verbaux produits lors de l'échange interactionnel entre les personnages du récit filmique.

5-3-1 Les modalités aléthiques

Les modalités aléthiques (du grec « vérité ») désignent les modalités fondamentales, strictement logiques qui concernent la vérité du contenu des propositions. Selon *Le Nouveau Petit Robert*, les modalités aléthiques sont « *des modalités logiques selon lesquelles les propositions sont considérées comme vraies ou fausses, possibles ou impossibles, plausibles ou contestables, nécessaires ou contingentes* »[337]. Sur le plan pragmatique, ce type de modalités font intervenir la subjectivité du sujet dans le jugement de vérité qu'il énonce à son destinataire. Dans le registre de la vérité, les modes principaux qui peuvent affecter un énoncé sont donc : vrai ou faux, possible ou impossible, nécessaire ou contingent, plausible ou contestable.

[336] Nathalie Garric et Frédéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Op.cit., p.62.
[337] Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Op.cit., p.64.

Soient les énoncés classés ci-dessous :

Énoncé à modalité aléthique	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Et bien, *justement,* je trouve qu'il y a trop de monde ici. Moi je n'aime pas le tapage.	Joe révèle à Estéban Rodos qu'il n'a pas vraiment envie de rester chez les Rodos.	*Pour une poignée de dollars (de 21mn10s)*
2- Oui, *peut-être*. Mais moi j'aime mon pistolet.	Joe admet comme possible ce qu'affirme Ramon à propos de l'efficacité de son fusil.	*Pour une poignée de dollars (58mn44s)*
3- C'est *exactement* le temps que j'ai passé en prison.	L'indien confirme à son traitre Tomaso qui l'a livré aux autorités la durée qu'il a passée en prison.	*Et pour quelques dollars de plus (25mn08s)*
4- On perd *vraiment* son temps l'Indien.	Groogy reconnait la défaite du projet proposé par l'Indien.	*Et pour quelques dollars de plus (de 37mn24s)*
5- *Très juste*, on perd son temps Groggy.	L'indien confirme ce que pense Groggy quant à l'attaque de la banque d'El Paso.	*Et pour quelques dollars de plus (de 37mn29s)*
6- Oui, *c'est la pure vérité* Monsieur Mortimer. La moyenne des dépôts s'élève à environ un demi-million de dollars.	Le banquier révèle à Mortimer la réputation et le secret de la banque d'El Paso.	*Et pour quelques dollars de plus (de 40mn11s)*
7- Depuis Santa Cruz, *je peux dire* qu'ils ne nous ont pas lâché. Il y en avait partout des gars.	Le Manchot évoque à l'Indien la possibilité d'être poursuivis, lui et les autres hommes de la bande, par les soldats de l'état.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h24mn49s)*
8- *Exactement* ! tu vaux deux mille dollars.	Blondin témoigne à Tuco la véritable somme proposée pour sa capture.	*Le bon, la brute et le truand (de* 19mn46s)
9- Qui sait ! *il peut arriver que* je rate mon coup.	Blondin juge possible d'échouer à sauver Tuco.	*Le bon, la brute et le truand (de 24mn20s)*
10- Avec quelqu'un comme toi, *franchement* il n'y a aucun avenir.	Blondin juge qu'il est vraiment préférable de rompre l'association avec Tuco.	*Le bon, la brute et le truand (de 28mn22s)*
11- *C'est vrai* ce que je te dis. Pourtant au monastère c'est lui qui commande, un peu comme le pape.	Faisant l'éloge de de son frère Pablo Ramirez, Tuco juge vrais les propos qu'il raconte à Blondin.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h27mn50s)*

12- *C'est exact* Frank.	Madame McBain confirme la vérité des propos que Frank avance à propos d'elle.	*Il était une fois dans L'Ouest (de 01h45mn59s)*
13- *Peut-être* pas le train, mais nous on y arrivera.	Juan assure à John qu'il est possible d'atteindre l'Amérique.	*Il était une fois la révolution (de 02h08mn00s)*
14- Ta vie ne tenait *vraiment* plus qu'à un fil.	En duel final, *Personne* juge que la vie de Beauregard touche à sa fin.	*Mon nom est Personne (de 01h43mn20s)*
15- *Il n'est pas vrai que* les années produisent des sages. Elles ne produisent que des vieillards.	En guise de recommandation faite à *Personne*, Beauregard nie que la sagesse est liée à l'âge.	*Mon nom est Personne (de 01h48mn14s)*

Partant de cette liste d'énoncés, nous constatons que le locuteur de chaque énoncé émet un jugement par lequel il pose le contenu propositionnel (*le dictum*) comme appartenant au domaine logique de la vérité. En effet, nous repérons trois modes relatifs au registre de la vérité : *le vrai*, *le faux* et *le possible*. Le *dictum* est mis en regard de l'univers de vérité par diverses formes de *modus*.

Pour ce qui est du ***vrai***, *le modus* se construit par différents modalisateurs. Nous distinguons :

a- Les adjectifs et les périphrases adjectivales :

Les constructions adjectivales caractérisent la qualité du contenu propositionnel (dictum) énoncé par le locuteur à son allocutaire. Elles visent aussi à déterminer le degré de véracité communiquée par le locuteur. Ceci dépend indubitablement du contexte de production de l'énoncé et de la relation qui lie les interlocuteurs du récit filmique (personnages). Selon le cas, nous avons :

- un adjectif renforcé par un adverbe pour marquer l'intensité : « très juste » dans l'énoncé 05 ;

- un adjectif intégrant un groupe nominal et précédé du présentatif *c'est* : « c'est la pure vérité » dans l'énoncé 06 ;

- un adjectif qualificatif précédé directement du présentatif *c'est* : « c'est vrai » dans l'énoncé 11 et « c'est exact » dans l'énoncé 12.

b- Les adverbes :

Le mode aléthique du *vrai* admet des adverbes dits « assertifs », ou adverbes de modalisation assertive. Ces adverbes sont dérivés des adjectifs typiquement modaux. Ils sont identifiés dans les énoncés suivant la construction en « ment ». Nous avons ainsi :

- l'adverbe « justement » dans l'énoncé (1) ;
- l'adverbe « exactement » dans les énoncés (3 et 8) ;
- l'adverbe « vraiment » dans les énoncés (4 et 14) ;
- l'adverbe « franchement » dans l'énoncé (10) ;

Pour ce qui est du ***faux***, le modus se construit par une tournure impersonnelle qui inclut un adjectif. Ce cas est identifié dans l'énoncé (15) sous la formulation « Il n'est pas vrai » qui introduit une proposition subordonnée complétive par « que ». Le dictum représente alors cette subordonnée. Il est mis en relief par la forme négative introduite par le morphème de négation *ne…pas*.

En ce qui concerne le mode du ***possible***, le modus apparait avec des formulations qui comportent le verbe « pouvoir » au présent de l'indicatif. D'après les énoncés, nous avons :

- le verbe « pouvoir » associé au verbe « être » pour composer l'adverbe « peut-être » dans les énoncés (2 et 13) ;
- le verbe « pouvoir » suivi d'un infinitif « je peux dire » introduisant une subordonnée complétive par « que » dans l'énoncé (7) ;
- le verbe « pouvoir » suivi d'un infinitif dans une tournure impersonnelle « il peut arriver » introduisant une subordonnée complétive par « que » dans l'énoncé (9).

La subordonnée complétive dans les deux derniers cas a la valeur d'un dictum.

Avec ces différentes formulations qu'admet le verbe « pouvoir », le locuteur réalise un acte de langage où il juge la vérité d'un un fait comme *possible*. Ainsi, le verbe « pouvoir » se range du côté du mode *possible.*

5-3-2 Les modalités épistémiques

Les modalités *épistémiques* (du grec « connaissance ») concernent la connaissance du monde. L'expression d'une modalité épistémique est en général très étroitement dépendante des connaissances que possède le locuteur et perçue comme telle par l'interlocuteur. Les modalités épistémiques marquent l'expression d'une croyance ou d'une opinion ; elles affirment le degré de certitude du locuteur sur le contenu propositionnel qu'il énonce. Dans le registre de la connaissance, les modes principaux qui peuvent affecter un énoncé sont : *certain-probable-exclu-contestable*.

Pour examiner les niveaux ou modes épistémiques possibles, nous relevons du support étudié les énoncés appropriés en les reliant directement en rapport avec le contexte de leur production dans le récit filmique. Nous distinguons deux principaux modes épistémiques : *la certitude absolue* et *la certitude relative.*

5-3-2-1 La certitude absolue (ou totale)

Par ce mode, la modalité logique épistémique pose une idée regardante explicite que le locuteur affirme comme *certaine* et *incontestable*. La certitude, sur un fait représenté par le dictum, s'opère par des modalisateurs spécifiques tels les adverbes assertifs d'intensité, les locutions adverbiales, les locutions verbales, les périphrases verbales ou adjectivales et les verbes d'assertion ou ceux exprimant la connaissance.

Soient les énoncés suivants :

Énoncé à modalité épistémique	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Manger, boire et tuer ! *bien sûr que* tu ne sais rien faire d'autres.	Le tavernier Silvanito confirme à Joe avec pleine certitude ce que ce dernier fait dans le village de San Miguel.	*Pour une poignée de dollars (de 08mn46s)*
2- *Bien sûr que* dans votre village il y a de l'or à gagner.	Joe assure à Silvanito que San Miguel est un village riche.	*Pour une poignée de dollars (de 12mn35s)*
3- N'exagérons rien, ses compliments sonnent *faux*, comme ses invitations d'ailleurs, et ça cache *sûrement* quelque chose.	Consuelo Baxter témoigne à son mari sa certitude totale quant à la traitrise de Don Benito Rodos.	*Pour une poignée de dollars (de 37mn19s)*
4- *Il n'y a pas de doute*, c'est un malin.	Joe exprime à Sivanito sa certitude absolue à propos du caractère de Julián vis-à-vis des Rodos qui le privent de sa femme Marisol.	*Pour une poignée de dollars (de 57mn15s)*
5- *Je vous assure*, il n'y a pas d'arrêt à Tucumcari.	Un voyageur informe avec certitude Mortimer sur l'arrêt du train à la gare de Tucumcari.	*Et pour quelques dollars de plus (de 04mn58s)*
6- Ce train s'arrêtera *sûrement* à Tucumcari.	Mortimer affirme au voyageur sa pleine conviction d'arrêter le train à la gare de Tucumcari.	*Et pour quelques dollars de plus (de 05mn11s)*
7- *Bien sûr* qu'il y a des gens qui ont des affaires importantes. Nous sommes à leur disposition.	Le contrôleur de train révèle à Mortimer qu'il y a toujours de fortes raisons pour arrêter le train.	*Et pour quelques dollars de plus (de 06mn04s)*
8- Oui, *évidemment*, c'est lui en personne qui a ajouté les deux zéros.	Le guichetier assure à Mortimer que c'est le recherché qui a modifié la prime de sa capture sur l'affiche.	*Et pour quelques dollars de plus (de 06mn54s)*
9- *C'est certain !* il faut bien reconnaitre, Monsieur Mortimer, que seul un malade, un démon, un fou furieux pourrait avoir l'idée d'attaquer la banque d'El Paso.	Le banquier exprime sa certitude à Mortimer quant aux mesures de sécurité prise pour protéger la banque d'El Paso.	*Et pour quelques dollars de plus (de 40mn46s)*
10- À mon avis, si le bossu n'a pas tiré c'est qu'il doit y avoir là-dessous un motif des plus importants, *j'en suis sûr*.	Le barman évoque à Mortimer sa totale certitude sur les raisons pour lesquelles, John Wayne renonce à la confrontation de Mortimer.	*Et pour quelques dollars de plus (de 44mn55s)*

11- *Bien entendu* je le connais, *bien sûr* cet homme. C'est le colonel Douglas Mortimer.	Le vieil homme dit *Prophète* avoue au Manchot qu'il connait parfaitement Le Colonel Mortimer.	*Et pour quelques dollars de plus (de 51mn10s)*
12- *Je savais* que tu dirais à l'Indien *exactement* le contraire de ce que toi et moi étions convenus, et que l'homme étant soupçonné il n'en ferait qu'à sa tête.	Mortimer exprime au Manchot sa certitude à connaitre la manœuvre de l'indien quant à la direction qu'il choisira pour leur échapper.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h30m34s)*
13- *J'étais sûr* que tu viendras.	Mortimer affirme au Manchot sa conviction de le rencontrer en pleine nuit dans la chambre où l'Indien cache le coffre-fort.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h38mn06s)*
14- *Je connais* un salopard qui se balade avec quatre mille dollars sur lui. Vous vous rendez compte quatre mille dollars cash.	Tuco assure à ses anciens amis qu'il connait bien Blondin et qu'ils ont une opportunité de gagner des dollars en le capturant.	*Le bon, la brute et le truand (de 40mn33s)*
15- *Je sais* que les prisonniers sudistes viennent régulièrement se plaindre à moi du vol de leurs objets personnels.	Le capitaine Harper fait à Sentenza le bilan de ce qu'il sait vraiment sur les pratiques exécutées contre les prisonniers sudistes.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h36mn17s)*
16- Blondin, *j'étais sûr* que tu préféreras travailler avec moi plutôt qu'avec ce salopard.	Tuco exprime à Blondin sa pleine conviction d'être sans doute son associé.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h05mn33s)*
17- Ce gars, *je suis sûr* qu'il a laissé un mégot ici quelque part.	Le cheyenne témoigne à Madame McBain que son mari a certainement laissé une richesse après sa mort.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h13mn37s)*
18- *Je la connais très bien*, je connais le patron aussi.	Juan assure à John qu'il connait sûrement la voie qui mène à la mine d'argent.	*Il était une fois la révolution (de 28mn18s)*
19- *Je sais très bien* de quoi ça parle, cette putain de révolution où j'ai grandi tant.	Juan atteste à John qu'il lisait tout sur la révolution et qu'il la connait très bien.	*Il était une fois la révolution (de 01h20mn13)*

D'après cette liste d'énoncés, nous précisons que la certitude se réalise au moyen des procédés suivants :

a- Les adverbes en « ment », dits « assertifs » et marquant l'intensité

Ces adverbes sont dérivés des adjectifs modaux et expriment nettement la pleine certitude du locuteur vis-à-vis du des propos qu'il tient (contenu propositionnel). En voici les occurrences :

- l'adverbe « sûrement », dérivé de l'adjectif « sûr », exprime la certitude absolue de Consuelo Baxter relativement à une idée et à un état de choses sur les Rodos. (« ça cache *sûrement* quelque chose » dans l'énoncé 3) ;
- l'adverbe « sûrement », dérivé de l'adjectif « sûr », exprime la certitude totale de Mortimer quant à un lieu de voyage (Tucumcari). (« Ce train s'arrêtera *sûrement* à Tucumcari » dans l'énoncé 6) ;
- avec l'adverbe « évidemment », dérivé de l'adjectif « évident », la certitude du guichetier porte sur une personne identifiable par ce locuteur. (« Oui, *évidemment*, c'est lui en personne… » dans l'énoncé 8) ;

b- Une locution adverbiale

Nous identifions dans le corpus deux locutions adverbiales : *bien sûr* et *bien entendu*. Ces deux locutions ont la même valeur pragmatique, car elles consistent, pour le locuteur, à confirmer la certitude totale de son allocutaire au sujet d'une personne, d'un fait, ou d'un lieu.

Les deux expressions sont employées conjointement dans l'énoncé 11. Ce faisant, le personnage du *Prophète* comme locuteur confirme à son destinataire Le Manchot les propos que ce dernier lui communique. La certitude du locuteur porte sur la connaissance d'une personne (le Colonel Mortimer), objet de l'interlocution (« bien entendu, je le connais, bien sûr cet homme… »).

La locution adverbiale *bien sûr* peut introduire une proposition subordonnée complétive par « que » qui représente le contenu propositionnel (le dictum) sur lequel porte le mode *incontestable*. Cette configuration de la modalité logique épistémique se réalise dans les énoncés (1-2-7).

- avec « bien sûr que », la certitude du contenu propositionnel porte sur l'attitude d'une personne (Joe dans l'énoncé 1 et Mortimer dans l'énoncé 7).
- avec « bien sûr que », la certitude du contenu propositionnel porte sur un état de choses dans un lieu spécifique (le village de San Miguel dans l'énoncé 2).

c- Une locution verbale

Dans les énoncés (10-13-16-17), nous identifions la locution verbale *être sûr* composée du verbe « être » et de l'adjectif « sûr ». Cette locution consiste à accentuer la conviction du locuteur quant aux hypothèses avancées à propos d'un fait. L'expression *être sûr* introduit une subordonnée complétive par « que » qui représente le dictum de la modalité logique sous la forme « je suis sûr que… » dans l'énoncé 17, et où le verbe introducteur « être » est au présent de l'indicatif. En outre, suivant la même construction syntaxique, le verbe « être » est à l'imparfait dans les énoncés 13 et 16 sous la forme « j'étais sûr que… ».

Loin d'introduire une subordonnée par « que », la locution adverbiale *être sûr* peut porter sur un fait exprimé dans une proposition précédente, comme c'est le cas dans l'énoncé 10. En effet, le contenu propositionnel, sur lequel porte le mode *certain* et *incontestable*, est antéposée par rapport au modus. Le contenu propositionnel est repris alors par le pronom personnel « en » sous la réalisation « j'en suis sûr ».

d- Une périphrase verbale ou adjectivale

Pour la périphrase verbale, la certitude du locuteur s'établit par la tournure impersonnelle « il n'y a pas de doute » dans l'énoncé 4. Avec cette périphrase à la forme négative, le locuteur enlève toute forme de doute des propos qu'il connait. Ainsi, le locuteur Joe exprime à son allocutaire Silvanito sa totale certitude sur l'attitude adoptée par Julián vis-à-vis des Rodos.

S'agissant de la périphrase adjectivale, elle est réalisée dans l'énoncé 9 au moyen de l'expression « c'est certain » où l'adjectif *certain* est précédé

directement du présentatif *c'est*. En cela, le locuteur (le banquier) s'efforce de confirmer la certitude des propos avancés par son interlocuteur Mortimer tout en présentant des justifications qui consolident cette certitude. L'introduction de ces justifications est mise en relief par la formulation « il faut bien reconnaitre ».

e- Un verbe d'assertion ou de connaissance

Les énoncés relevés comprennent trois figures où le mode de certitude totale est accompli par un verbe. Ainsi, nous avons :

- un verbe assertif

Le verbe assertif réalise une modalité épistémique où le locuteur qualifie un fait comme *incontestable.* En effet, avec le verbe « assurer » dans l'énoncé 5, le voyageur, comme locuteur, assure à son allocutaire Mortimer sa totale connaissance de fait concernant l'arrêt du train à la gare de Tucumcari (« je vous *assure*, il n'y a pas d'arrêt à Tucumcari »).

- un verbe de connaissance

L'accomplissement des modalités épistémiques avec les verbes de connaissance s'établit avec des constructions où le modus comprend l'un des deux verbes « connaitre » et « savoir ». Chacun de ces deux verbes réalise un acte de langage dans lequel le locuteur manifeste sa totale conviction sur la connaissance approfondie des personnes, des choses, ou des faits qu'il relate à son interlocuteur. La certitude, exprimée par un verbe de connaissance, atteste que le locuteur maitrise l'information qu'il reçoit et communique à son interlocuteur.

Le verbe de connaissance peut introduire un *dictum* formé d'une subordonnée complétive par « que », comme c'est le cas dans l'énoncé 12 (« je savais que tu dirais à l'Indien… ») et dans l'énoncé 15 (« je sais que les prisonniers sudistes viennent… »). Il peut aussi introduire un *dictum* formé d'une subordonnée relative introduite par « qui » portant sur la connaissance

d'une personne. C'est le cas dans l'énoncé 14 (« je connais un salopard qui se balade… »).

La certitude exprimée par un verbe de connaissance peut être amplifiée par l'addition de la locution adverbiale « très bien » postposée au verbe et qui marque la plus grande intensité. Ce cas est identifié dans l'énoncé 18 (« je la connais très bien… ») et dans l'énoncé 19 (« je sais très bien de quoi ça parle… »).

5-3-2-2 La certitude relative : le mode contestable et le mode probable

La modalité logique épistémique peut réaliser un acte de langage dans lequel la certitude du locuteur est relative. Dans ce cas, la modalité se construit à travers un verbe exprimant une croyance ou une opinion (*le mode contestable*). De même, la modalité épistémique peut poser une idée explicite qui se range du côté du *mode probable (la probabilité)*.

A- Le mode contestable

Nous aurons deux cas de figures qui marquent ce type de modalité épistémique : *les verbes d'opinion* et *les verbes d'état.*

a- Les verbes d'opinion

« *Servant au locuteur à informer le destinataire des croyances d'un tiers* »[338], les verbes d'opinion indiquent en même temps quel est le degré d'assurance avec lequel ce tiers adhère à sa croyance.

Avec ce type de verbes, comme *croire*, *estimer*, *supposer*, *présumer*, etc., la certitude n'est pas absolue, mais s'apparente à une croyance personnelle, plus ou moins contestable, qui se rapporte à des faits et à des propos exprimés par le locuteur vis-à-vis de son allocutaire. Les formulations du locuteur comportent un modus construit à la base d'un verbe d'opinion qui introduit un

[338] Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p. 266.

dictum formé d'une subordonnée complétive introduite par la conjonction de subordination « que ». En voici les occurrences suivantes :

Énoncé à modalité épistémique	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Je suppose* que quelqu'un ne soit pas de cet avis.	Joe conteste l'avis du tavernier au sujet de la situation des gens dans le village de San Miguel.	*Pour une poignée de dollars (de 09mn 46s)*
2- *J'ai l'impression* que vous n'aimez pas la paix.	Ramon donne son avis contestable sur le comportement de Joe.	*Pour une poignée de dollars (de 29mn 47s)*
3- Retourne à tes planches, *j'ai quand même l'impression* qu'on aura besoin de tes services.	Joe croit avoir besoin de Peripero pour lui rendre service.	*Pour une poignée de dollars (de 01h28mn27s)*
4- Et bien, *je présume* que ton gouvernement va être content de récupérer son or.	Joe exprime à Silvanito sa relative certitude à l'égard de l'attitude du gouvernement.	*Pour une poignée de dollars (de 01h38mn23s)*
5- *Je suppose* que l'un de nous doit entrer dans la bande de l'Indien.	Mortimer évoque au Manchot la nécessité de s'intégrer dans la bande de l'Indien.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h00mn29s)*
6- *J'estime* que les questions ne sont jamais discrètes, mais les réponses le sont bien souvent.	Mortimer révèle au Manchot ses propres convictions sur la connaissance des choses discrètes dans la vie.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h01mn55s)*
7- *Je crois* que nous allons entendre le bruit étrange de l'autre jour.	Madame McBain donne à l'Harmonica son opinion sur ce qui se passera dans les coins de l'hôtel.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h07mn48)*
8- *Je crois* que ce train n'arrivera jamais en Amérique.	John évoque à Juan sa relative certitude à propos du trajet parcouru par le train.	*Il était une fois la révolution (de 02h07mn57s)*
9- *Je crois* que tu n'as pas bien compris le jeu. En réalité, c'est très simple.	*Personne* estime que le joueur du saloon ignore la règle du jeux.	*Mon nom est Personne (de 51mn16s)*
10- *Je crois* que celui-ci s'appelle Sullivan.	Beauregard exprime à *Personne* sa relative certitude quant à l'identité de Sullivan.	*Mon nom est Personne (de 01h16mn01s)*

D'après ces énoncés, nous remarquons que la *certitude relative*, exprimée au moyen d'un verbe ou d'une locution verbale d'opinion, se réalise suivant les constructions suivantes :

- un modus construit par le verbe « supposer », suivi d'une subordonnée complétive par « que » formant le contenu propositionnel. Ce cas est identifié dans l'énoncé 1 (« je suppose que quelqu'un… ») et dans l'énoncé 5 (« je suppose que l'un de nous… »).
- un modus construit par la locution verbale d'opinion « avoir l'impression » devançant une subordonnée complétive par « que ». Cette réalisation est établie dans l'énoncé 2 (« j'ai l'impression que vous n'aimez pas la paix. »), et dans l'énoncé 3 (« j'ai quand même l'impression qu'on aura besoin de tes services. »).
- un modus introduit par les deux verbes d'opinion, « présumer » et « estimer » qui sont suivi également d'une subordonnée complétive par « que » respectivement dans l'énoncé 4 (« je présume que ton gouvernement… ») et dans l'énoncé 6 (« j'estime que les questions… »).
- un modus construit par le verbe d'opinion « croire », et dont le dictum repose aussi sur une proposition subordonnée complétive par « que ». Nous avons ainsi l'énoncé 7 (« je crois que nous allons entendre… »), l'énoncé 8 (« je crois que ce train n'arrivera… »), l'énoncé 9 (« je crois que tu n'as pas bien compris… ») et l'énoncé 10 (« je crois que celui-ci s'appelle… »).

b- Les verbes d'état

Les verbes d'état comme *sembler, paraitre, demeurer, rester, etc.* expriment un état ou une manière d'être du sujet parlant vis-à-vis de son interlocuteur. Ces verbes permettent aussi d'indiquer un état ou un changement d'état de choses constatées par le locuteur. Par l'emploi d'un verbe d'état, la certitude du locuteur demeure relative et contestable.

Soit le tableau suivant :

Énoncé à modalité épistémique	Contexte de production de l'énoncé	Localisation dans le récit filmique
1- Il y a une semaine, *il parait* qu'il se trouvait dans les coins.	Le shérif donne à Mortimer son avis approximatif sur le recherché Baby Cavanagh.	*Et pour quelques dollars de plus (de 12mn02s)*
2- Oui, *ça me semble* curieux ! un type qui se balade avec un pistolet au lieu de s'en servir il ne s'en sert pas, c'est très étrange.	Mortimer évoque au barman ce qu'il pense de l'attitude de John Wayne quand il refuse de réagir à ses provocations intentionnelles.	*Et pour quelques dollars de plus (de 44mn48s)*
3- *Il me semble* que tu as trop confiance en moi ou trop confiance en ton étoile.	Beauregard exprime son opinion à l'égard du comportement adopté par *Personne*.	*Mon nom est Personne (de 01h11mn55s)*

Les énoncés relevés comportent deux verbes d'état ayant trait à la modalité épistémique : « paraitre » et « sembler ». Par ces deux verbes, le degré de certitude exprimé par le locuteur est relatif. En effet, le degré de connaissance contestable du locuteur indique :

- un état relatif à la localisation d'une personne (Baby Cavanagh dans l'énoncé 1) ;
- une constatation faite sur une manière d'être ou une conduite étrange (la manière dont se comporte John Wayne dans l'énoncé 2 et le comportement adopté par *Personne* dans l'énoncé 3).

Les verbes d'états composent un modus à tournure impersonnelle (*il parait, il me semble*) qui introduit un contenu propositionnel sous la forme d'une subordonnée complétive par « que » dans les énoncés 1 et 3. Le verbe « sembler » dans l'énoncé 2 déroge de cette règle en se plaçant dans une proposition modale qui se lie au contenu propositionnel sans marque de coordination explicite.

B- Le mode probable

Le mode probable consiste, lui aussi, à accomplir un acte de langage où la certitude du locuteur est relative. En effet, le locuteur émet un jugement par lequel il pose le contenu propositionnel de son énoncé comme appartenant au domaine logique de la probabilité. Le mode probable s'accomplit alors au moyen d'une expression contenant explicitement un terme de probabilité ou par le mode du conditionnel. Nous envisageons ce cas dans les énoncés suivants :

Énoncé à modalité épistémique	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- L'indien est infernal. Maintenant tu peux te présenter devant lui, *il est probable* qu'il te croirait.	Mortimer avise le Manchot du danger qu'il court en décidant de rejoindre l'Indien, et juge probable que ce dernier accepterait les justifications que va lui présenter le Manchot.	*Et pour quelques dollars de plus* *(de 01h23mn04s)*
2- Tiens, ça c'est une idée ! Si je t'épousais, tout ce qui est à toi *passerait* à mon nom. Et qui sait ? *tu serais peut-être* une parfaite épouse. C'est moi malheureusement qui *serais* un mauvais mari.	Frank avance à Madame McBain des probabilités quant à l'avenir de leur relation.	*Il était une fois dans l'Ouest* *(de 01h47mn12s)*
3- Oui *je dirais* que c'est lui.	*Personne* donne à Beauregard son jugement probable à propos de l'identité de Sullivan.	*Mon nom est Personne* *(de 01h16mn06s)*

Dans l'énoncé 1, le mode probable est réalisé au moyen de la périphrase adjectivale impersonnelle « il est probable que » introduisant une subordonnée complétive par « que ». Dans les énoncés 2 et 3, nous constatons que le mode du conditionnel exprime nettement la probabilité du locuteur à travers les verbes (*passerait, serais, dirais*). La probabilité est aussi renforcée par l'expression « peut-être » qui suit le verbe au conditionnel ; c'est le cas dans l'énoncé 2 (« tu *serais peut-être* une parfaite épouse »).

5-3-3 Les modalités déontiques

Les modalités déontiques (du grec « ce qu'il faut ») se réfèrent à un ordre moral ou social pour exprimer ce qui doit être (obligation) ou ce qui peut être (permission). Leur caractère modal est en étroit parallélisme avec les modalités aléthiques et épistémiques. Les modalités déontiques offrent un modèle à toutes sortes d'élargissements, car toute expression impliquant une référence à des normes ou à un quelconque critère social, individuel, éthique ou esthétique pourra revendiquer l'intégration aux modalités déontiques. En effet, les notions (*obligatoire/permis/défendu (ou interdit)/facultatif*) font abstraction directe aux modalités logiques déontiques.

Les domaines des modalités déontiques favorisent au locuteur d'accomplir des actes de langage directifs (selon la dénomination de Searle) ou exercitifs (selon la dénomination d'Austin). En effet, par l'acte (déontique), le locuteur essaie de faire faire des choses à son interlocuteur en formulant un jugement sur une conduite préconisée. L'objectif est de modifier l'état de l'interlocuteur selon divers degrés d'intensité.

Les formulations des modalités déontiques peuvent avoir des allures fort autoritaires, méritant à ce titre d'être considérées comme des ordres. C'est le cas des assertions comportant les verbes « devoir » et « falloir » qui sont des modalisateurs déontiques (à valeur obligatoire).

Ceci dit, les énoncés verbaux que nous avons pu repérer dans le support étudié donnent principalement au domaine logique de *l'obligation,* et particulièrement au domaine de *l'interdiction*.

5-3-3-1 Le mode obligatoire

En ce qui concerne le mode *obligatoire*, il s'accomplit de deux sortes : soit avec la tournure impersonnelle comprenant le verbe « falloir », soit avec le verbe « devoir » à la forme personnelle.

A- Les constructions impersonnelles avec le verbe « falloir »

Ces constructions se déploient dans les énoncés de la sorte :

Énoncé à modalité déontique	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Estéban, Trouve le moi. *Il me le faut* ce salaud. *Il me le faut* coute que coute…Et souvenez-vous que lui, *il me le faut* vivant, vivant.	Ramon oblige ses hommes à trouver Joe qui leur échappe.	*Pour une poignée de dollars (de 01h14mn07s)*
2- Naturellement, tu seras d'accord colonel. *Il va falloir qu'on bâtisse* un plan précis.	Le Manchot impose à Mortimer de programmer un plan en commun pour achever la bande de l'Indien.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h00mn18s)*
3- *Il faut que tu convainques* l'indien d'aller au nord jusqu'au Rio Bravo, rien de mieux pour une embuscade, nous les prendrons entre deux feux.	Mortimer exige au Manchot de dévier l'Indien et ses hommes vers le nord pour les piéger dans une embuscade.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h23mn23s)*
4- Cette fois la fête est finie, lèves ton cul là. J'ai déjà attelé les chevaux, *il faut s'en aller* et en vitesse.	Tuco ordonne à Blondin de se dépêcher pour quitter le monastère où il a été soigné par les religieux.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h22mn51s)*
5- Mais dans ce pays Pablo, si on ne voulait pas mourir de faim, *il faut faire* ou le moine ou le bandit.	Tuco provoque son frère le père Pablo Ramirez en lui imposant ce que chacun doit faire dans la vie.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h26s14s)*
6- Si vous voulez acheter un billet, *il faut faire* le tour par l'extérieur.	Le guichetier de la gare de Flagstone demande aux hommes de Frank de suivre les instructions exigées pour se procurer un billet.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01mn44s)*
7- *Il faut que je parte* moi aussi.	Le Cheyenne annonce à Madame McBain qu'il est obligé de partir.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h36mn18s)*

8- *Il faut que tu sois seul*. Toi d'un côté et la horde sauvage de l'autre.	*Personne* exige à Jack Beauregard d'affronter tout seul la horde sauvage.	*Mon nom est Personne (de 25mn59s)*
9- Mais tu es déjà un héros ! *ce qu'il te faut c'est* un beau final pour que tu puisses passer à la postérité.	*Personne* propose à Jack Beauregard ce qu'il doit faire pour entrer dans les livres d'histoire.	*Mon nom est Personne (de 01h14mn59s)*

Les formulations de l'acte d'obligation au moyen du verbe « falloir » se construisent par des phrases complexes dans lesquelles la proposition principale représente le modus où figure ce verbe à la forme impersonnelle, et dans lesquelles la proposition subordonnée réalise le dictum. Nous distinguons deux cas :

a- Le verbe falloir à la forme impersonnelle (modus) + une complétive par « que » (dictum)

Dans ce cas, le verbe « falloir » est au présent de l'indicatif, et il est suivi du verbe de la complétive par « que » au subjonctif : *il faut que + subjonctif.* Ce cas est identifié dans les énoncés suivants :

- L'énoncé 3 : « Il faut que tu convainques… » ;
- L'énoncé 7 : « Il faut que je parte… » ;
- L'énoncé 8 : « Il faut que tu sois… ».

Suivant la même construction impersonnelle et syntaxique, le verbe « falloir » peut-être à l'infinitif et précédé d'un verbe au présent de l'indicatif, comme c'est le cas dans l'énoncé 2 : « Il va falloir qu'on bâtisse… ».

L'acte d'obligation, exprimé par le locuteur dans ces quatre derniers énoncés, porte sur une action à accomplir par l'interlocuteur. En référence au contexte de production de chaque énoncé, l'action à accomplir se présente ainsi :

- Mortimer doit programmer un plan pour affronter la bande de l'Indien (énoncé 2) ;
- Le manchot doit convaincre l'Indien (énoncé 3) ;

- Madame McBain doit assumer sa responsabilité après le départ de Cheyenne (énoncé 7) ;
- Jack Beauregard doit affronter tout seul la horde sauvage (énoncé 8).

b- Le verbe falloir à la forme impersonnelle (modus) + une complétive infinitive (dictum)

Le verbe « falloir » est au présent de l'indicatif, et il est suivi du verbe de la subordonnée complétive à l'infinitif : *il faut + infinitif.* Ce cas figure dans les énoncés suivants :

- L'énoncé 4 : « il faut s'en aller… » ;
- L'énoncé 5 : « il faut faire ou le moine ou le bandit » ;
- L'énoncé 6 : « il faut faire le tour… ».

L'acte d'obligation, exprimé par le locuteur de ces énoncés, porte sur des conduites et des actions spécifiques que l'interlocuteur doit accomplir. Selon le contexte, ces actions se déclinent de la façon suivante :

- Blondin doit se dépêcher pour quitter le monastère (énoncé 4) ;
- Pablo Ramirez doit choisir la voie qui lui convient dans la vie (énoncé 5) ;
- Les hommes de Frank doivent respecter les instructions (énoncé 6).

Par ailleurs, le mode d'obligation admet d'autres constructions avec le verbe « falloir » à la forme impersonnelle. Cette forme peut fonctionner non pas comme une proposition principale dans une phrase complexe, mais aussi comme subordonnée relative précédée d'un antécédent « ce ». Ainsi, dans l'énoncé 9 « ce qu'il te faut, c'est… », l'antécédent « ce », placé devant la tournure impersonnelle, représente l'action sur laquelle porte l'acte d'obligation engagé par le locuteur. Cette action est précisée par le présentatif « c'est ». Elle porte sur ce que doit accomplir Jack Beauregard comme mission finale (affronter la horde sauvage pour entrer dans les livres d'histoire).

En outre, le verbe « falloir » à la forme impersonnelle peut se construire avec une double pronominalisation. C'est le cas dans l'énoncé 1 « il me le

faut…il me le faut…il me le faut… ». La même construction se répète à trois reprises dans l'énoncé. Cette répétition émane de l'insistance du locuteur (l'Indien) sur son interlocuteur (Estéban et le reste de la bande) pour exécuter ses ordres qui consistent à capturer l'américain Joe. La répétition de la même proposition vise à accentuer la valeur de l'acte d'obligation, et marque ainsi un degré d'intensité plus élevé de l'acte de langage *exercitif*.

B- Les constructions avec le verbe « devoir »

Ces constructions se réalisent dans les énoncés suivants :

Énoncé à modalité déontique	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Et puis souviens-toi d'une chose, *le calme doit régner* ici jusqu'à l'arrivée de Ramon.	Don Benito Rodos exige à son frère Estéban de respecter les ordres pendant l'absence de Ramon.	*Pour une poignée de dollars (de 20mn20s)*
2- Sans doute, mais *je dois déposer* une grosse somme en billets.	Mortimer avoue au banquier qu'il a des obligations à suivre.	*Et pour quelques dollars de plus (de 30mn08s)*
3- Doucement Frank, doucement ! Etre détendu c'est la première règle que *l'homme d'affaire doit connaitre.*	L'Harmonica rappelle Frank qu'il est censé respecter la règle des hommes d'affaires.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h03mn36s)*
4- Le minerai qui est extrait de cette mine Sullivan *doit être* traité dans les formes légales. Ne te salis pas les mains surtout.	Le chef de la horde sauvage oblige Sullivan à suivre les voies légales pour traiter la mine d'or.	*Mon nom est Personne (de 17mn25s)*
5- Un homme comme toi *doit finir* en beauté.	*Personne* incite Beauregard à devoir finir son dernier exploit.	*Mon nom est Personne (de 22mn53s)*
6- Dorénavant *tu devras chausser* mes éperons et ce ne sera pas toujours drôle.	Beauregard impose à *Personne* d'être son successeur.	*Mon nom est Personne (de 01h45mn11s)*
7- Bon, à présent *je dois te quitter*.	Beauregard se trouve dans l'obligation de quitter *Personne* pour lui permettre de passer à l'action.	*Mon nom est Personne (de 01h49mn01s)*

D’après les énoncés *supra*, nous soulignons que l’acte d’obligation, exprimé avec le verbe « devoir », admet une seule construction : devoir + infinitif. Dans ce sens, le *modus* est incorporé au *dictum* par le verbe modal « devoir ». Ce dernier est lié à un verbe à l’infinitif qui introduit le dictum. En voici les réalisations :

- « le calme *doit régner*… » (énoncé 1) ;
- « je *dois déposer*… » (énoncé 2) ;
- « l’homme d’affaire *doit connaitre*… » (énoncé 3) ;
- « le minerai…*doit être* traité… » (énoncé 4) ;
- « un homme comme toi *doit finir*… » (énoncé 5) ;
- « tu *devras chausser*… » (énoncé 6) ;
- « je *dois te quitter* » (énoncé 7) ;

L’acte d’obligation est censé être accompli par le destinataire de l’énoncé dans les réalisations (1-3-4-5-6). De même, il peut être pris en charge par le locuteur de l’énoncé lui-même. C’est le cas dans l’énoncé 2 (le locuteur Mortimer se trouve dans l’obligation de déposer une grosse somme dans la banque d’El Paso), et dans l’énoncé 7 (le locuteur Beauregard se voit obligé de quitter *Personne*).

Dans les énoncés analysés, le verbe « devoir » est toujours conjugué au présent de l’indicatif à l’exception de l’énoncé 6 où il est au futur de l’indicatif (*tu devras*…). Les actions, qui sont censées être accomplies par le locuteur lui-même ou par l’interlocuteur, sont donc envisagées au moment présent pendant lequel le locuteur exprime l’acte d’obligation (les énoncés 1-2-3-4-5-7). Ces actions sont aussi envisagées dans le futur (énoncé 6).

5-3-3-2 Le mode de l'interdiction

S'agissant du domaine logique de *l'interdiction*, celui-ci se déploie dans les énoncés ci-dessous :

Énoncé à modalité déontique	Contexte de production de l'énoncé	Localisation dans le récit filmique
1- Cette fille-là, *il ne faut pas* l'approcher, c'est trop dangereux.	Le Tavernier met en garde Joe contre le danger qu'il va courir s'il fréquente Marisol.	*Pour une poignée de dollars (de 23mn23s)*
2- Je t'ai déjà dit cent fois que *c'est défendu* de venir par ici. Tu m'as compris ?	Julián défend à son enfant d'aller s'approcher de la maison où les hommes de l'Indien gardent Marisol.	*Pour une poignée de dollars (de 01h01mn54s)*
3- *Tu dois* te sentir tout léger Blondin.	Tuco interdit à Blondin de boire et lui défend de mettre son chapeau pour sentir le soleil du désert.	*Le bon, la brute et le truand (de 58mn16s)*
4- *J'interdis* les brutalités.	Le capitaine Harper défend à Sentenza de torturer les prisonniers.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h35mn42s)*
5- *Il faut* renoncer à partir.	L'Harmonica interdit à Madame McBain de quitter la maison.	*Il était une fois dans l'Ouest (01h16mn27s)*

À la différence du mode *obligatoire,* qui se construit avec les deux verbes marqueurs de la modalité déontique « falloir » et « devoir », le mode *interdit* ou *défendu* s'exprime, quant à lui, par différentes expressions qui intègrent aussi les deux verbes d'obligation. Pourtant, en dépit de ces marqueurs verbaux, qui sont employés dans l'acte d'obligation comme dans l'acte d'interdiction, il revient au contexte dans lequel se produit l'énoncé de déterminer précisément qu'il s'agit bien d'un acte d'*interdiction* (ou de *défense)*. Cet acte est bel et bien renforcé par les gestes manifestes des personnages à l'écran, et par la dimension audio-visuelle qui accompagne l'action.

Dans les énoncés *sus-mentionnés,* les actes de langage expriment l'interdiction par l'emploi d'une expression ou d'un verbe qui comprend

explicitement l'acte d'*interdire* ou de *défendre*. Ce cas se réalise dans l'énoncé 2 avec l'expression « c'est défendu… », et dans l'énoncé 4 au moyen du verbe « j'interdis… ». En outre, l'*interdiction* s'accomplit par le verbe « devoir » dans l'énoncé 3 et « falloir » dans les énoncés 1 et 5. Les deux verbes établissent un modus incorporé au dictum qui est opéré par un verbe à l'infinitif. Le verbe « devoir » est réalisé avec une tournure personnelle « tu dois te sentir… », tandis que le verbe « falloir » s'emploie toujours dans une tournure impersonnelle.

D'après les énoncés relevés, la tournure impersonnelle adopte deux formes :

- une tournure impersonnelle à la forme affirmative (« Il faut renoncer à partir » dans l'énoncé 5). Dans ce cas, *l'interdiction* est sous-jacente au verbe du dictum (renoncer). La proposition peut-être alors traduite par : « je t'interdis de partir » ;
- une tournure impersonnelle à la forme négative (« il ne faut pas l'approcher… » dans l'énoncé 1). Dans ce cas, c'est la négation qui garantit amplement la réalisation de l'acte d'*interdire*. L'équivalent de la proposition sera alors de l'ordre « je t'interdis de l'approcher… ».

5-3-4 Les modalités volitives

Les modalités logiques volitives expriment un jugement de vérité en termes de volonté. L'expression de la volonté est marquée par l'occurrence du verbe modal « vouloir ». Par ce verbe conjugué à la première personne, le locuteur accomplit trois dimensions des actes de langage indirects :

- l'acte de langage *exercitif* ou *directif* ;
- l'acte de langage *promissif* ;
- l'acte de langage *expressif* ;

5-3-4-1 La modalité volitive exprimant l'acte de langage *exercitif* ou *directif*

Pour examiner ce cas, nous relevons du support étudié les énoncés suivants :

Énoncé à modalité volitive	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Arrête toi, *je ne veux pas rater* ça.	Joe sollicite Peripero d'arrêter la carriole pour pouvoir visualiser la tuerie perpétrée par les Rodos contre les Baxter.	*Pour une poignée de dollars (de 01h21mn17s)*
2- *Je veux la chambre qui* est au-dessus d'ici.	Le Manchot ordonne au maitre de l'hôtel de lui laisser la chambre qu'il désire.	*Et pour quelques dollars de plus (de 33mn05s)*
3- Écoute petit, je ne joue plus ! à présent *je veux savoir* combien ils sont en tout.	Le Manchot oblige le petit enfant de l'hôtel à lui révéler le nombre d'hommes qui viennent d'arriver au village.	*Et pour quelques dollars de plus (de 42mn18s)*
4- Moi, *je veux les voir* ici tout de suite. Je les veux tout de suite. Cherchez-les, rattrapez-les.	L'Indien ordonne à ses hommes de rattraper le Manchot et Mortimer qui ont pris la fuite.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h49mn23s)*
5- *Je veux* un pistolet.	Tuco oblige le vendeur d'armes à lui procurer un pistolet.	*Le bon, la brute et le truand (de 34mn19s)*

6- Pour la dernière fois sergent, je te répète que *je veux que les prisonniers soient* traités avec humanité.	Le capitaine Harper avertit Sentenza sur la maltraitance des prisonniers.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h35mn34s)*
7- Dans mon camp, *je ne veux pas que les prisonniers soient* torturés ou volés et assassinés.	Le capitaine Harper exige à Sentenza de bien traiter les prisonniers.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h36mn02s)*
8- Je suis prêt à traiter pour avoir ce terrain, à payer le prix qu'il faudra. *Je ne veux pas perdre* une minute de plus.	Morton insiste beaucoup sur Frank afin qu'il négocie d'urgence avec Madame McBain la possibilité d'acheter son terrain.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h36mn56s)*
9- Va-t'en ! Allez sauve-toi, *je ne veux pas que tu me voies* mourir.	Cheyenne prie l'Harmonica de le laisser mourir seul.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h40mn33s)*
10- Moi, je me fous de l'argent. Pour moi, ce n'est rien l'argent, ça roule. *Je veux seulement m'associer* avec toi.	Juan supplie John afin qu'il accepte son association pour travailler ensemble.	*Il était une fois la révolution (de 37mn44s)*

D'après ces énoncés, nous constatons que le verbe modal « vouloir » accomplit un acte de langage exercitif indirect. Chaque locuteur envisage une conduite ou une action bien précise qu'il préconise à son interlocuteur. Selon le contexte de chaque énoncé, le verbe modal *vouloir* équivaut aux verbes performatifs directifs suivants :

- *ordonner*, *exiger* ou *obliger* dans les énoncés (2-3-4-5-7) ;
- *avertir* dans l'énoncé 6 ;
- *insister* dans l'énoncé 8 ;
- *solliciter*, *prier* ou *supplier* dans les énoncés (1-9-10) ;

À la première personne du singulier, le verbe « vouloir » possède lui aussi, à l'instar des verbes d'obligation « devoir » et « falloir », une valeur autoritaire qui s'assimile à un ordre émis par le locuteur de l'énoncé à l'égard de son destinataire. Cette valeur de l'ordre est manifeste dans les énoncés (2-3-4-5-7). Ainsi, nous avons :

- Le Manchot donne un ordre au maître de l'hôtel (énoncé 2) ;
- Le Manchot émet un ordre au petit enfant de l'hôtel (énoncé 3) ;

- L'Indien prononce un ordre à ses hommes de la bande (énoncé 4) ;
- Tuco exprime un ordre au vendeur d'armes (énoncé 5) ;
- Le capitaine Harper lance un ordre à Sentenza (énoncé 7) ;

La volonté exprimée par le locuteur se réalise dans une structure syntaxique complexe. Cette structure comporte un *modus* dans lequel le verbe modal « vouloir », à la forme affirmative ou négative, introduit un contenu propositionnel sous la forme d'une subordonnée complétive par « que ». Le verbe du *dictum* est au subjonctif. La structure se forme ainsi :
Le *modus* = je + vouloir ; le *dictum* = que + subordonnée avec un verbe au subjonctif. Ce cas est illustré dans les énoncés suivants :
- l'énoncé 6 : *je veux que* les prisonniers *soient traités* avec humanité.
- l'énoncé 7 : *je ne veux pas que* les prisonniers *soient torturés* ou volés et assassinés.
- l'énoncé 9 : *je ne veux pas que* tu me *voies* mourir.

Sous la même structure phrastique complexe, le *modus*, formé par le verbe modal « vouloir » à la forme affirmative ou négative, introduit également un contenu propositionnel sous la forme d'une subordonnée infinitive. Dans ce cas, le *dictum* est incorporé au *modus* par un verbe à l'infinitif. La structure se forme ainsi :
Le *modus* = je + vouloir ; le *dictum* = subordonnée avec un verbe à l'infinitif. Ce cas figure dans les énoncés suivants :
- l'énoncé 1 : *je ne veux pas rater* ça.
- l'énoncé 3 : *je veux savoir* combien ils sont en tout.
- l'énoncé 4 : *je veux les voir* ici tout de suite.
- l'énoncé 8 : *Je ne veux pas perdre* une minute de plus.
- l'énoncé 10 : *Je veux* seulement *m'associer* avec toi.

Par ailleurs, le *modus* peut introduire une subordonnée relative. Dans ce cas de figure, la volonté du locuteur porte sur un élément qui représente l'antécédent de la proposition relative (*je veux la chambre qui*… : l'antécédent est « la chambre » ; énoncé 2). La volonté du locuteur peut également se rapporter à *une chose* ayant la fonction d'un complément d'objet direct du *modus* construit avec le verbe *vouloir*. C'est ce que nous constatons dans l'énoncé 5 (*Je veux un pistolet*) où « un pistolet » fonctionne comme complément d'objet direct du verbe « vouloir ».

5-3-4-2 La modalité volitive exprimant l'acte de langage *promissif*

Nous examinons ce cas à la lumière des énoncés suivants :

Énoncé à modalité volitive	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Je ne veux pas salir* tes bras.	Joe envisage de ne pas impliquer le tavernier dans ses projets.	*Pour une poignée de dollars (de 24mn22s)*
2- *Je ne veux pas vous faire* de mal. *Je voudrais seulement vous dire* pourquoi les Rodos tiennent tant à faire la paix avec vous.	Joe garantit à Consuelo qu'il projette de les aider à découvrir les manœuvres des Rodos.	*Pour une poignée de dollars (de 38mn24s)*
3- Moi aussi, vois-tu, *je veux attraper* l'Indien.	Mortimer affirme au Manchot qu'il a l'intention de capturer l'Indien.	*Et pour quelques dollars de plus (de 58mn11s)*
4- Celui qui a la corde au cou c'est moi, c'est pourquoi la prochaine fois *je ne veux plus de la moitié*.	Tuco assure à Blondin qu'il prévoit de ne plus recevoir la même part de dollars après sa libération de la pendaison.	*Le bon, la brute et le truand (de 24mn00s)*
5- Je ne suis pas trop gourmand, tu verras. Je suis trop correcte, *je ne veux que la moitié*.	Sentenza promet à Blondin que le partage des dollars sera à moitié-moitié.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h48mn42s)*
6- *Je voudrais envoyer* un télégramme à la Nouvelle-Orléans.	Se présentant au télégraphiste, Jack Beauregard envisage d'envoyer un télégramme.	*Mon nom est Personne (de 59mn27s)*

Suivant ces énoncés, nous précisons que le verbe modal « vouloir » accomplit un acte de langage *promissif* indirect. En effet, le locuteur de chaque

énoncé incite son destinataire à adopter une certaine attitude vis-à-vis de l'acte que le premier préconise ou envisage comme programme à accomplir.

En référence à la situation de communication qui conditionne chaque énoncé ci-dessus, le verbe modal *vouloir* équivaut aux verbes performatifs *promissifs* suivants :

- *envisager* dans les énoncés 1 et 6 ;
- *garantir* dans l'énoncé 2 ;
- *avoir l'intention* dans l'énoncé 3 ;
- *prévoir* dans l'énoncé 4 ;
- *promettre* dans l'énoncé 5 ;

La modalité logique exprimée en termes de volonté est manifeste dans une structure syntaxique qui admet le verbe modal « vouloir » à la forme affirmative ou négative. Le verbe « vouloir » introduit un *dictum* qui prend la forme d'une subordonnée infinitive. En ce sens, le *dictum* est incorporé au *modus* par un verbe à l'infinitif. En voici les réalisations :

- l'énoncé 1 : *Je ne veux pas salir* tes bras.
- l'énoncé 2 : *Je ne veux pas* vous *faire* de mal. *Je voudrais* seulement vous *dire*…
- l'énoncé 3 : *je veux attraper* l'Indien.
- l'énoncé 6 : *Je voudrais envoyer* un télégramme.

Notons que l'emploi du verbe *vouloir* au conditionnel présent (*je voudrais… ;* énoncé 2) contribue amplement à accentuer la valeur illocutoire de l'acte promissif. Le mode du conditionnel réfère à un programme proposé par le locuteur qui envisage des actions et des attitudes dont l'accomplissement est éventuellement réalisable.

Le mode de volonté émanant du locuteur peut se rapporter à *une chose* ayant la fonction d'un complément d'objet direct ou indirect du *modus* construit

avec le verbe *vouloir*. Cette construction est identifiée dans l'énoncé 4 (*je ne veux plus de la moitié*), et dans l'énoncé 5 (*je ne veux que la moitié*).

5-3-4-3 La modalité volitive exprimant l'acte de langage *expressif*

La valeur expressive de l'acte de langage, réalisée par le biais du verbe de volonté, s'établit dans les deux énoncés *infra* :

Énoncé à modalité volitive	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Et avant que mes yeux ne s'atteignent, *je veux qu'ils voient* le bleu de l'océan pacifique dans le cadre de cette fenêtre.	En train, Morton exprime ses derniers vœux à Frank.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h07mn32s)*
2- *Je veux voir* le chemin de fer avancer pendant que je me rase.	Cheyenne exprime son souhait à Madame McBain.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h22mn12s)*

Dans ces deux énoncés, la modalité volitive équivaut à un acte de langage expressif indirect, dont la valeur illocutoire consiste à exprimer et/ou à révéler l'état psychologique du locuteur vis-à-vis de son destinataire. Le mode volitif inclut l'idée d'une réaction à la conduite et au sort des interlocuteurs.

Suite au contexte qui délimite chaque énoncé ci-haut, nous soulignons que le verbe modal *vouloir* traduit le caractère du verbe *expressif* « souhaiter » au sens strictement performatif. *Vouloir* a donc la valeur illocutoire d'acte de langage expressif, dans la mesure où le locuteur de chaque énoncé exprime, par le biais de ce verbe, des *vœux* ou un *souhait*.

Le *modus*, dans lequel le verbe modal « vouloir » apparait, s'associe à un *dictum* qui prend la forme d'une subordonnée complétive par « que » suivie d'un verbe au subjonctif. Ceci est représenté dans l'énoncé 1 (*je veux qu'ils voient* le bleu de l'océan pacifique). De même, le *modus* se joint à un *dictum* qui prend la configuration d'une subordonnée complétive infinitive. Cette réalisation est établie dans l'énoncé 2 (*Je veux voir* le chemin de fer…).

Par ailleurs, il convient de souligner que les actes accomplis par le verbe de volonté (ou verbe volitif), de même que les actes accomplis par un verbe modal d'obligation (ou déontique), sont des actes dits « actes locutifs ». Cette appellation a été proposée par Patrick Charaudeau[339] pour rendre compte des mises en scène modales. En effet, l'auteur distingue trois actes locutifs :

- *un acte élocutif* par lequel, à l'aide de *je* et du verbe de volonté (ou volitif), - *vouloir* dans les énoncés étudiés ci-haut à titre indicatif -, le locuteur exprime son propre point de vue, en situant le propos directement en relation avec lui-même. Il se montre ainsi comme un sujet doté d'une autorité qui justifie la demande formulée ;
- *un acte allocutif* par lequel, à l'aide de *tu* et du verbe modal d'obligation (ou déontique), - *devoir* dans les énoncés analysés plus haut -, le locuteur implique très explicitement son interlocuteur dans l'acte d'énonciation. Le locuteur, linguistiquement effacé de l'énoncé qu'il prononce, ne prends pas en charge la responsabilité de la contrainte exercée par le propos et la construit comme un devoir du co-locuteur ;
- *un acte délocutif* par lequel, à l'aide de *il* et du modal impersonnel déontique, - *falloir* dans les énoncés que nous avons examinés -, le locuteur situe le propos directement en relation avec son destinataire. Il met en scène une nouvelle autorité comme source de la contrainte exprimée : le co-locuteur subit une espèce d'obligation absolue apparentée à la pression morale.

Au bout du compte, par la diversité des marqueurs de modalités d'énoncé (aléthiques, épistémiques, déontiques, volitives), chaque énoncé est doté d'un investissement modal différent. En outre, force est d'admettre que la situation de communication (ou le contexte dans lequel se réalisent les actes modaux) a

[339] Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette Éducation, 1992, p.574-575.

un impact déterminant sur l'identification de la valeur illocutoire apportée par ces actes.

Les modalités logiques sont rapportées à la subjectivité du sujet parlant, entre autres le locuteur de l'énoncé. D'autant plus, elles sont à appréhender dans le cadre interactionnel de l'énonciation. Autrement dit, elles sont engagées dans et par le processus de co-construction du sens et le pouvoir actionnel du langage.

La prise en charge du dire assumé par les interlocuteurs suggère diverses mises en scène énonciatives dans lesquelles l'occurrence des marqueurs de modalités logiques est incontournable. Le sujet de la modalité logique se construit dans le discours par l'image qu'il donne à voir des différents participants à l'énonciation, dans son rapport à lui-même, dans son rapport à l'interlocuteur et dans son rapport au monde qui l'entoure.

Cela dit, dans le chapitre qui vient, nous allons aborder la question des modalités appréciatives (ou encore évaluatives).

Chapitre IV

Les modalités appréciatives

En plus des domaines d'évaluation logique, les modalités d'énoncé jugent le contenu propositionnel par rapport aux domaines d'évaluation appréciative. Nous parlons dans ce cas de modalités « appréciatives » (axiologiques ou affectives). Dans cette perspective, Cervoni précise que « *ces "modalités" au sens large seront dites évaluatives* »[340].

En effet, le locuteur (et/ou l'énonciateur), d'un tel énoncé, peut exprimer la modalité appréciative par des termes d'évaluation axiologique, en donnant un jugement de valeur (positif ou négatif). Dans ce sens, Toutes les parties du discours verbalisé comportent ce que Catherine Kerbrat Orecchioni nomme « *catégorie axiologique* »[341], soit « des évaluatifs » ou encore « des subjectivèmes ». Ce sont « *des marqueurs énonciatifs de subjectivité présents dans le discours* » quand « *[l]'axiologie se perçoit dans la charge appréciative du lexique et témoigne d'un jugement de valeur nettement orienté de la part de l'énonciateur* »[342].

Le locuteur (et/ou l'énonciateur) peut encore exprimer la modalité appréciative par des termes d'évaluation affective, en exprimant sa réaction émotionnelle vis-à-vis de l'objet dénoté. Les deux types d'évaluation (axiologique et affective) peuvent se chevaucher de façon intrinsèque pour générer une valeur évaluative dite axiologico-affective.

Les termes relatifs aux modalités appréciatives sont susceptibles d'usages strictement subjectif. Toute expression verbale impliquant une référence à une norme ou à un quelconque critère social, individuel, éthique ou esthétique pourra revendiquer l'intégration aux modalités appréciatives. Ce type de modalités trouve la gamme de marqueurs lexicaux et syntaxiques la plus large : un grand nombre d'adjectifs (*beau*, *important*, *désagréable*, etc.), de substantifs (*splendeur*, *malheur*, *ingratitude*, etc.), de verbes (*aimer*,

[340] Jean Cervoni, *L'Énonciation*, Op.cit., p.78.
[341] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage*, Op.cit., p.73.
[342] Nathalie Garric et Frédéric Calas, *Introduction à la pragmatique*, Op.cit., p.185.

apprécier, *blâmer*, etc.) et entre autres des adverbes qui renforcent la modalité appréciative. Tous ces marqueurs constituent des opérateurs essentiels au moyen desquels le locuteur s'efforce de donner une valeur appréciative à l'objet dénoté de son dire.

Il en va de même, selon Orecchioni, que toute unité lexicale à valeur appréciative est, « *en un sens, subjective, puisque les "mots" de la langue ne sont jamais que des symboles substitutifs et interprétatifs des "choses"* »[343].

Dans cette perspective, tous les mots de la langue fonctionnent, à en croire Robert Laffont[344], comme des « praxèmes » c'est-à-dire qu'ils connotent, à des degrés divers, les différentes « praxis » (technologique, socio-culturelle) caractéristiques de la société qui les manipule, et qu'ils charrient toutes sortes de jugements interprétatifs « subjectifs » inscrits dans l'inconscient linguistique de la communauté.

En ce sens, les modalités appréciatives impliquent une évaluation située principalement par rapport à des catégories d'opposition classiques : *positif/négatif, bien/mal, bon/mauvais, mélioratif/péjoratif, valorisant/dévalorisant*). L'évaluation appréciative affecte l'objet du procès énonciatif qui peut être un fait exprimé par le locuteur dans le contenu propositionnel, une chose, un lieu ou une personne. Le jugement évaluatif peut être donné aussi sur le procès lui-même (et par contrecoup, sur son agent qui est le locuteur lui-même).

Ce sont alors les unités des catégories lexicales majeures (adjectifs, substantifs et verbes) qui participent aux modalités appréciatives. Ces unités peuvent être renforcées par les adverbes, et peuvent être complétées par les interjections, les formes vocatives, des marqueurs prosodiques, des énoncés

[343] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage*, Op.cit., p.70.
[344] Robert Lafont et Françoise Gardes-Madray, *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris, Larousse, 1976, p.98-99.

inachevés et différents phénomènes attachés à la fonction poétique comme la répétition ou la comparaison par exemple.

Nous allons donc examiner, dans ce qui suit, les modalités appréciatives exprimées essentiellement par les trois catégories grammaticales : substantifs, adjectifs et verbes.

5-4-1 Les substantifs appréciatifs

La plupart des énoncés, qui sont produits dans le discours à prétentions de subjectivité, se caractérisent par la présence plus ou moins massive de substantifs appréciatifs à valeur axiologique, et parfois affective. La majorité de ces substantifs sont dérivés de verbes ou d'adjectifs. Ils dressent constamment une barrière terminologique entre le *bien* et le *mal*.

Ce sont alors les propriétés internes de l'énoncé, délimitées elles-aussi par le contexte, qui procurent à chaque substantif d'être interprété comme un terme « évaluatif ». La valeur évaluative (ou appréciative) des unités substantives, comme d'ailleurs les unités adjectivales et verbales, est née de connotations socioculturelles et idéologiques caractéristiques d'une communauté dont relève les interlocuteurs de l'énoncé.

Pour la démarche analytique que nous menons, nous opposons les unités substantives en deux principales catégories : les substantifs dits mélioratifs (laudatifs, valorisants), et les substantifs dits péjoratifs (dévalorisants).

5-4-1-1 Les substantifs appréciatifs à valeur méliorative (laudatifs, valorisants)

Énoncé à substantif évaluatif	Contexte de production de l'énoncé	Localisation dans le récit filmique
1- Ils payent *en dollars* (…) bien sûr que dans votre village, il y a de *l'or* à gagner.	Joe assure au tavernier que le village de San Miguel est un village à grande valeur.	*Pour une poignée de dollars (de 12mn35s)*
2- Celui-là c'est Chico, un de nos hommes de *toute confiance*.	Don Benito Rodos fait l'éloge de Chico devant Joe.	*Pour une poignée de dollars (de 17mn54s)*
3- Malin ou pas, c'est *un tireur d'élites*.	Don Benito vante les qualités de Joe à son frère Ramon.	*Pour une poignée de dollars (de 30mn41s)*
4- Mais, Monsieur Mortimer, notre banque offre *toutes les garanties* que vous désirez. Ce n'est pas une banque, mais juste c'est *une forteresse*.	Le banquier présente à Mortimer la banque El Paso en la valorisant amplement.	*Et pour quelques dollars de plus (de 30mn03s)*
5- Il peut avoir *un ange gardien, un ange* tout blanc qui veille sur lui.	Devant la scène de pendaison, Sentenza assure à une femme assistante que Tuco peut échapper de la pendaison, en faisant l'éloge de Blondin qui se prépare à le sauver.	*Le bon, la brute et le truand (de 26mn41s)*
6- Toi, tu es *un grand magicien.*	Juan vante les mérites de John.	*Il était une fois la révolution (de 27mn14s)*
7- Ta vie, ça va être autre chose. Tu as libéré aujourd'hui trois cent-quatre-vingt patriotes avec *une audace, un dévouement* et *un courage* sans égale. Et oui, aujourd'hui, tu es devenu *un grand héros* de la révolution.	John fait à Juan un discours apologétique en le félicitant amplement d'avoir réussi à libérer les prisonniers de Mesa Verde.	*Il était une fois la révolution (de 01h17mn24s)*
8- Nous te payons parce que tu es un monsieur respectable. Je dirai plus que tu es un monsieur qui a *beaucoup de chance*.	Le chef de la horde sauvage loue Sullivan d'être parmi eux.	*Mon nom est Personne (de 16mn35s)*

Les substantifs, contenus dans les énoncés extraits des supports filmiques, s'inscrivent dans un discours à visée subjective. Ils reposent sur un

dire fortement imprégné d'une appréciation de la part du locuteur. Les substantifs (*dollars, or, confiance, tireur d'élites, garanties, forteresse, ange gardien, ange, magicien, audace, dévouement, courage, héros, chance*) énoncent explicitement deux types d'informations d'ailleurs indissociables : une description de l'élément dénoté et un jugement évaluatif, d'appréciation positive, porté sur ce dénoté par le sujet d'énonciation. Ces substantifs représentent donc des axiologiques mélioratifs.

L'objet dénoté sur lequel porte l'appréciation valorisante du locuteur peut être :

a- Une personne :

- L'homme des Rodos (Chico), valorisé par Don Benito Rodos (dans l'énoncé 2 : *confiance*) ;
- Joe l'américain, valorisé par Don Benito Rodos (dans l'énoncé 3 : *tireur d'élites*) ;
- Blondin, valorisé par Sentenza (dans l'énoncé 5 : *un ange gardien, un ange*) ;
- John, valorisé par Juan (dans l'énoncé 6 : *un grand magicien*) ;
- Juan, valorisé par John (dans l'énoncé 7 : *une audace, un dévouement, un courage, un grand héros*) ;
- Sullivan, valorisé par le chef de la horde sauvage (dans l'énoncé *8 : tu es un monsieur qui a beaucoup de chance) ;*

b- Un lieu :

- Le village de San Miguel, valorisé par Joe (dans l'énoncé 1 : *dollars, or*) ;
- La banque d'El Paso, valorisée par le banquier (dans l'énoncé 4 : *garanties, forteresse*) ;

Les substantifs peuvent énoncer, à la fois, un jugement de valeur et un engagement émotionnel du locuteur vis-à-vis de l'objet dénoté. C'est le cas des substantifs consécutifs relatés par John dans l'énoncé 7 (*une audace, un dévouement, un courage, un grand héros*). En effet, ces substantifs expriment

à la fois l'état affectif du locuteur (John), et en même temps son jugement de valeur mélioratif. Ce sont donc des substantifs « affectivo-axiologiques ».

Cette double valeur appréciative est traduite par le contexte dans lequel le locuteur émet ces substantifs, car à un moment crucial du récit filmique (le moment où Juan libère tous les prisonniers de la révolution), John était amplement réjoui de cet exploit. Il y réagit et positivement et affectivement (admiration). La double valeur affectivo-axiologique est aussi renforcée par l'intonation, le son et les gestes sympathiques et émotionnels qu'exécute John visuellement à l'écran.

Par ailleurs, la valeur appréciative des substantifs est parfois accentuée par un adjectif axiologiquement positif ou par un adverbe d'intensité. Ces deux catégories s'associent aux substantifs pour marquer une amplification dans le trait mélioratif de l'objet dénoté par le locuteur. Nous avons ainsi :

Pour le substantif accentué par un adjectif axiologique (*tout*, *grand*) :

- « *toute confiance* » : énoncé 2 ;
- « *toutes les garanties* » : énoncé 4 ;
- « *un grand magicien* » : énoncé 6 ;
- « *un grand héros* » : énoncé 7 ;

Pour le substantif accentué par un adverbe d'intensité (*beaucoup*) :

- « *beaucoup de chance* » : énoncé 8 ;

5-4-1-2 Les substantifs appréciatifs à valeur péjorative (dévalorisants)

Énoncé à substantif évaluatif	Contexte de production de l'énoncé	Localisation dans le récit filmique
1- C'est du travail que tu veux ? Tu peux t'engager comme *épouvantail*.	Les hommes des Baxter méprisent Joe par raillerie en le comparant à un épouvantail.	*Pour une poignée de dollars (de 07mn45s)*
2- C'est *le pays de la mort* (…) dans ce pays une seule devise, *haine, violence et malheur* à qui ne sait pas tirer. Quant au travail, on connait pas.	Le tavernier avoue à Joe qu'il déprécie le pays où il vit.	*Pour une poignée de dollars (de 09mn30s)*
3- On m'a dit que vous cherchez quelqu'un ! Et bien moi justement je suis *chômeur*.	Joe interpelle Don Benito Rodos en lui révélant qu'il est dans une situation démunie.	*Pour une poignée de dollars (de 13mn14s)*
4- Un gars comme lui est *un danger public*.	Don Benito Rodos met en garde son frère Estéban contre le danger que représente Joe l'américain.	*Pour une poignée de dollars (de 19mn24s)*
5- Estéban, tu es *un crétin* ; ça me gêne parce que tu es mon frère.	Don Benito Rodos insulte son frère Estéban d'avoir contesté l'engagement de Joe parmi eux.	*Pour une poignée de dollars (de 20mn00s)*
6- Il n'y a pas de doute, c'est *un malin*.	Joe donne au tavernier un jugement défavorable sur Julián quand Ramon prive ce dernier de sa femme Marisol.	*Pour une poignée de dollars (de 57mn15s)*
7- Lâche, ils étaient désarmés. *Malheur* à toi ! *Bande d'assassins*. *Assassins*. Que votre propre sang vous empoisonne tes frères et toi. *Malheur* à toi !	Après l'extermination des Baxter, Consuelo se révolte contre les Rodos en leur proférant des jurons offensifs.	*Pour une poignée de dollars (de 01h24mn11s)*
8- *Gringo* !	Ramon interpelle Joe de manière offensive.	*Pour une poignée de dollars (de 01h31mn57s).*
9- *Fossoyeur*, approche si tu oses (…) viens que je te descende.	Un recherché offense Mortimer qui l'affronte en duel.	*Et pour quelques dollars de plus (de 11mn16s)*
10- Vivant *imbécile*, laisse le aller !	Un membre de la bande de Baby Cavanagh provoque indécemment le Manchot pour qu'il lâche leur ami.	*Et pour quelques dollars de plus (de 16mn43s)*

11- Cinq mille dollars pour me tirer dans le dos *enfant de putain* !	L'Indien capture l'homme qui l'avait livré aux autorités. Il l'humilie en présence de sa femme et de son petit enfant.	*Et pour quelques dollars de plus (de 24mn38s)*
12- *Lâche, assassin*, force toi sur moi *assassin*. Le nourrisson n'y est pour rien, non !	Tomaso, le traître de Indien, insulte ce dernier en le défiant afin d'épargner sa famille.	*Et pour quelques dollars de plus (de 25mn33s)*
13- T'es *une belle salope* !	Le maitre d'hôtel insulte sa femme qui admire le Manchot.	*Et pour quelques dollars de plus (de 33mn56s)*
14- écoute *insecte* ! l'Indien et sa bande ont attaqué la banque du pays. Alors, il faut absolument donner l'alarme à El Paso et puis aux principaux postes.	Le Manchot ridiculise le télégraphiste et l'oblige à exécuter ses instructions.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h10mn29s)*
15- T'as jamais entendu parler de Aguas Calientes ? on dirait presque *un cimetière*. Le pays n'est pas très hospitalier, les gens n'y aiment pas tellement *les étrangers*.	L'indien décrit, de manière dévalorisante, le village d'Aguas Calientes au Manchot.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h25mn58s)*
16- Espèce de *salopard*, tu paieras ça ! *Charogne*, détache-moi, détache-moi *fils de chacal*.	Tuco offense de façon injurieuse Blondin qui le présente à la justice.	*Le bon, la brute et le truand (de 19mn58s)*
17- D'ailleurs, il ne faut pas oublier qu'*un voleur de poules* comme toi ne vaudra jamais plus de trois mille dollars.	Blondin humilie Tuco en lui rappelant son mauvais passé.	*Le bon, la brute et le truand (de 28mn15s)*
18- Vas donc Juda, *traitre, espèce de salaud* ! Reviens, descends du cheval si tu es un homme !	Tuco se révolte de manière injurieuse contre Blondin qui rompt leur association.	*Le bon, la brute et le truand (de 28mn53s)*
19- Tu n'es rien qu'*un sale fumier*.	Tuco insulte Blondin qui a décidé de rompre leur association.	*Le bon, la brute et le truand (de 29mn04s)*
20- Quelle *ingratitude* quand je pense aux nombre de fois où je t'ai sauvé la vie !	Blondin déprécie l'attitude de Tuco.	*Le bon, la brute et le truand (de 29mn15s)*
21- Je suis ici toute seule en face d'*un bandit* qui a flairé un butin.	Madame McBain accuse désagréablement le Cheyenne.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h06mn11s)*
22- Ce sont *des bêtes*, rien que *des bêtes, des bêtes* et rien d'autres.	Dans la diligence, le notaire méprise les péons sous les yeux de Juan.	*Il était une fois la révolution (de 08mn41s)*

23- Moi, je dirais que ces êtres sont *des brutes, de pauvres brutes*.	Dans la diligence, le prêtre donne aux voyageurs riches son avis humiliant sur les péons.	*Il était une fois la révolution (de 08mn49s)*
24- Voilà, c'est pour *ces pouilleux* qu'on veut réaliser la réforme agraire ? Pour *ces dégénérés* !	Dans la diligence, l'Américain méprise de manière insolente les péons tout en faisant allusion à Juan.	*Il était une fois la révolution (de 10mn09s)*
25- Laisse tomber ton couteau *espèce de salopard*.	Le contrôleur de train ordonne de façon indécente à Juan de retirer son couteau menaçant.	*Il était une fois la révolution (de 53mn49s)*

À la différence du premier tableau qui contient des énoncés à substantifs valorisants, le présent tableau comprend des énoncés dont les substantifs marquent une modalité d'énoncé à valeur négative (*haine, violence, malheur, danger*, *crétin*, *malin, assassin, bandit, salopard, traitre…*). Le locuteur de chaque énoncé relevé qualifie l'objet dénoté au moyen d'un trait d'évaluation strictement dépréciatif. Les substantifs dévalorisants cumulent conjointement une description du dénoté, et un jugement de valeur négatif porté sur ce dénoté par le locuteur de l'énoncé. Ils peuvent aussi impliquer l'état affectif du locuteur.

Pour la catégorie des substantifs péjoratifs, nous en distinguons trois formes : les substantifs à simple dépréciation (ou *diminutifs simples*), les substantifs à dépréciation humiliante (*le mépris*) et les substantifs injurieux (*l'injure*).

a- Les substantifs à simple dépréciation (ou diminutifs simples)

Nous regroupons ces substantifs suivant les éléments qu'ils dénotent ou qualifient, et en référence aux énoncés qui les véhiculent.

Substantif à simple valeur dépréciative	**Élément dénoté ou caractérisé**	**L'énoncé cible**
la mort, haine, violence et malheur	le village de San Miguel	énoncé 2
chômeur	Joe l'américain	énoncé 3
un danger public	Joe l'américain	énoncé 4

un malin	Julián	énoncé 6
un cimetière	le village d'Aguas Calientes	énoncé 15
ingratitude	l'attitude de Tuco	énoncé 20
un bandit	le Cheyenne	énoncé 21

Suivant le contexte qui détermine chaque énoncé, les substantifs *à simple dépréciation* qualifient un lieu (énoncés 2 et 15) ou une personne (énoncés 3-4-6-20-21). Ces substantifs sont émis pour exprimer un trait dépréciatif subjectif de la part du locuteur, mais sans grande intensité, comme le témoigne le lexique auquel appartiennent ces termes. Toutefois, ces substantifs ont sûrement un effet perlocutoire sur l'allocutaire de l'énoncé.

b- Les substantifs à dépréciation humiliante (le mépris)

Le trait dépréciatif incarné par *le mépris* se réalise par l'emploi de substantifs destinés à caractériser des personnes. La valeur de mépris est mise en relief par le contexte dans lequel les énoncés sont produits. Les configurations de mépris se déclinent comme suit :

Substantif à valeur humiliante	**Personne caractérisée**	**L'énoncé cible**
épouvantail	Joe l'américain	énoncé 1
insecte	le télégraphiste	énoncé 14
un voleur de poules	Tuco	énoncé 17
des bêtes, des bêtes	les péons	énoncé 22
des brutes, de pauvres brutes	les péons	énoncé 23
ces pouilleux, ces dégénérés	les péons	énoncé 24

Les substantifs, localisés dans les énoncés cibles, déclenchent nettement une valeur axiologique négative qui renvoie au trait évaluatif de *mépris* adopté par le locuteur. La valeur de mépris s'inscrit dans les signifiés lexicaux. Elle est dotée de charges connotatives qui trouvent leur référence dans la culture partagée entre les interlocuteurs de l'énoncé. Cette valeur se reflète alors dans toutes sortes de pratiques symboliques. Par le fait même, l'acte de langage, dans lequel figure la dépréciation humiliante (le mépris), est nécessairement à dominante perlocutoire, car l'intention première du locuteur de l'énoncé est

d'agir immédiatement sur son destinataire en prenant une position dévalorisante par rapport à ce dernier. L'usage de substantifs, comme marqueurs de la modalité d'énoncé dépréciative (à valeur humiliante), relève donc d'un discours à prétention subjective.

c- Les substantifs injurieux (l'injure)

À l'instar du mépris, *l'injure* est réalisée par des substantifs destinés à caractériser des personnes dans différentes situations de communications. Par rapport aux deux premières configurations de substantifs dévalorisants, l'injure incarne la forme la plus intense de dépréciation péjorative à caractère affectif. En voici les illustrations figurées dans les énoncés relevés :

Substantif à valeur injurieuse	**Personne caractérisée**	**L'énoncé cible**
un crétin	Estéban Rodos	énoncé 5
lâche, Malheur à toi , bande d'assassins, assassins	Les frères Rodos	énoncé 7
Gringo	Joe l'américain	énoncé 8
fossoyeur	Un recherché pour délits	énoncé 9
imbécile	Un membre de la bande de Baby Cavanagh	énoncé 10
enfant de putain	Tomaso, le traitre de l'Indien	énoncé 11
lâche, assassin	L'Indien	énoncé 12
salope	La patronne de l'hôtel	énoncé 13
salopard, charogne, fils de chacal	Blondin	énoncé 16
traitre, espèce de salaud	Blondin	énoncé 18
fumier	Blondin	énoncé 19
espèce de salopard	Juan	énoncé 25

D'après le tableau, nous constatons que les énoncés cibles mettent en relief des termes péjoratifs qui sont tous disposés à fonctionner comme des injures. À ce titre, Orecchionni souligne que « *les injures relèvent de la pragmatique du langage* »[345]. Dans ce sens, les termes injurieux sont proférés pour accomplir un acte de langage. En proférant une insulte, le sujet discoureur accomplit une action (action d'insulter) dont l'acte perlocutoire y afférent est

[345] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage*, Op.cit., p.79.

plus explicite. Les termes injurieux consistent principalement à modifier la situation de l'interlocuteur selon un mécanisme de Stimulus → Réponse, dans une situation telle qu'il est contraint de réagir à l'agression verbale de son destinateur.

Le marqueur illocutoire de l'injure est la résultante complexe d'un ensemble de faits de nature :

- ***lexicale*** : les unités lexicales injurieuses, que comportent les énoncés examinés, se mesurent à l'aune du réservoir lexical qu'offre le code de la langue partagé entre les interlocuteurs d'une même communauté linguistique.
- ***socioculturelle*** : l'injure est le produit d'un ensemble de pratiques socioculturelles. Elle suppose des normes qui appartiennent à la même culture (les cas étudiés appartiennent à la culture occidentale). L'injure relève donc d'une représentation référentielle ; elle se localise au niveau de sa connotation axiologique. Cette connotation émane de l'ensemble de valeurs qu'adopte la société vis-à-vis de tels ou tels objets référentiels, et la place qu'ils occupent au sein du système très hiérarchisé de ses représentations collectives.

C'est ainsi que la société occidentale, comme d'ailleurs le reste des sociétés mondiales, dévalorise avec constance les sphères du sexuel et du scatologique (*putain, salopard, charogne, chacal, sale, fumier...*). C'est ainsi également qu'un mexicain (l'Indien dans l'énoncé 8) connote péjorativement un américain de race blanche (Joe l'américain) par le nom de « Gringo », terme injurieux très répandu chez les mexicains pour désigner un étranger américain non désirable.

- ***syntaxique*** : dans l'injure proprement dite, le terme péjoratif est employé en fonction vocative, et souvent dans le contexte (« sale fumier », « espèce de salaud », « espèce de salopard », expressions auxquelles le récepteur répond parfois, soit par une autre injure ou par un axiologique négatif (mépris), comme le fait Blondin face à ces injures que Tuco les lui adresse : « voleur de poules… » (énoncé 17) ; « quelle ingratitude ! » (énoncé 20). La réponse à

l'acte injurieux peut être accompagnée par un geste de réaction instantanée (gifle ou crachat sur le visage), comme nous le constatons dans la réaction gestuelle de Blondin contre Tuco.

- *affective* : l'injure représente une forte réaction émotionnelle du locuteur face à un fait ou une mauvaise attitude manifeste par l'interlocuteur. Une telle attitude heurte ainsi profondément l'état psychologique du locuteur.

- *intonative* : le terme injurieux est habituellement marqué par l'intonation. Celle-ci est beaucoup plus sollicitée quand la réaction affective du locuteur domine dans l'acte de langage.

Le lexique de l'injure est plus particulier, car les substantifs injurieux donnent plus au langage familier, mais purement péjoratif. Ce langage renvoie à des termes souvent indécents, offensifs et violents, comme l'attestent, par exemple, les termes : *crétin, putain, salope, charogne, fils de chacal, fumier, salopard.* Ces termes sont le lieu de cristallisations axiologiques. Ils visent à outrager le destinataire qui partage le même système de valeur que le destinateur de l'énoncé. Les substantifs *injurieux* ne délimitent plus ici une caractérisation ponctuelle, mais représentent une étiquette injurieuse qui confère une identité et une propriété particulières à la personne dénotée ; donc, ces substantifs prennent une connotation au niveau du signifié. Corrélativement, la force illocutoire de l'énoncé s'accentue.

Loin d'exprimer uniquement un jugement de valeur, les substantifs *injurieux* intègrent conjointement la valeur de mépris. De plus, ils dénotent nettement une évaluation affective qui se manifeste à travers le déclenchement de l'état émotionnel du locuteur vis-à-vis de l'allocutaire. En effet, le locuteur se trouve, pratiquement dans tous les énoncés examinés, dans une situation d'indignation et d'irritation contre l'attitude de son destinataire. De ce fait, l'injure marque une modalité axiologico-affective. Elle représente alors un détonateur puissant de l'acte de langage perlocutoire, car son effet sur le

destinataire de l'énoncé est immédiat et agissant, surtout lorsque nous assistons, par le son et l'image, à l'attitude que donnent les interlocuteurs à l'écran.

Le substantif injurieux constitue donc un emploi discursif particulier des marqueurs de modalité évaluative, dans la mesure où il porte une valeur connotative tout en reflétant une représentation symbolique de nature péjorative. L'injure est toujours susceptible d'avoir des retombées perlocutoires sur le comportement du destinataire. Et pour qu'elle puisse fonctionner adéquatement (c'est-à-dire que l'effet perlocutoire obtenu soit conforme à la valeur illocutoire prétendue par l'énoncé), encore faut-il que le récepteur la perçoive comme telle, donc partage le même système de valeurs appréciatives de son destinateur.

5-4-2 Les adjectifs appréciatifs

Les adjectifs comptent parmi les marqueurs de la modalité d'énoncé appréciative qui sont pleinement illustrés dans les énoncés verbaux. Le système des adjectifs repose sur une double posture : une catégorie d'adjectifs à caractère objectif, et une catégorie d'adjectifs à valeur subjective. Notre propos est d'analyser la deuxième catégorie, étant donné que la modalité appréciative, exprimée par un adjectif à valeur évaluative, s'inscrit dans la dimension subjective et actionnelle du discours. À ce niveau, nous nous intéressons aux adjectifs évaluatifs, *axiologiques* et *affectifs*, qui sont pertinents dans le cadre de la pragmatique du langage.

Les adjectifs axiologiques qualifient l'objet dénoté par un jugement de valeur positif ou négatif (ils sont mélioratifs ou péjoratifs). Ils sont donc doublement subjectifs. D'une part, leur usage varie avec la nature particulière du sujet d'énonciation dont ils reflètent la compétence idéologique. D'autre part, ils manifestent de la part du sujet d'énonciation une prise de position en faveur, ou à l'encontre, de l'objet dénoté.

Quant aux adjectifs affectifs, ces derniers, comme les définit Oecchioni, « *énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet* »[346]. Ces adjectifs sont énonciatifs, car ils impliquent un engagement affectif de l'énonciateur, et manifestent sa présence au sein de l'énoncé. Les adjectifs affectifs, eux aussi, qualifient l'objet dénoté, soit de manière méliorative ou de manière péjorative.

Notons également que dans la modalité d'énoncé, un même adjectif évaluatif peut véhiculer deux valeurs à la fois : une valeur axiologique et une valeur affective (= adjectif *axiologico-affectif*).

Pour les substantifs appréciatifs, nous avons été amené à distinguer ceux qui déterminent l'objet dénoté de manière valorisante (valeur méliorative), et ceux qui caractérise l'objet dénoté par un trait de dévalorisation (valeur péjorative). La même distinction vaut évidemment pour les adjectifs appréciatifs. En effet, et par abstraction aux substantifs évaluatifs, les deux valeurs appréciatives attribuées aux adjectifs peuvent, elles aussi, se charger d'une connotation, puisqu'elles reflètent certaines particularités de la compétence culturelle et idéologique du sujet parlant, mais elles le sont à des degrés variables.

[346] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage*, Op.cit., p.84.

5-4-2-1 Les adjectifs appréciatifs à valeur méliorative (laudatifs, valorisants)

Énoncé comprenant un adjectif évaluatif	Contexte de production de l'énoncé	Localisation dans le récit filmique
1- Ah mon gars, tu as choisi *le bon endroit*.	Le sonneur de cloche accueille Joe l'étranger à l'entrée de San Miguel en lui vantant les mérites de cette ville.	*Pour une poignée de dollars (de 06mn50s)*
2- Un pays qui vend de l'alcool, c'est *un pays prospère*.	Joe caractérise au tavernier la ville de San Miguel de manière valorisante.	*Pour une poignée de dollars (de 11mn19s)*
3- Avec un révolver à répétition, Ramon est *un super champion*.	Don Benito Rodos montrer à Joe les qualités remarquables de son frère Ramon.	*Pour une poignée de dollars (de 17mn 40s)*
4- *Bonne idée* !	Joe apprécie la proposition du Tavernier qui le conseille de s'approcher de la diligence pour découvrir ce qu'elle transporte.	*Pour une poignée de dollars (de 22mn10s)*
5- Il y a de la place pour tout le monde par ici, le pays est *assez grand*.	Ramon exprime à ses hommes les qualités de de San Miguel.	*Pour une poignée de dollars (de 29mn23s)*
6- C'est *beau* ce que vous dites.	Joe apprécie les propos qu'avance Ramon à propos de la paix.	*Pour une poignée de dollars (de 29mn45s)*
7- Il est *galant* ce vieux *cher* Rodos.	John Baxter exprime à sa femme l'admiration qu'il a éprouvé envers Don Benito Rodos.	*Pour une poignée de dollars (de 37mn17s)*
8- Il a une histoire *très intéressante* à te raconter.	Consuelo Baxter invite vivement son mari à entendre la bonne nouvelle que leur apporte Joe.	*Pour une poignée de dollars (de 39mn09s)*
9- Tu as fait du *très beau* travail.	Don Benito Rodos félicite son frère Esteban d'avoir capturé Antonio Baxter.	*Pour une poignée de dollars (de 48mn49s)*
10- Deux mille dollars, c'est *une belle somme* ! C'est ce qu'on paye en trois ans.	En offrant au Manchot la somme qu'il doit pour la capture de Baby Cavanagh, le shérif reconnait la valeur importante que mérite cette somme.	*Et pour quelques dollars de plus (de 17mn25s)*
11- Il est *attirant* !	La patronne de l'hôtel exprime à son mari l'admiration qu'elle ressent envers le Manchot.	*Et pour quelques dollars de plus (de 33mn 50s)*

12- Pour vous aider tous à comprendre, je vais maintenant vous raconter *une très belle parabole*.	L'Indien invite ses hommes à écouter une histoire, qu'il valorise énormément, afin de les aider à comprendre sa tactique pour attaquer la banque d'El Paso.	*Et pour quelques dollars de plus (de 37mn50s)*
13- Bien entendu je le connais, bien sûr cet homme c'est le colonel Douglas Mortimer. Mortimer *un grand homme* et puis *un grand soldat*, le tireur *le plus formidable* de toute la Caroline, *un grand soldat*.	Le vieil homme, dit *Prophète*, décrit au Manchot le Colonel Douglas Mortimer avec une grande admiration.	*Et pour quelques dollars de plus (de 51mn07s)*
14- T'as fait du *bon travail*.	L'Indien loue agréablement le Manchot pour la mission qu'il a accomplie.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h25mn17s)*
15- Tu as *une idée judicieuse*, mais tu arrives toujours après moi. C'est curieux !	Mortimer apprécie la manœuvre que le manchot exécute pour atteindre la chambre où l'Indien cache le coffre-fort.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h38mn08s)*
16- Mon garçon, tu es devenu *très riche*.	Mortimer félicite le Manchot après avoir récupéré les dollars.	*Et pour quelques dollars de plus (de 02h07mn30s)*
17- C'est une *très jolie somme* deux cent mille dollars ! il faut les gagner.	Blondin attise ses adversaires, Sentenza et Tuco, en leur montrant l'immense valeur que représente les dollars enterrés.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h42mn31s)*
18- Tu sais fillette ? tu me fais penser à ma mère. C'était *la plus connue, la meilleure femme* qui n'a jamais existée.	Le Cheyenne explique à Madame McBain qu'elle lui inspire le même degré d'admiration que celui qu'il ressent envers sa mère.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h14mn23s)*
19- Ça sera *beau* de voir grandir cette ville.	Cheyenne exprime à Madame McBain son admiration d'avoir vu le chemin de fer avancer pour faire naitre l'Ouest.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h33mn12s)*
20- C'est pas une banque, c'est la banque *la plus grande, la plus belle, la plus fantastique. Plus désirable* qu'une pucelle, *plus excitante* qu'une putain.	Juan décrit à John la banque de Mesa Verde avec une grande admiration.	*Il était une fois la révolution (de 34mn18s)*
21- Nous te payons parce que tu es *un monsieur respectable*.	Le chef de la horde sauvage exprime son estime envers Sullivan.	*Mon nom est Personne (de 16mn35s)*

En référence au tableau, nous soulignons que la modalisation de l'énoncé est mise en relief par un adjectif appréciatif à caractère valorisant. Le trait d'évaluation porte sur des éléments dénotés qui sont de nature différente : *une personne, un lieu, un procès, une idée…*

a- Adjectif évaluant une personne

Adjectif appréciatif valorisant	Personne évaluée	Énoncé
super	Ramon Rodos	3
galant, cher	Don Benito Rodos	7
attirant	Le Manchot	11
grand, grand, formidable, grand	Le Colonel Douglas Mortimer	13
riche	Le Manchot	16
connue, meilleure	La mère de Cheyenne	18
respectable	Sullivan	21

L'évaluation méliorative s'énonce soit par un jugement de valeur (adjectif axiologique), soit par une appréciation émotionnelle (adjectif affectif).

Dans le premier cas, les adjectifs « *super* », « *grand* », « *riche* », « *connue* », « *meilleure* » véhiculent une axiologie en attribuant une valeur d'ordre positif à la personne caractérisée par le locuteur de l'énoncé.

Dans le deuxième cas, les adjectifs « *galant* », « *cher* », « *attirant* », « *formidable* », « respectable » convoquent délibérément un engagement affectif du locuteur vis-à-vis de la personne dénotée. Cet engagement renferme une valeur d'« admiration » qui s'accentue remarquablement par le contexte, l'intonation, et les gestes manifestés via l'image filmique.

L'adjectif d'appréciation méliorative est parfois mis en relief par un adverbe d'intensité. Celui-ci prend les figures suivantes :

- l'adverbe « plus » dans l'énoncé 13 (*plus formidable*) et l'énoncé 18 (*plus connue*) ;
- l'adverbe « très » dans l'énoncé 16 (*très riche*).

Pour sa part, l'adjectif « super » (énoncé 3), présuppose la valeur intrinsèque d'un adverbe valorisant qui exprime la supériorité qualitative.

b- Adjectif évaluant un lieu

Adjectif appréciatif valorisant	Lieu évalué	Énoncé
bon	La ville de San Miguel	1
prospère	La ville de San Miguel	2
grand	La ville de San Miguel	5
beau	L'Ouest	19
fantastique, désirable, excitante	La banque de Mesa Verde	20

Les adjectifs mentionnés consistent à valoriser un lieu désigné dans l'énoncé. Ils sont *axiologiques* quand ils portent un jugement de valeur positif sur le lieu (« *bon* » : énoncé 1 ; « *prospère* » : énoncé 2 ; « *grand* » : énoncé 5 ; « *beau* » : énoncé 19) ; alors qu'ils renferment une charge affective manifeste en termes d'admiration (« *fantastique, désirable, excitante* » : énoncé 20). La valeur d'admiration est accentuée par les gestes du locuteur (Juan) à l'écran, l'intonation que donne ce dernier par sa voix et le contexte dans lequel il produit son énoncé.

Le procédé d'énumération, dans le dernier énoncé, offre aux adjectifs affectifs une valeur modale d'amplification. Cette valeur est aussi renforcée par l'adverbe « plus » qui, précédant chaque adjectif, sert de comparatif donnant une valeur supérieure absolue à l'élément comparé (la banque) par rapport aux éléments comparants (pucelle, putain) dans la structure « *plus désirable qu'une pucelle, plus excitante qu'une putain* ». L'adverbe « plus » marque aussi l'effet perlocutoire de félicité et d'admiration.

Par ailleurs, notons que l'emploi de certains adjectifs peut être à mi-chemin entre le trait d'évaluation objectif et le trait d'évaluation subjectif, comme c'est le cas de l'adjectif « grand » dans l'énoncé 5. C'est alors l'emploi d'un adverbe « assez » qui se charge de spécifier et d'accentuer la valeur axiologique du terme. La composante du contexte et les éléments prosodiques et audio-visuels, qui s'illustrent à l'écran, marquent également le caractère axiologique et subjectif de l'adjectif employé.

De façon plus particulière, l'usage d'un adjectif évaluatif est relatif à l'idée que le locuteur se fait de la norme d'évaluation pour une catégorie d'objets donnée. Ainsi, l'énoncé 5 *« ... le pays est assez grand »* devrait être paraphrasé en *« ...le pays est plus grand que la norme de grandeur pour un pays* ».

c- Adjectif évaluant une idée, un procès, une chose ou un objet matériel

Adjectif appréciatif valorisant	Élément évalué	Énoncé
bonne	L'idée que propose le tavernier à Joe	4
beau	Les propos tenus par Ramon Rodos	6
intéressante	L'histoire de Joe	8
beau	Le travail effectué par Esteban Rodos	9
belle	La somme de dollars	10
belle	La parabole racontée par l'Indien	12
bon	Le travail fait par le Manchot	14
judicieuse	L'idée du Manchot	15
jolie	La somme de dollars	17

Les adjectifs, employés dans les énoncés relevés, qualifient des substantifs. Ces derniers représentent l'élément évalué par le locuteur : *idée, procès, chose* ou *objet matériel*. Les adjectifs évaluatifs repérés cumulent, en plus de la description subjective du dénoté, une valeur axiologique valorisante. Nous avons alors des adjectifs qui déterminent, par mesure, une qualité exceptionnelle et importante de l'élément dénoté : *intéressante* (énoncé 8), *judicieuse* (énoncé 15). Et nous avons des adjectifs qui sont dérivés du registre afférent au « beau » et au « bon » (*bonne, beau, belle, bon*) : dans les énoncés (4-6-9-10-12-14).

En outre, nous identifions, dans l'énoncé 17, l'adjectif axiologico-affectif « jolie » qui énonce simultanément un jugement d'appréciation valorisante, et un engagement émotionnel du locuteur vis-à-vis de l'élément désigné dans l'énoncé.

L'emploi des adjectifs d'appréciation méliorative est nettement accentué par l'intonation audible à l'écran. D'autant plus, ces adjectifs peuvent être accompagnés d'un adverbe d'intensité. Lequel cas est réalisé dans les énoncés (8-9-12-17) à l'aide de l'adverbe « très » qui indique un superlatif absolu : *très intéressante ; très beau ; très belle ; très jolie*.

5-4-2-2 Les adjectifs appréciatifs à valeur péjorative (dévalorisants)

Énoncé comprenant un adjectif évaluatif	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Tu as vu les femmes, presque toutes sont *veuves*.	Silvanito déprécie la situation des femmes à San Miguel.	*Pour une poignée de dollars (de 09mn33s)*
2- Cette fille-là, il ne faut pas l'approcher, c'est *trop dangereux*.	Le Tavernier met Joe en garde contre le danger que celui-ci court à l'approche de Marisol.	*Pour une poignée de dollars (de 23mn23s)*
3- Le voyage est *assez fatiguant*, on crève de chaleur.	Ramon décrit à Joe le voyage de manière dévalorisante.	*Pour une poignée de dollars (de 28mn21s)*
4- *Maudit* Ramon !	Silvanito démontre à Joe qu'il dénigre l'attitude de Ramon après avoir obligé Marisol à quitter son enfant et son mari.	*Pour une poignée de dollars (de 56mn40s)*
5- Tu es bien l'ami qu'il faut à ce *sale américano*. Tu finiras comme lui.	Estéban Rodos torture Silvanito en insultant son ami Joe l'américain.	*Pour une poignée de dollars (de 01h16mn21s)*
6- J'ai une *mauvaise* nouvelle pour toi Joe, *très mauvaise*. Silvanito, ils l'ont attrapé ce matin à l'aube. Les hommes de Ramon, ils vont le torturer et essayer de le faire parler.	Peripero informe Joe de la capture de Silvanito par les Rodos et lui décrit la situation difficile dans laquelle il se trouve.	*Pour une poignée de dollars (de 01h27mn35s)*
7- l'Indien est *infernal*.	Mortimer qualifie l'Indien au Manchot de manière dévalorisante.	*Et pour quelques dollars de plus (de 01h23mn04s)*
8- *Maudits* soient les shérifs et celui qui les a inventés.	Tuco se révolte contre le shérif et l'offense devant l'assistance.	*Le bon, la brute et le truand (de 21mn23s)*
9- Le pauvre *malheureux* ! quelle chose *terrible* ça doit être !	Une femme, qui assiste à la scène de pendaison de Tuco depuis la	*Le bon, la brute et le truand*

	charrette, exprime son apitoiement devant Sentenza.	*(de 26mn30s)*
10- Tu es *la plus infecte crapule* que la terre n'ait jamais portée.	Tuco réagit de façon offensive contre Blondin qui rompt leur association.	*Le bon, la brute et le truand (de 28mn40s)*
11- Ici, on n'est pas bavard, et mon mari n'est pas au courant de vos affaires *louches* Monsieur.	La femme du propriétaire de l'hôtel désapprouve la conduite de Tuco et ses amis.	*Le bon, la brute et le truand (de 42mn56s)*
12- Toi, tu as décidé d'être un moine parce que tu étais *trop lâche* pour faire ce que moi je fais.	Tuco méprise son frère Pablo Ramirez qui a choisi la voie du bien.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h26mn37)*
13- J'aurai votre peau *idiot* !	Tuco lit le message humiliant que lui laisse Sentenza sur la feuille de papier.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h10mn50s)*
14- Eh Blondin, tu veux que je te dise, tu es *le plus grand dégueulasse* que la terre n'ait jamais porté.	Tuco insulte rageusement Blondin qui l'a ligoté dans le cimetière.	*Le bon, la brute et le truand (de 02h56mn24s)*
15- McBain ! Ah oui, je le connais cet *irlandais* ; il est *plus têtu qu'une vielle mule*.	Sam, le cocher, affirme à Madame McBain qu'il connait son mari tout en se moquant de lui.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 30mn04s)*
16- Toi, tu es *trop maline* pour me mettre en boule.	Cheyenne déprécie le comportement dont fait preuve Madame McBain.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h03mn37s)*
17- *Pauvre imbécile* !	Frank reproche de manière insolente à son félon de ne pas prendre les précautions nécessaires pour accomplir sa mission.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h22mn39s)*

Pour l'analyse des adjectifs péjoratifs, nous suivons la même démarche adoptée pour les substantifs péjoratifs. En effet, la catégorie des adjectifs à valeur dévalorisante se décline en trois formes possibles : les adjectifs à simple dépréciation (ou *diminutifs simples*), les adjectifs à dépréciation humiliante (*le mépris*) et les adjectifs injurieux (*l'injure).*

a- Les adjectifs à simple dépréciation (ou diminutifs simples)

Adjectif à valeur dépréciative	Élément caractérisé	Énoncé
veuves	Les femmes de San Miguel	1
dangereux	Marisol	2
fatiguant	Le voyage	3
mauvaise	La capture de Silvanito	6
infernal	L'Indien	7
malheureux, terrible	Tuco et l'événement de sa pendaison	9
louches	La conduite et la manœuvre de Tuco et ses amis	11
maline	Madame McBain	16

Les adjectifs localisés dans les énoncés qualifient des substantifs qui désignent les éléments suivants :

- une personne : *veuves, dangereux, infernal, malheureux, maline* (énoncés 1-2-7-9-16) ;
- une action ou une conduite : *fatiguant, louches* (énoncé 3-11) ;
- un événement : *mauvaise, terrible* (énoncé 6-9).

Les adjectifs dévalorisants (*veuves, dangereux, mauvaise, louches, maline*) sont de nature axiologique ; tandis que (*infernal, fatiguant, malheureux, terrible*) sont de nature affective.

Les deux derniers adjectifs affectifs (*malheureux, terrible*) se recoupent dans l'énoncé 9 (*le pauvre malheureux ! quelle chose terrible ça doit être !*) pour traduire une grande charge émotionnelle qui se manifeste par une réaction d'apitoiement éprouvés par la femme qui assiste à la scène de pendaison de Tuco. La valeur affective de l'énoncé 9 est triplement explicitée : d'abord, elle est inhérente aux deux adjectifs (*malheureux, terrible*) ; ensuite, elle est solidaire d'un signifiant prosodique (l'intonation dans l'expression orale du locuteur "la femme") qui se traduit typographiquement à l'écrit par le point d'exclamation "!" ; enfin, elle est solidaire d'un signifiant syntaxique (l'adjectif

« quelle » qui dénote l'apitoiement, et le substantif « le pauvre », antéposé à l'adjectif « malheureux », qui inspire la pitié du locuteur).

Les adjectifs dévalorisants sont parfois précédés d'un adverbe d'intensité qui assoit l'expression de la valeur péjorative. Nous avons alors, l'adverbe « trop » employé dans les énoncés 2 et 16 (*trop dangereux ; trop maline*), l'adverbe « assez » dans l'énoncé 3 (*assez fatiguant*) et l'adverbe « très » dans l'énoncé 6 (*très mauvaise*).

b- Les adjectifs à dépréciation humiliante (le mépris)

Adjectif à dépréciation humiliante	Personne caractérisée	Énoncé
lâche	Pablo Ramirez	12
idiot	Tuco	13
Irlandais, têtu, vielle	Peter McBain	15

L'acte de mépris acquiert sa valeur péjorative du lexique employé dans les énoncés, de même que du contexte dans lequel surgit chaque énoncé. Les adjectifs méprisants caractérisent globalement des personnes :

- *lâche* caractérise Pablo Ramirez (énoncé 12) ;
- *idiot* caractérise Tuco (énoncé 13) ;
- *irlandais*, *têtu*, caractérisent Peter McBain (énoncé 15).

La valeur de mépris est parfois accentuée par un adverbe d'intensité placé devant l'adjectif : « trop » dans l'énoncé 12 (*trop lâche*), et « plus » dans l'énoncé 15 (*plus têtu*). En outre, le locuteur peut amplifier l'acte de mépris tout en donnant libre cours à une comparaison dévalorisante dont l'analogie se fait entre une personne et un élément non personnifié. C'est le cas dans l'énoncé 15 où le locuteur (Sam) établit à Madame McBain, sous un éclatement de rire totalement ironique, une similitude méprisante entre son mari *Peter McBain* et une *mule*. Leur trait commun ridiculisant est réalisé par l'adjectif qualificatif « vielle ».

L'adjectif qualificatif « irlandais », quant à lui, dénote une connotation péjorative chez les américains. D'où sa mise en œuvre par le locuteur (Sam) pour caractériser de façon méprisante la personne dénotée (Peter McBain). Par extension, cela contribue à assoir la valeur perlocutoire de l'énoncé. C'est-à-dire que le locuteur (Sam) a l'intention d'agir directement sur son allocutaire (Madame McBain) et de changer son comportement vis-à-vis de la personne objet de leur communication (Peter McBain).

c- Les adjectifs injurieux

Adjectif à valeur injurieuse	Personne caractérisée	Énoncé
maudit	Ramon	4
sale américano	Joe l'américain	5
maudits	Les shérifs	8
infecte	Blondin	10
dégueulasse	Blondin	14
pauvre imbécile	Le félon de Frank	17

La valeur des adjectifs relevés repose sur un brassage axiologico-affectif. Dans cette mesure, ces adjectifs dénotent une axiologie péjorative qui est partagée entre les deux interlocuteurs de chaque énoncé ; et parallèlement, ils révèlent l'état psychologique du locuteur. Les adjectifs injurieux qualifient des personnes dans différentes situations de communication où l'état du locuteur converge essentiellement vers l'indignation et l'exaspération contre son destinataire.

Les adjectifs relevés portent aussi un aspect violent et offensif qui est manifesté par l'intonation et les gestes accompagnant la réaction de chaque locuteur. Ils peuvent avoir une valeur péjorative des plus intensives, à l'égard du destinataire de l'énoncé, quand ils sont précédés de l'adverbe « plus » qui sert de superlatif dans l'énoncé 10 (*la plus infecte crapule*), et l'énoncé 14 (*le plus grand dégueulasse*).

Les termes comme « maudit, maudits, imbécile » ont la propriété de pouvoir figurer sans déterminant et de former à eux seuls un énoncé sans verbe. Ils sont tout aussi explicites que les énoncés pourvus d'un performatif.

Des termes comme « américano », qui fonctionne à la fois comme nom et comme adjectif (énoncé 5), est doté d'une grande connotation culturelle à valeur péjorative chez les mexicains. L'évocation de l'expression représente, aux yeux des mexicains et aussi des indiens, une offense à l'égard de toute personne issue de la race blanche (américaine).

L'adjectif offensif « maudits », proféré par *Tuco* dans l'énoncé 8, constitue un emploi discursif et modal particulier. Ce terme permet à l'énoncé, et suivant le contexte mis en scène, d'incarner un « affront », notion explicitée par O. Ducrot[347], qui relève d'un emploi axiologico-affectif dévalorisant. L'affront est un acte de langage proféré à l'encontre d'une figure sociale sanctifiée (« le shérif » comme cas illustré dans l'énoncé 8), normalement prémunie contre toutes formes d'offense et d'outrage. L'affront fait figure d'acte illocutoire et perlocutoire puisque, toujours susceptible d'avoir des retombées sur le comportement du shérif, il modifie l'état psychique de l'allocutaire.

[347] Oswald Ducrot, « La description sémantique en linguistique », In : *Journal de psychologie normale et pathologique*, n°1-2, Janv.-Juin 1973, p.125.

5-4-3 Les verbes appréciatifs

Comme leurs homologues adjectivaux et substantivaux, les verbes n'échappent pas à la règle ; ils peuvent exprimer, eux aussi, une modalité d'énoncé appréciative. L'étude des verbes appréciatifs implique trois axes indissociables :

1- l'agent qui porte le jugement évaluatif : le locuteur de l'énoncé ;

2- l'élément dénoté sur lequel porte l'évaluation : *une personne, un lieu, une chose, un fait* ou un *procès ;*

3- la nature du jugement évaluatif qui se formule essentiellement en termes de *bon/mauvais, bien/mal, valorisant/dévalorisant*. Nous nous retrouvons alors dans le domaine de l'évaluation axiologique et affective.

Pour la démarche que nous menons, nous analysons les verbes évaluatifs en les classant selon trois catégories : *les verbes intrinsèquement évaluatifs*, *les verbes de sentiment* et *les verbes performatifs à caractère évaluatif*.

5-4-3-1 Les verbes intrinsèquement évaluatifs

Le verbe peut impliquer un caractère évaluatif intrinsèque au signifié lexical. Dans ce sens, le trait évaluatif, bien qu'étant un véritable « sème » distinctif du verbe, est traité de manière présupposée. En voici des manifestations relevées du support filmique étudié :

Énoncé comprenant un verbe évaluatif	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- Il faut dire que ce patelin *ne respire pas* la joie de vivre.	Joe l'américain donne au tavernier son avis défavorable sur San Miguel.	*Pour une poignée de dollars (de 09mn20s)*
2- Celui qui se fait prendre *ne mérite aucune* pitié.	Groggy exprime à l'Indien son jugement défavorable sur leur ami Sancho Perez mis en prison.	*Et pour quelques dollars de plus (de 36mn26s)*

3- Tu *perds vraiment* ton temps l'Indien.	Groggy critique la tactique que leur propose l'Indien pour attaquer la banque d'El Paso.	*Et pour quelques dollars de plus (de 37mn25s)*
4- Mon garçon, tu es devenu très riche. Et j'ajoute que tu l'as *mérité* .	Mortimer loue l'exploit du Manchot après avoir récupéré les dollars de la banque d'El Paso.	*Et pour quelques dollars de plus (de 02h07mn30s)*
5- Si par manque de chance il t'arrivait de *crever*, tu *crèverais très* lentement à tout petit feu.	Tuco torture Blondin en plein désert et lui prédit un mauvais sort.	*Le bon, la brute et le truand (de 59mn07s)*
6- Tu *mérites mieux*.	Le Cheyenne loue très favorablement les qualités de Madame McBain.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h14mn05s)*
7- Vous *avez sauvé* la vie de ce type.	Madame McBain juge positivement l'attitude de l'Harmonica à l'égard de Frank.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h10mn59s)*
8- Tu *brilles aussi fort qu'un miroir de bordel.* Même un aveugle te verrait à dix milieux d'ici.	Jacques Beauregard admire *Personne.*	*Mon nom est personne (de 37mn48s)*

Suivant les énoncés relevés, la modalité appréciative est intrinsèque aux verbes *respirer*, *mériter, perdre*, *crever, sauver*, *briller*. L'évaluation donnée par le locuteur porte sur les éléments suivants :

- *une personne :* Sancho Perez (énoncé 2), l'Indien (énoncé 3), Le Manchot (énoncé 4), Blondin (énoncé 5), Madame McBain (énoncé 6), L'Harmonica (énoncé 7), *Personne* (énoncé 8) ;
- *un lieu* : San Miguel (énoncé 1) ;

La nature du jugement établi par le verbe évaluatif peut être ou *valorisante* ou *dévalorisante*.

Le jugement valorisant est réalisé de la façon suivante :

- avec le verbe « mériter » à la forme affirmative dans l'énoncé 4 (tu l'as *mérité*), et dans l'énoncé 6 (tu *mérites* mieux) ;
- avec le verbe « sauver » à la forme affirmative dans l'énoncé 7 (vous avez *sauvé* la vie) ;
- avec le verbe « briller » à la forme affirmative dans l'énoncé 8 (tu *brilles* aussi fort) ;

Le jugement dévalorisant est réalisé :

- avec le verbe « respirer » à la forme négative dans l'énoncé 1 (*ne respire pas* la joie) ;
- avec le verbe « mériter » à la forme négative dans l'énoncé 2 (*ne mérite aucune* pitié) ;
- avec le verbe « perdre » à la forme affirmative dans l'énoncé 3 (tu *perds* vraiment ton temps) ;
- avec le verbe « crever » à la forme affirmative dans l'énoncé 5 (tu *crèverais* très lentement) ;

Les verbes « mériter », « sauver » et « briller » impliquent intrinsèquement une valeur valorisante de l'élément dénoté, car ils relèvent en général de la catégorie du *bien*. Ils sont axiologiquement positifs dans les énoncés (4-6-7-8) ayant une structure syntaxique affirmative. Ces verbes présupposent en effet que « l'élément dénoté est *bon*/ou *bien* pour le locuteur ».

Inversement, les verbes « perdre » et « crever » présupposent intrinsèquement que l'élément dénoté relève de la catégorie du *mal* : « l'élément dénoté est *mauvais*/ou *mal* pour le locuteur ». Ces deux verbes sont axiologiquement négatifs dans les énoncés (3-5).

Par ailleurs, nous précisons qu'un même verbe à valeur intrinsèquement *positive* peut atteindre une valeur *négative* grâce au fonctionnement syntaxique de la forme négative. C'est ainsi que les morphèmes de négation (*ne…pas* ; *ne…aucune*) permettent aux deux verbes « respirer » et « mériter » d'exprimer un trait dévalorisant dans les énoncés 1 et 2.

La valeur appréciative d'un verbe peut être renforcée par un adverbe ou une locution adverbiale. C'est le cas des verbes « perdre », « crever », « mériter » et « briller » qui sont suivi respectivement par « vraiment », « très », « mieux » et « aussi fort » dans les énoncés (3-5-6-8).

En outre, le locuteur de l'énoncé peut employer un verbe évaluatif pour introduire une comparaison à valeur laudative. Ceci est réalisé par le verbe « briller » dans l'énoncé 8. L'appréciation du locuteur (Jack Beauregard) est basée sur la similitude qu'il établit entre un individu (*Personne*) et un objet matériel (*miroir de bordel*).

5-4-3-2 Les verbes de sentiment

Énoncé comprenant un verbe évaluatif	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- *Je n'aime pas tellement* l'eau.	Joe exprime au tavernier son dégoût pour l'eau.	*Pour une poignée de dollars (de 08mn41s)*
2- Et moi, *je n'aime pas beaucoup* qu'on vient mettre son nez dans mes affaires.	Don Benito Rodos désapprouve la curiosité de Joe.	*Pour une poignée de dollars (de 17mn10s)*
3- Je trouve qu'il y a trop de monde ici, moi *je n'aime pas* le tapage.	Joe avoue à Esteban Rodos qu'il déprécie la situation chez les Rodos.	*Pour une poignée de dollars (de 21mn10s)*
4- *Ça m'ennuie* que vous vous en alliez. Allez rester au moins ce soir diner avec nous.	Ramon exprime son ennui de la décision prise par Joe.	*Pour une poignée de dollars (de 30mn17s)*
5- *Je me méfie* de cet américain, il a l'air un peu trop malin pour ce qu'on vient à en faire.	Ramon avertit son frère Don Benito des mauvaises intentions de Joe.	*Pour une poignée de dollars (de 30mn37s)*
6- Les Rodos nous ont invité. On ira souper, mais *je n'aime pas* du tout ça.	Consuelo Baxter exprime à ses hommes son avis défavorable sur l'attitude des Rodos.	*Pour une poignée de dollars (33mn55s)*
7- *J'espère* vivre encore un peu de temps.	Le capitaine Harper exprime à Sentenza son désir de vivre longtemps.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h36mn45s)*
8- *Je vous souhaite* de réussir.	Sentenza souhaite au capitaine Harper de réussir dans sa mission de commandement.	*Le bon, la brute et le truand (de 01h37ln05s)*
9- Oui, le monde est farci de gens qui *haïssent* le Cheyenne.	Le Cheyenne avoue à Madame McBain qu'il est détesté par la plupart des gens.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h02mn37s)*
10- Prenez-le au puits, *j'aime* boire de l'eau bien fraiche.	L'Harmonica exprime à Madame McBain sa préférence pour l'eau de puits.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 01h17mn46)*

11- *J'espère* que vous reviendrez par ici.	Madame McBain souhaite que l'Harmonica lui rendra visite prochainement.	*Il était une fois dans l'Ouest (de 02h35mn43s)*
12- Je n'ai rien à ajouter, *je ne vous souhaite* qu'une chose, c'est de réussir.	Le docteur de Villega encourage les hommes de la révolution en leur souhaitant la réussite.	*Il était une fois la révolution (de 01h07mn58s)*
13- *Je déteste* attendre debout dans la rue.	*Personne* explique à Beauregard son aversion pour l'attente debout.	*Mon nom est Personne (de 01h11mn48s)*

Les verbes de sentiments employés dans les énoncés sont : *aimer, ennuyer, se méfier, espérer, souhaiter, haïr, détester*. Ils sont intrinsèquement liés à l'acte même d'énonciation. Ces verbes sont à la fois axiologiques et affectifs. Ils expriment une disposition, favorable ou défavorable, de l'agent du procès énonciatif (le locuteur) vis-à-vis de son objet de dire, et corrélativement, une évaluation positive ou négative de cet objet.

L'appréciation du locuteur porte sur une *attitude*, un *événement* ou un *procès* à accomplir :

- *la curiosité* de Joe (énoncé 2) ;
- *le tapage* des Rodos (énoncé 3) ;
- *le départ* de Joe (énoncé 4) ;
- *l'invitation* des Rodos (énoncé 6) ;
- *l'attachement* du capitaine Harper à la vie (énoncé 7) ;
- *la réussite* du capitaine Harper dans le commandement de l'armée (énoncé 8) ;
- *le retour* de l'Harmonica pour la visite de Madame McBain (énoncé 11) ;
- *la réussite* des révolutionnaires (énoncé 12) ;
- *l'attente* de *Personne* (énoncé 13).

L'appréciation du locuteur porte sur *une personne* :

- *Joe l'américain* (énoncé 5) ;
- *les ennemis* du Cheyenne (énoncé 9) ;

L'appréciation du locuteur porte sur *un objet concret* :

- *l'eau* dans les énoncés (1 et 10).

Les verbes de sentiments expriment, selon le contexte et la structure syntaxique de l'énoncé, une valeur méliorative ou une valeur péjorative. Dans le premier cas, la disposition du sujet parlant (X) est favorable vis-à-vis de l'élément dénoté (Y) = Y est *bon* ou *bien* pour X :

- *espérer* dans les énoncés 7 et 11 ;
- *souhaiter* dans les énoncés 8 et 12 ;
- *aimer* dans l'énoncé 10.

Dans le deuxième cas, la disposition du sujet parlant (X) est défavorable vis-à-vis de l'élément dénoté (Y) = Y est *mauvais* ou *mal* pour X :

- *ne pas aimer* (verbe valorisant à la forme négative) dans les énoncés 1-2-3-6 ;
- *ennuyer* dans l'énoncé 4 ;
- *se méfier* dans l'énoncé 5 ;
- *haïr* dans l'énoncé 9 ;
- *détester* dans l'énoncé 13 ;

Au niveau de la construction syntaxique, les verbes de sentiments admettent les réalisations suivantes :

a- ils admettent les deux types de compléments d'objets nominalisés ou pronominalisés :

- Complément d'objet direct (c.o.d) {*ne pas aimer* + c.o.d (énoncés 1-3-6) ; *haïr* + c.o.d (énoncé 9)} ;
- Complément d'objet indirect (c.o.i) {*se méfier* + c.o.i (énoncé 5)} ;

b- ils admettent une *attitude*, un *événement* ou un *procès* exprimés par une proposition subordonnée complétive de nature :

- complétive par « que » {ne *pas aimer* + *que* (énoncé 2) ; *ennuyer* + *que* (énoncé 4) ; *espérer* + *que* (énoncé 11) ; *souhaiter* + *que* (énoncé 12)} ;

- complétive infinitive {*espérer* + *infinitif* (énoncé 7) ; *souhaiter* + *infinitif* (énoncé 8) ; *aimer* + *infinitif* (énoncé 10) ; *détester* + *infinitif* (énoncé 13)}.

La valeur appréciative du verbe de sentiment peut être accentuée par un adverbe ou une locution adverbiale qui expriment l'intensité. Tel est le cas dans les énoncés (1-2-6) qui mettent respectivement en relief le trait appréciatif par *tellement, beaucoup, du tout* : « *je n'aime pas tellement ; je n'aime pas beaucoup ; je n'aime pas du tout* ».

5-4-3-3 Les verbes performatifs

Les performatifs directs, que nous avons examiné dans la taxinomie austinienne des actes de langage, peuvent avoir une valeur évaluative. En effet, par la catégorie des « comportatifs » (comme *blâmer*, *critiquer*, *approuver/désapprouver*, etc.), le locuteur exprime une réaction positive ou négative envers la conduite adoptée par autrui. De même, par la catégorie des « exercitifs » (comme *juger, avertir, condamner*, etc.) le locuteur exprime un jugement favorable ou défavorable envers une conduite antérieure ou imminente d'autrui. De ces deux figures de performatifs directs, nous avons pu repérer le verbe exercitif « condamner » qui se réalise dans trois énoncés de la manière suivante :

Énoncé avec un verbe évaluatif	**Contexte de production de l'énoncé**	**Localisation dans le récit filmique**
1- En vertu des pouvoirs qui nous sont conférés, *nous condamnons* le dénommé Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez à la peine de mort par pendaison.	Le juge profère la condamnation de Tuco devant l'assistance.	*Le bon, la brute et le truand (de 22mn44s)*
2- En conséquence, *nous condamnons* le dénommé Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez à la peine de mort par pendaison.	Le juge déclare le deuxième jugement de Tuco.	*Le bon, la brute et le truand (de 26mn47s)*

3- C'est pourquoi en vertu des pouvoirs qui nous sont conférés par les lois de cet état, *nous condamnons* le dénommé Tomas Larsen Alien Shorty à la peine de mort par pendaison.	Le juge prononce le jugement d'avant la pendaison de Shorty.	*Le bon, la brute et le truand* *(de 56mn50s)*

Le verbe exercitif « condamner » présuppose en principe que l'élément dénoté relève de la catégorie du *mal*. Dans les trois énoncés *supra*, le verbe possède une connotation péjorative : « la personne dénotée est *mauvais*e ou *mal* (le coupable) aux yeux du locuteur (le juge), comme aux yeux du reste de l'assistance ».

En portant l'étiquette d'un « verbe de jugement », le verbe « condamner » met en évidence le fait qu'en plus d'une évaluation axiologique portée par le locuteur sur la personne jugée, ce verbe véhicule une évaluation comportementale (peine de mort perpétrée contre le coupable). Autrement dit, « condamner » dénote un double comportement : comportement verbal (valeur de jugement) et comportement exécutif en termes d'action (« *quand dire c'est faire = quand juger c'est exécuter* »).

Compte tenu, nous soulignons que les verbes appréciatifs rejoignent les substantifs et les adjectifs appréciatifs pour véhiculer en commun un trait évaluatif exprimé par le sujet parlant vis-à-vis d'un élément dénoté dans l'énoncé. La nature de cet élément, objet de l'acte de parole, peut-être : une personne, un lieu, une chose, un fait, une attitude, un procès ou un élément de toute autre nature. Le trait évaluatif relève des catégories oppositionnelles : *valorisant (mélioratif)/dévalorisant (péjoratif), bien/mal, bon/mauvais*.

Chaque terme évaluatif, avant d'être un fragment de langue à analyser, est le produit d'un événement unique qui passe au prisme de son énonciation, rapportée à une situation dont les paramètres sont les personnes, le temps et le lieu de la communication.

Les constructions appréciatives, dans la mesure où elles font intervenir une évaluation initiée par le locuteur, elles comportent des traits sémantiques subjectifs qui varient d'une situation d'énonciation à l'autre. De ce fait, toute expression appréciative est régie par le contexte d'énonciation, c'est-à-dire qu'elle relève d'une situation de communication appropriée.

À ce propos, nous précisons que le contexte de production des termes évaluatifs se conjugue principalement avec les usages et les pratiques individuels du code langagier commun entre les interlocuteurs, car lorsqu'un sujet d'énonciation se trouve confronté au problème d'appréciation d'un objet référentiel, réel ou imaginaire, il doit sélectionner certaines unités dans le stock lexical et syntaxique que lui propose le code langagier. De plus, le contexte est soumis aux connotations relatives aux usages socio-culturels partagés au sein d'une communauté donnée. Le sujet d'énonciation est donc invité à formuler le discours « subjectif », dans lequel il s'avoue explicitement ou se pose implicitement comme la source évaluative de l'assertion qu'il prononce.

Par ailleurs, les termes évaluatifs, qui relèvent de la subjectivité langagière, correspondent en eux-mêmes à la réalisation d'un acte de langage accompli par le locuteur qui inscrit son discours dans la perspective actionnelle. Les termes évaluatifs sont donc soumis conjointement à des conditions de vérité et à des conditions de réussite. Ils font figure de détonateurs illocutoires à effets immédiats, et servent ainsi de réserve pragmatique et argumentative dans le discours. En ce sens, le dire comportant les termes évaluatifs est toujours tributaire d'un *faire.* Autrement dit, chaque fois que le locuteur énonce son dire en termes d'acte de langage, mis en relief par des évaluatifs, il inscrit cet acte dans la perspective du *faire.* Par extension, il exécute à la fois un acte locutoire, un acte illocutoire et le plus nettement un acte perlocutoire.

Les termes d'évaluation appréciative (axiologiques et affectifs) sont constamment associés à l'acte perlocutoire. Ils trouvent leur sens dans l'effet

produit sur l'allocutaire. De ce fait, l'acte de langage sort du champ proprement linguistique pour se situer du côté de l'allocutaire. Les termes évaluatifs permettent ainsi d'agir sur la réalité en modifiant la relation qui unit les interactants.

Conclusion

Au terme de cette cinquième partie, il convient de retenir que notre analyse s'est entièrement consacrée aux principaux éléments pragmatiques. À ce titre, nous avons pris le soin d'examiner quatre éléments : les actes de langage, les modalités d'énonciation ou les types de phrases, les modalités logiques et les modalités appréciatives.

Dans le premier chapitre nous avons été amené à focaliser notre analyse sur les actes de langage. Pour ce faire, nous avons investi les taxinomies d'Austin et de Searle. Cette entreprise s'est avérée incontournable, car nous avons montré comment la force (ou valeur) illocutoire de l'énoncé linguistique se manifeste à l'aide de verbes performatifs directs.

Dans le deuxième chapitre, il a été question d'analyser les trois modalités d'énonciation (l'assertion, l'interrogation et l'injonction) dans la perspective actionnelle du langage. Notre démarche consiste alors à étudier les divers marqueurs linguistiques et illocutoires qui placent ces trois modalités au statut d'actes de langage.

S'agissant du troisième chapitre, nous l'avons consacré aux modalités logiques. En effet, nous déduisons que les nombreux marqueurs afférents à ces modalités visent à convertir le dire en un acte de langage qui s'articule selon le contexte de l'énoncé sur :

- la vérité du contenu propositionnel produit par le sujet parlant (modalités logiques aléthiques) ;
- les connaissances que possède le sujet parlant sur le monde et qui représentent l'expression d'une croyance ou d'une opinion (modalités logiques épistémiques) ;
- un ordre moral ou social exprimé en termes d'obligation ou d'interdiction (modalités logiques déontiques) ;

- une volonté qui émane du sujet parlant et dont la réalisation demande la contribution du destinataire (modalités logiques volitives) ;

Pour ce qui est du quatrième et dernier chapitre, nous nous sommes penché sur les modalités appréciatives (ou évaluatives). En effet, comme les modalités logiques, les modalités appréciatives s'inscrivent dans le cadre des modalités d'énoncé. En cela, nous étions amenés à analyser les termes évaluatifs que comportent les énoncés linguistiques. Nous avons ciblé trois types de termes qui représentent les trois catégories grammaticales fondamentales : les substantifs, les adjectifs et les verbes.

L'examen de ces trois catégories demeure strictement pragmatique, du fait qu'il s'agit de les aborder dans l'optique des actes de langage ; c'est-à-dire comment un sujet discoureur (locuteur ou énonciateur) peut empreindre son énoncé d'une force illocutoire et perlocutoire à travers l'un des termes analysés. Les limites des constructions appréciatives s'établissent entre le trait *valorisant (mélioratif)* et le trait *dévalorisant (péjoratif),* ainsi que les autres oppositions qui leur sont adjacentes.

La réflexion sur les divers éléments de l'approche pragmatique analysés dans cette partie nous permet de placer au premier plan la relation du sujet parlant à son destinataire. Cette réflexion entend ancrer l'énoncé verbal dans la situation de communication (ou d'énonciation) qui le régit. Autrement dit, chaque énoncé, produit dans le cadre de l'un des éléments pragmatiques étudiés, dépend du contexte d'énonciation partagé par les interlocuteurs qui évoluent au niveau de *l'énoncé énoncé* (les personnages du récit filmique = interlocuteurs fictifs).

L'appréhension du sens d'un tel énoncé verbal est toujours tributaire de son contexte. C'est dans cette perspective qu'Alex Mucchielli précise : « *le*

contexte est donateur de sens. Le sens naît de la mise en relation de l'action de communication avec des éléments de son contexte »[348].

[348] Alex Mucchielli, Jean-Antoine Corbalan, Valérie Ferrandez, *Théorie des processus de la communication*, Paris, Armand Colin, 1998, p.15.

Conclusion générale

Il convient de souligner que notre thèse a abordé un sujet qui rapproche à la fois deux domaines et langages différents : le cinéma et la linguistique. Notre choix d'un tel sujet d'étude a été motivé par le besoin d'apporter des réflexions autour de la problématique complexe émise au départ, ainsi que la diversité des approches d'analyse.

Dans cette optique, nous étions amené, sur la base de l'objectif principal que nous avons fixé au début, à dégager et à analyser les aspects de l'énonciation linguistique et non linguistique dans le discours cinématographique. En effet, ces aspects se construisent dans et par le récit filmique.

Notre analyse s'est nourrie d'une démarche composite qui relève à la fois de l'énonciation, la pragmatique et la sémiologie. Eu égard à la nature du support étudié, la composante narratologique trouve aussi sa place légitime parmi ces trois principales approches ; elle se situe à leur interface. La méthode d'analyse adoptée appuie le paradigme de l'énonciation dans le discours cinématographique sur des théories spécifiques mettant à jour les mécanismes et les éléments linguistiques en parfaite concordance avec les éléments non-linguistiques.

Les outils analytiques se dotent donc d'un aspect diversifié et transdisciplinaire. Leur diversité est nécessaire, car elle traite le discours cinématographique dans son ensemble.

Les résultats d'analyse, auxquels nous avons abouti au cours de notre étude confirment les hypothèses qui ont été formulées à la lumière de la problématique. En effet, bien que le discours cinématographique regorge d'un caractère hétérogène, il endosse toutes les qualités requises pour véhiculer aisément les aspects de l'énonciation. Ce genre de discours développe trois aspects interdépendants, d'ordre scripto-audio-visuel, pour mettre en œuvre ses

propriétés énonciatives qui se construisent soit sur le plan de l'*énonciation énoncée* (discours), soit sur le plan de *l'énoncé énoncé* (histoire).

En outre, pour rendre compte du processus énonciatif, le discours cinématographique s'articule sur trois principaux éléments d'analyse linguistique qui sont pragmatico-énonciatifs et sémiologiques. Ces derniers sont solidaires et s'interagissent avec les éléments d'analyse narratologique. Ensemble, ces quatre éléments s'accomplissent avec la dimension audio-visuelle.

D'après notre étude, nous pouvons tirer les conclusions suivantes :

L'énonciation, comme forme spécifique de communication, constitue l'aspect fondamental du discours cinématographique. Elle s'inscrit dans un système d'expression filmique très complexe comportant une part importante de la composante audio-visuelle. Cette composante a un impact sur le processus énonciatif du discours. L'acte d'énonciation implique la production d'un énoncé filmique qui s'assimile à un objet de communication manifeste aux niveaux para-filmique et intra-filmique. L'énoncé filmique se décline en trois aspects : scriptural, audio et visuel. En outre, il peut adopter une forme minimale (le plan), une forme intermédiaire (la séquence ou le générique) ou encore une forme globale (le film en entier).

L'activité d'énonciation filmique sous-tend l'imbrication de deux niveaux inséparables : *l'histoire (énoncé énoncé) vs le discours (énonciation énoncée)*. Les deux niveaux d'énonciation s'interagissent mutuellement au point de générer le discours.

Le récit filmique met en cause le rapport étroit qu'entretien l'énonciation vis-à-vis de la narration. Ces deux activités favorisent la mise en marche du processus de la communication filmique à plus d'un égard.

Par ailleurs, nous constatons que l'activité de l'énonciation filmique suppose la conversion individuelle du langage cinématographique composite

en un discours à travers l'énoncé filmique. D'où le traitement de sujets assumant le discours, de pareil cas à un texte ordinaire ou un récit littéraire, est indispensable. L'analyse des diverses figures autour du sujet filmique illustre que le locuteur de film peut se substituer à son énonciateur. En effet, si nous nous plaçons au niveau *englobant* de l'énonciation extra-filmique, nous retrouvons le sujet locuteur incarnant une personne réelle -*un corps*- référant à l'auteur et/ou le réalisateur potentiel de film. Le locuteur est dans ce cas le sujet qui gère l'ensemble du lacis filmique au moyen des énoncés scripto-audio-visuels ; il reste à l'extérieur du récit filmique.

Si, à l'encontre, nous nous situons au niveau de l'énonciation intra-filmique *englobée*, nous avons affaire au sujet énonciateur de film. Ce sujet se rapporte, le cas échéant, à *un rôle* linguistique qu'il est appelé à jouer à l'intérieur du texte filmique. L'énonciateur de film prend alors en charge la production du discours au moyen des procédés cinématographiques engagés par les prises de vue et les mouvements exercés par la caméra.

Non loin des sujets opérateurs du discours cinématographique, la confrontation des actants de l'énonciation (énonciateur *vs* énonciataire) avec les actants de la narration (narrateur *vs* narrataire) démontre que les deux parcours se combinent et se superposent aisément dans le récit filmique. En revanche, au plan de *l'énonciation énoncée*, l'analyse de ces deux parcours révèle leur distance non négligeable. En cela, les actants de l'énonciation se situent à l'hors-champ de l'image. Ils se construisent à travers les modalités cinématographiques mobilisées par le maniement de la caméra et les perspectives de vues. Par opposition, les actants de la narration sont présupposés à travers les principaux éléments constitutifs du récit : la composante spatio-temporelle, les personnages fictifs, les actions accomplies par ces derniers, les dialogues, etc. Ces éléments se rapportent à l'histoire racontée. Ils se manifestent par la monstration filmique et sont conduits par le *faire* (ou geste) du narrateur filmique.

Au niveau pragmatique, les sujets de l'énonciation marquent leurs traces dans le discours cinématographique au moyen des déictiques de personne. Ces marques sont présentes de manière présupposée. De par leur fonctionnement d'un énoncé filmique à l'autre, les déictiques de personne (je *vs* tu) établissent un processus d'échange entre les deux instances abstraites de l'énonciation : l'énonciateur « je » et l'énonciataire « tu ». L'objet de communication entre ces deux instances est illustré par le déictique de non- personne « il ».

Il en ressort qu'il est aussi possible d'analyser les déictiques de personne et de non-personne dans le discours cinématographique. Cependant, ces déictiques sont abstraites et ne peuvent être rendus manifestes qu'au moyen des constructions hyperphrastiques articulées sur les trois composantes de l'énonciation filmique : le dire, la monstration et le son (musique et bruits). Ces constructions peuvent se réaliser de la sorte : « je dis et je te fais comprendre », « je montre et je te fais voir que… », « je te fais entendre/ je te fais écouter… », etc.

Tout comme les déictiques de personne, les déictiques de spatialisation articulent, elles aussi, le procès énonciatif dans le discours cinématographique. Elles sont sous-jacentes au rapport énonciateur-énonciataire, et sont présupposées par « le cadrage ». Ce dernier consiste en un processus opérationnel qui s'articule sur l'interaction permanente entre *champ* et *contre-champ*. Le cadrage se réalise par la mobilité de la caméra qui se déplace d'un point de repère spatial à un autre. Ainsi, les unités déictiques de spatialisation cinématographique s'opèrent par le rapport de déplacement et d'orientation que donne à voir l'énonciateur à l'énonciataire par le motif du cadrage et par le truchement du mécanisme du regard manipulés par les mouvements de la caméra.

Les marques spatiales présupposées par l'énonciateur sont localisées suivant trois principaux axes :

- l'axe horizontal du cadre de l'imge filmique : orientation de va-et-vient (*aller vs venir*), orientation latérale (*à gauche vs à droite*) et orientation frontale (*devant vs derrière*) ;
- l'axe vertical : du /haut/ vers le /bas/ corrélé à la perspective de *plongée,* et du /bas/ vers le /haut/ se rapportant à la perspective de *contre plongée*.
- l'axe de distance que sous-tend l'opposition *proximité vs éloignement* se décline en quatre rapports de déplacement spatial : l'identité spatiale (*ici même*), l'altérité spatiale par contiguïté (*ici*), l'altérité spatiale par disjonction proximale (*là*), l'altérité spatiale par disjonction distale (*là-bas*).

Pareillement à la deixis de spatialisation, la temporalisation cinématographique profite elle aussi du système de la deixis. Les unités déictiques et l'ensemble des éléments indiquant le temps s'établissent dans les deux niveaux de l'énonciation : *histoire vs discours.*

Au niveau de l'histoire, la localisation temporelle s'effectue et s'organise à travers les formes de la conjugaison propres au système verbal. Les formes temporelles sont désignées à l'intérieur de l'énoncé filmique ; elles sont manifestes dans les dialogues qui sont pris en charge par les personnages inscrits dans l'univers diégétique du récit filmique. À ce niveau de l'énonciation, les temps verbaux du récit s'emploient librement, et illustrent ainsi la temporalisation énoncive.

Au niveau du discours, les temps verbaux sont formellement omis ; ils sont présupposés par l'énoncé filmique établi par le geste de l'énonciateur de film qui se place à l'arrière-plan du déroulement de l'image filmique.

Notre examen de la temporalité, au niveau du récit filmique, démontre une corrélation de la valeur aspectuelle avec la nature lexicale du verbe, ainsi qu'avec le contexte dans lequel se réalise l'énoncé.

Sur le plan cinématographique, nous avons pu saisir que le temps se construit doublement. Au plan de *l'énonciation énoncée,* nous avons un *temps*

physique (TP), que nous pouvons dénoter aussi « *temps énonciatif* ». Ce temps se rapporte à la temporalité de l'émission, c'est-à-dire la « projection » du récit filmique sous son aspect scripto-audio-visuel. L'acte d'émission provient d'un sujet externe au récit filmique renvoyant à un être physique (locuteur de film) ou à un être linguistique (énonciateur/narrateur). La temporalité de l'émission est corrélée à la temporalité de la réception qui se manifeste en termes de « visionnement » du récit filmique par un récepteur potentiel (énonciataire de film comme être linguistique, ou spectateur de film comme être physique). Le temps de projection et le temps de visionnement sont simultanés ; ils relèvent tous deux d'un temps réel *imperfectif*, celui du récit filmique proprement dit.

Au plan de *l'énoncé énoncé,* nous avons un *temps diégétique* (TD) que nous désignons aussi comme « *temps énoncif* ». Ce temps correspond à la temporalité des événements fictifs racontés au sein du récit filmique. Les indications temporelles se rapportent alors à la narration (la suite plus ou moins chronologique des événements racontés) ; elles donnent aussi des informations sur les lieux de l'histoire, sur des objets et éléments de l'action entreprise par les personnages de l'univers diégétique et sur les époques et les durées.

En soumettant la double aspectualisation (*perfectif vs imperfectif*) à l'épreuve des trois niveaux temporels (*temps énonciatif A*, *temps énonciatif A'* et *temps énoncif B*), nous avons retenu ce qui suit :

- l'aspect *perfectif* caractérise le *temps énonciatif* A qui représente le « temps réel » renvoyant au moment de l'enregistrement et du tournage filmique ;
- l'aspect *imperfectif* caractérise le *temps énonciatif* A' se rapportant au moment de projection et de visionnement de film par le spectateur.
- l'aspect *imperfectif* caractérise aussi le *temps énoncif* B qui, qualifié de temps diégétique, renvoie à la temporalité des événements et à l'action entreprise par les personnages de l'histoire.

Dans le même cheminement des résultats obtenus, l'examen de la segmentation temporelle cinématographique démontre que le récit filmique, à l'instar du western leonien objet de notre recherche, est apte à se subdiviser en trois segments autonomes répartis respectivement en *plan autonome* (plan-séquence, insert), en *syntagmes a-chronologiques* (syntagme parallèle et syntagme en accolade) et en *syntagmes chronologiques* (syntagme descriptif, syntagme narratif alterné, la scène, la séquence par épisodes et la séquence ordinaire).

Ainsi, les huit segments autonomes permettent d'assoir adéquatement la temporalisation cinématographique dans le cas du récit filmique.

En définitive, l'analyse de l'énonciation dans le discours cinématographique est tributaire de la deixis tripartite « je, ici, maintenant ». L'énoncé filmique est ainsi fixé par son instance de l'énonciation et ses coordonnées spatio-temporelles. Les trois composantes de la deixis se déterminent par rapport au niveau de l'énonciation dans lequel nous nous situons (*énonciation énoncée* ou *énoncé énoncé*), et en référence au cadre contextuel de l'énonciation. Dans ce sens, l'énoncé filmique, sous son aspect complexe, implique une déictisation de personne (je, tu) dont l'objet de discours porte sur une non-personne (il). En outre, tout énoncé filmique suppose des déictiques spatio-temporels, et met en scène des indications y afférentes. Le but étant de cadrer l'interprétation du récepteur de film et lui faciliter l'appréhension du discours véhiculé à travers le motif du récit cinématographique.

Au vu de la diversité des études axées sur la pragmatique, la cinquième et dernière partie de notre thèse s'est penchée précisément sur les éléments fondamentaux de cette composante linguistique. Ces éléments comptent principalement les actes de langage, les modalités d'énonciation ou les types de phrases, les modalités logiques et les modalités appréciatives.

De leur analyse au sein du récit filmique, nous retenons que les actes de langages, tels qu'ils ont été établis dans les taxinomies de la théorie classique élaborée par Austin et Searle, représentent le noyau dur de l'approche énonciative. Dans cette perspective, l'énoncé linguistique, que nous avons investi sur la base des échanges verbaux entre les personnages du récit, puise sa force illocutoire (ou sa valeur performative) dans les verbes performatifs directs.

En analysant l'assertion, l'interrogation et l'injonction, nous constatons que ces trois modalités d'énonciation possèdent plusieurs marqueurs linguistiques qui les classent au statut d'actes de langage.

Du côté des modalités d'énoncé, nous les avons réparties en deux catégories : les modalités logiques et les modalités appréciatives (ou évaluatives).

S'agissant des modalités logiques, nous constatons que grâce aux divers marqueurs dont elles se dotent, ces modalités se déclinent en quatre formes, renfermant chacune un acte de langage qui porte selon le contexte de l'énoncé sur les éléments suivants :

- *la modalité logique aléthique* porte sur la vérité du contenu propositionnel produit par le sujet parlant ;
- *la modalité logique épistémique* porte sur les connaissances que possède le sujet parlant sur le monde. Ces connaissances renvoient à l'expression d'une croyance ou d'une opinion ;
- *la modalité logique déontique* porte sur un ordre moral ou social exprimé en termes d'obligation ou d'interdiction ;
- *la modalité logique volitive* porte sur une volonté émanant du sujet parlant et dont la réalisation demande la contribution du destinataire de l'acte.

En ce qui concerne les modalités appréciatives (ou évaluatives), nous avons examiné minutieusement les termes y afférents qui permettent à tout

énoncé verbal d'exprimer un acte de langage à valeur appréciative. Ces termes appartiennent aux trois grandes classes grammaticales : les substantifs, les adjectifs et les verbes. Ils expriment soit un jugement *valorisant (mélioratif)*, soit un jugement *dévalorisant (péjoratif)*. En les appréhendant dans l'optique des actes de langage, les termes évaluatifs permettent au sujet discoureur (locuteur ou énonciateur) de doter son énoncé non plus seulement d'une force illocutoire, mais aussi perlocutoire, car la valeur appréciative implique automatiquement un jugement à effet immédiat sur le destinataire de l'acte.

L'analyse des principaux éléments de l'approche pragmatique se propose comme une réflexion qui nous a permis de saisir l'énoncé verbal, construit au sein du récit filmique (au niveau de *l'énoncé énoncé*), comme un acte régi par la situation d'énonciation (ou de communication) dans laquelle il s'inscrit. La construction de l'énoncé dans le cadre des éléments pragmatiques examinés, est assurément soumise au contexte d'énonciation dans lequel se trouvent les interlocuteurs.

Finalement, notre étude ne prétend guère à l'exhaustivité des résultats obtenus, du moment qu'il n'est pas si évident de rendre compte d'un pareil sujet aussi complexe que polymorphe comme le nôtre. En ce sens, la problématique gravitant autour des propriétés et aspects de l'énonciation dans le discours cinématographique nous a motivé à mettre à jour un système d'analyse composite. Ce système, associant divers éléments relevant de la linguistique, s'applique à un domaine artistique -le cinéma- dont nous avons été contraints, mais aussi ayant le défi, d'aborder les aspects purement linguistiques en interaction, aussi utile que nécessaire, avec les aspects non linguistiques.

Comme tout travail, notre thèse présente des limites qui concernent surtout le niveau pratique. En effet, l'analyse des aspects et des enjeux liés au phénomène de l'énonciation en cinéma peut faire l'objet d'une interaction entre plusieurs disciplines à la fois. À ce titre, notre corpus cinématographique choisi

pour l'étude pourrait être appréhendé selon différents niveaux d'analyse : historique, sociologique, anthropologique, politique, culturel, psychologique et autres. D'où nous nous limitons aux approches les plus favorables à notre problématique de recherche. Combien même, il nous a été impossible d'analyser en profondeur tous les aspects linguistiques et non linguistiques dans le cadre de ce travail.

Ainsi, nous constatons, à titre indicatif, qu'il y a d'autres aspects et phénomènes se rapportant à l'énonciation qui pourraient être aussi approfondis suivant d'autres théories, notamment la dimension non-verbale en cinéma, comme la kinésique ou le langage corporel (gestes et postures, mimique, regard et visage, silence et mutisme, etc.). En outre, il est aussi important de noter que d'autres aspects pragmatico-énonciatifs (comme les différentes formes d'implicite, le principe de coopération et les règles/maximes conversationnelles, le dialogisme et la polyphonie, l'argumentation et la persuasion, etc.) n'ont pas été traités dans notre recherche en raison de leur caractère parfois insaisissable, voire compliqué. C'est pour cela que nous avons ciblé les principaux éléments fondateurs de l'analyse pragmatique qui sont plus opérationnels dans le cadre du discours cinématographique.

Au niveau du champ de l'étude, notre recherche se limite à un corpus relevant d'un seul et spécifique genre cinématographique (le western italien réalisé par un seul cinéaste Sergio Leone durant les années 1960 et 1970) sans pour autant recourir à d'autres corpus, pour la simple raison que plus le champ de recherche sera limité dans le genre, le temps et l'espace, plus l'analyse et les résultats seraient plus pertinents et judicieux. En plus, notre recherche n'aspire pas à généraliser nos résultats d'analyse sur d'autres corpus filmiques, mais de cerner et d'appréhender les principales théories et approches d'analyse linguistiques qui conviendraient le mieux à l'analyse du discours cinématographique en dépit du corpus filmique choisi.

Au vu du travail accompli, il convient de préciser que notre étude a constitué pour nous un défi qui vise à faire face au récit cinématographique. Ce dernier représente un support pas assez commun pour une analyse linguistique, car il est construit sur la base d'un brassage de plusieurs matières d'expression langagière.

Tout au long des parties constitutives de notre thèse, nous avons tenté de présenter les meilleures analyses et interprétations possibles, en nous fondant sur une grande variété d'ouvrages et publications les plus convenables pour mener à bon escient notre démarche analytique.

Ce faisant, il nous semble qu'à travers notre entreprise analytique, nous avons abouti à un produit de recherche qui, croyons-nous, est original et efficace. L'originalité réside dans le fait d'avoir eu recours à une filmographie singulière, investie comme support d'étude, dont l'écriture cinématographique illustre une authenticité sur tous les plans ; en témoigne le succès interminable que rencontre cette filmographie aux quatre coins du monde.

En termes d'efficacité, notre recherche permet de dégager plusieurs aspects linguistiques et non linguistiques qui peuvent trouver une place incontournable et dans le champ des sciences du langage et dans le champ cinématographique. De ce fait, il a été suffisamment démontré, estimons-nous, que notre démarche, basée sur la mise en application des éléments d'analyse linguistique dans le champ cinématographique, s'est révélée très productive pour l'appréhension de l'énoncé ou du discours cinématographiques dans une perspective énonciative.

Nous pensons donc avoir apporté avec notre thèse une contribution favorable, principalement pour le domaine des sciences du langage dans lequel l'énonciation a le privilège d'être le noyau dur qui permet de paver la construction du discours là où il existe. Elle est aussi le lieu d'intersection où les autres disciplines langagières s'embrassent et s'interagissent.

Sans conteste, nous avons tiré énormément de profits de notre présent travail. Ainsi, notre expérience peut constituer les prémices de recherches prospectives dont il serait aussi important d'approfondir et d'élargir le champ d'étude selon d'autres volets possibles, notamment en pragmatique dont les constituants sont riches et variés à plusieurs titres.

Au final, les débats et les recherches sur l'art, la littérature et les sciences du langage ne cessent de se clore, car ces trois domaines fructueux s'ouvrent sur la pluridisciplinarité. Et tant que ces domaines évoluent et se perfectionnent, il y aura toujours de nouveaux aspects à décrire et à analyser selon divers angles et problématiques possibles.

Bibliographique

Ouvrages

- AMBROSE, Gavin et HARRIS, Paul, *Les Fondamentaux de la typographie*, Paris, Pyramyd, 2010.
- ARRIVÉ, Michel ; GADET, Françoise ; GALMICHE, Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui, guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.
- AUMONT, Jacques ; BERGALA, Alain ; MARIE, Michel ; VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.
- AUMONT, Jacques ; BERGALA, Alain ; MARIE, Michel ; VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2008.
- AUMONT, Jacques, *L'Œil interminable*, Paris, Séguier, 1989.
- AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
- BALIUS, Andreu, *Typo-graphisme 2*, Paris, Pyramyd, 2003.
- BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke S.A., 1944.
- BARON, Anne-Marie, *Romans français du XIXème siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation : Cahiers romantiques n°14*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile-Gallimard-Le Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et L'obtus*, Paris, Du Seuil, 1982.

- BATICLE, Yveline, *Clés et codes de l'image*, Paris, Magnard, 1985.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistiques générale,* tome I, Paris, Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Paris, Gallimard, 1974.
- BOILLAT, Alain, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. champs visuels, 2001.
- BURCH, Noel, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.
- CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- CERVONI, Jean, *L'Énonciation*, Paris, PUF, 1987.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette Éducation, 1992.
- CHATEAU, Dominique ; GARDIES, André ; JOST, Francois (dir.), *Cinémas de la modernité : Films, Théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- CHEVALIER, Jean-Claude et al., *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse, 1964.
- CHION, Michel, *L'Écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- COURTES, Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- DABNER, David ; CALVERT, Sheena ; CASEY, Anoki, *Design Graphique cours et ateliers*, Paris, Eyrolles, 2010.

- DE MOURGUES, Nicole, *Le Générique de film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994.
- DUBOIS, Jean et LAGANE, René, *Grammaire*, Paris, Larousse, 2009.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.
- DUCROT, Oswald, *Les Mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984.
- FLAHAULT, François, *La Parole intermédiaire*, Paris, Le Seuil, 1978.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2016.
- GARDIES, André, *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- GARDIES, André et BESSALEL, Jean, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Le Cerf, Coll. 7ème ART, 1995.
- GARRIC, Nathalie et CALAS, Frédéric, *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette, 2007.
- GAUDREAULT, André et JOST, François, *Le Récit Cinématographique : Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1987.
- GREVISSE, Maurice, *Le Bon usage*, Paris, Duculot, 12ème édition, 1986.
- GUILLAUME, Gustave, *Temps et verbe : Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Champion, 1970.

- HOEK, Léo Huib, *La Marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.
- IMBS, Paul, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne : Essai de grammaire descriptive*, Paris, Klincksieck, 1960.
- JAKOBSON, Roman, *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2005.
- JOST, François, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.
- JULLIER, Laurent, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2015.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation- De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2012.
- LAFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.
- LAFONT, Robert et GARDES-MADRAY, Françoise, *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris, Larousse, 1976.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française - Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté-*, Paris, Hachette, 1981.

- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire-Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique et Philippe Gilles, *Exercices de linguistiques pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977.
- METZ, Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes II, Paris, Klincksieck, 1972.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tomes I et II, Paris, Klincksieck, 2013.
- MEUNIER, Jean-Pierre et PERAYA, Daniel, *Introduction aux théories de la communication*, Paris, De Boeck, 2010.
- MITRY, Jean, *La Sémiologie en question*, Paris, Du Cerf, 1987.
- MUCCHIELLI, Alex ; CORBALAN, Jean-Antoine ; FERRANDEZ, Valérie, *Théorie des processus de la communication*, Paris, Armand Colin, 1998.
- ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. Arts et cinéma, 2000.

- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- RAMONET, Ignacio, *Le Chewing-gum des yeux*, Paris, Alain Moreau, 1980.
- RÉCANATI, François, *Les Énoncés performatifs*, Paris, les éditions de minuit, 1981.
- RIVARA, René, *Langue du récit- Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire : Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.
- SCHOTT-BOURGET, Véronique, *Approches de la linguistique*, Paris, Nathan, 1994.
- SEARLE, John Rogers, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982.
- SIEGRIST, Jean-Claude, *Classification des caractères*, Lausanne, Eracom, 2008.
- SOURIAU, Étienne (dir.), *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.
- VANOYE, Francis et GOLIOT-LETE, Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 2001.
- VANOYE, Francis, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005.
- WILLEN, Bruce et STRALS, Nolen, *Lettrage & Typographie*, Paris, Pyramyd, 2010.

Dictionnaires

- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BREUILLE, Jean-Philippe, *L'Atelier du peintre et l'art de la peinture : Dictionnaire des termes techniques*, Paris, Larousse, 1990.
- CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- DUBOIS, Jean (et al.), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse Bordas/VUEF, 2002.
- DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, 1995.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- GOLIOT-LETE, Anne ; JOLY, Martine ; LANCIEN, Thierry ; LE MEE, Isabelle-Cécile ; VANOYE, Francis, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTES, Joseph, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette, 1979.
- HATZFELD, Adolphe ; DARMESTETER, Arsène ; THOMAS, Antoine, *Dictionnaire Général de la langue française du commencement du XVII ème siècle jusqu'à nos jours : Précédé d'un traité de la formation de la langue*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1932.

- PINEL, Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand colin, 2008.
- REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain, *Le Nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.
- THOMPSON, Della, *The Oxford Dictionary of Current English*, New York, Oxford University Press, 1993.

Articles, revues et dossiers

- ANSCOMBE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald, « L'argumentation dans la langue », In : *Langages*, n°42, Juin 1976.
- AUDRY, Colette, « La caméra d'Alain Robbe-Grillet », In : *Cinéma et Roman, Revue des Lettres modernes*, n°36-38, Été 1958.
- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », In : *Communications*, n°4, 1964.
- BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », In : *Langages*, n°17, Mars 1970.
- BROWNE, Nick, « Rhétorique du texte spéculaire », In : *Communications-Psychanalyse et cinéma*, n°23, 1975.
- CASETTI, Francesco, « Les yeux dans les yeux », In : *Communications*, n°36, Paris, Seuil, 1983.
- CHATEAU, Dominique, « Diégèse et énonciation », In : *Communications*, n°38, 1983.

- DUCROT, Oswald, « La description sémantique en linguistique », In : *Journal de psychologie normale et pathologique*, n°1-2, Janv.-Juin, PUF, 1973.
- DUCROT, Oswald, « Note sur la présupposition et le sens littéral », post-face à Henry (Paul), In : *Le Mauvais Outil,* Paris, Klincksieck, 1977.
- GARDIES, André, « L'espace du récit filmique : propositions », In : Dominique Château, André Gardies et François Jost (dir.), *Cinémas de la modernité : Films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- GENETTE, Gérard et all ; « Paratextes », In : *Poétique*, n°69, Février, 1987.
- MARGOT, Nobert, « Le Titre comme séduction dans le roman Harlequin », In : *Études littéraires*, vol 16, n°3, Décembre 1983.
- MELLET, Sylvie « Le présent ‟ historique" ou ‟de narration". Quelques remarques à propos de : César, *Guerre de Gaules*, I. VII ; Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre »*. In : *L'Information grammaticale*, n° 4, Janvier 1980.
- METZ, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif ». In : *Communications,* n°8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966.
- OUDART, Jean-Pierre, *« L'Effet de réel »*, In : *Cahiers du cinéma*, n° 228, 1971.
- SERBAT, Guy, « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps ». In : *L'Information grammaticale*, n° 7, Octobre 1980.

- SIMON, Jean-Paul, « Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques », In : *Cinémas de la modernité : Films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.

Webographie

- Bibliothèque Genèse : https://libgen.is/
- Bibliothèques- BU de l'université de Perpignan Via Domitia : https://bu.univ-perp.fr/
- Elsevier researcher Academy- Apprendre : https://researcheracademy.elsevier.com/learn
- Gallica : https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop
- Google livres : https://books.google.com/
- HAL Thèses- Thèses en lignes : https://tel.archives-ouvertes.fr/
- http://www.bu.univ-lorraine.fr/
- https://www.ulysse.univ-lorraine.fr/
- Mémoire Online : https://www.memoireonline.com/
- Persée : https://www.persee.fr/pdf
- Streaming Film complet en français : https://filmcomplet.cam/
- Thèses : https://www.theses.fr/
- wikipedia.org
- Z-Library : https://fr.singlelogin.me/

Filmographie

- *Pour une poignée de dollars :* Film réalisé par Sergio Leone en 1964 ;
- *Et pour quelques dollars de plus :* Film réalisé par Sergio Leone en 1965 ;
- *Le bon, la brute et le truand :* Film réalisé par Sergio Leone en 1966 ;
- *Il était une fois dans l'Ouest :* Film réalisé par Sergio Leone en 1968 :
- *Il était une fois la révolution :* Film réalisé par Sergio Leone en 1971 ;
- *Mon nom est Personne :* Film réalisé par Sergio Leone et Tonino Valerii en 1973 ;