

Introduction

LE « MODÈLE » SÉMIO-PRAGMATIQUE

À l'origine de la sémio-pragmatique, cette constatation étonnée : de très nombreux théoriciens semblent avoir la plus grande difficulté à se situer par rapport à ces deux grands paradigmes que sont le paradigme immanentiste et le paradigme pragmatique.

Rappel définitionnel

L'approche *immanentiste* pose le texte ou le langage comme un donné doté de caractères structuraux permanents (un système dont chaque terme n'a de sens que par rapport au système), un donné qu'il décrit sans référence à ce qui lui est extérieur. On connaît la formule de Ferdinand de Saussure : « La langue est un système qui ne connaît que son ordre propre » (Saussure, 1986 : 43). La sémiologie classique s'est constituée sur ces bases.

À l'inverse, les approches *pragmatiques* considèrent qu'un signe, qu'un mot, qu'un énoncé ou qu'un texte ne font sens qu'en relation avec le contexte dans lequel ils sont émis et reçus. Les théoriciens ont des conceptions différentes de ce qu'il faut entendre par « relation avec le contexte ». En ce qui me concerne, je considère comme *pragmatiques*, les approches qui mettent le *contexte* au *point de départ* de la production de sens, c'est-à-dire les approches qui posent que c'est le contexte qui *règle* cette production.

De la difficulté à sortir de l'immanence

Nombre de tentatives effectuées par les théoriciens pour sortir du paradigme immanentiste et pour entrer dans le paradigme pragmatique se soldent *in fine* par un retour au paradigme immanentiste.

C'est le cas, par exemple, de la théorie de l'énonciation construite au départ comme l'analyse de la relation existant entre l'énoncé et l'ensemble des paramètres de la situation de communication (l'Émetteur, le Récepteur et le contexte, les circonstances spatio-temporelles, les conditions de production et de réception des messages), c'est-à-dire comme une approche pragmatique, et qui, très rapidement, en vient à se réduire à une analyse de « l'empreinte du procès d'énonciation dans l'énoncé » (Ducrot & Todorov, 1972 : 405). Souvent, ce retour à l'immanentisme se fait avec la conscience de passer à côté de quelque chose : « on est méthodologiquement *contraint* à la problématique des traces », note ainsi Catherine Kerbat-Orrechioni (1980 : 32, je souligne).

Il en va de même pour la « pragmatique » des actes de langage (Austin, 1970 ; Searle, 1972) qui se limite à étudier la façon dont un texte agit sur son lecteur. Le texte reste donc premier. Dans le champ des études cinématographiques, ce mouvement est manifeste dans l'ouvrage *Western graffiti* (1983) de Daniel Dayan qui, tout en affichant sa volonté de « passer d'un type d'analyse orienté vers le texte d'un film à un type d'analyse orienté vers son spectateur » (269) (une déclaration qui semble s'inscrire dans le paradigme pragmatique), se consacre de fait « à l'étude *des effets des énoncés* » sur le spectateur (269 ; je souligne). Le sous-titre de l'ouvrage est d'ailleurs : « Jeux d'images et programmation du spectateur dans *La chevauchée fantastique* de John Ford ». On ne quitte pas le paradigme immanentiste.

Dernier exemple : le cas Umberto Eco. Voilà en effet un théoricien qui, dès 1962, écrit un ouvrage, *L'œuvre ouverte*, qui commence par cette déclaration : « C'est un fait que production et consommation peuvent être à l'origine de deux objets *étrangers l'un à l'autre* » (11, je souligne), s'affichant de la sorte comme un précurseur de l'approche pragmatique des textes, et que l'on retrouve en 1990, dans *Les limites de l'interprétation*, dédiant un de ses premiers chapitres à la « défense du sens littéral » (33) et se fixant comme objectif « de savoir ce que *l'on doit protéger pour ouvrir* » (35, je souligne).

De la difficulté à rester dans l'immanence

On pourrait penser que s'il est difficile de sortir de l'immanence pour se tourner vers la pragmatique, rester dans l'immanence ne devrait pas poser de problème, mais il n'en est rien. Les théoriciens qui se réclament de l'immanence éprouvent tout autant de difficultés à se tenir à l'intérieur du paradigme immanentiste que les théoriciens qui visent une approche pragmatique en rencontrent pour y échapper. Le monde des théoriciens est vraiment compliqué...

Les travaux du sémiologue Christian Metz illustrent remarquablement ce second mouvement. Peu de théoriciens, en effet, ont revendiqué avec autant de vigueur leur appartenance au paradigme immanentiste : priorité accordée à l'étude des systèmes, utilisation d'une méthode fondée sur la recherche des différences internes (analyse distributionnelle ou componentielle), établissement de typologies, de taxinomies : taxinomie des constructions séquentielles susceptibles d'apparaître dans les films (la célèbre *Grande Syntagmatique*, 1968), taxinomie des langages, taxinomie des divers types de « systèmes », taxinomie des « codes » du langage cinématographique... ; l'énumération pourrait aisément se poursuivre. Son dernier ouvrage, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991), est un véritable manifeste immanentiste. Metz y affirme non seulement que l'énonciateur et l'énonciataire sont des « morceaux de texte » (31), mais que « le lecteur ne déchiffre pas autre chose, en principe, que ce qu'a consigné le scripteur » (32).

Le paradoxe est que le premier geste de Metz pour fonder la sémiologie du cinéma a été de construire le langage cinématographique comme un « langage sans langue » (1968) et donc, d'emblée, de placer cette approche du côté des modèles de performance et de la pragmatique : « on se trouve rejeté dès l'abord vers des jugements correspondant à des acceptabilités (modèles de performance) qui mettent en jeu à la réception des classes socioculturelles d'usagers et à l'émission des *genres cinématographiques* » (1977a : 118). Dans les premiers articles de Metz (1968), la référence au travail de production de sens du spectateur est très présente (*cf.* par exemple, la notion de « courant d'induction » qui suggère que le spectateur

projette une relation narrative entre deux plans). Même la *Grande Syntagmatique*, toujours citée comme un modèle d'approche structurale immanentiste, est conçue pour fonctionner pour une classe de films (les films de fiction), historiquement délimitée (les films de fiction classiques : ceux qui ont été produits de 1930 à 1955 environ). Des considérations externes (= non immanentes) déterminent donc la construction du modèle. En apparence, *Langage et cinéma* (1971) est plus éloigné de ces préoccupations pragmatiques ; Metz y insiste pourtant sur le fait que si le langage cinématographique est descriptible comme une combinatoire de codes, seule la notion de *sous-codes* permet d'expliquer son fonctionnement réel à un moment donné de son histoire. Si les codes constituent le lieu des problèmes que tout réalisateur de films doit résoudre (comment cadrer ? comment organiser une séquence d'images ? comment raccorder des images en mouvement ?), il y a bien des façons de répondre à ces questions. Les sous-codes sont ces « réponses distinctes à une même question » (103). Par exemple, la question du montage conduit à différentes réponses suivant les époques, les auteurs, les courants esthétiques, les genres : montage des attractions (Eisenstein), montage invisible, montage-collage, montage « interdit » (Bazin), etc. Indiscutablement, la notion de *sous-code* est une notion pragmatique.

Plus généralement, pour Metz, la « saisie linguistico-analytique » est « d'emblée une entreprise socio-historique » (1977a : 186). Dans *Le perçu et le nommé* (1977a : 127-161), il montre que « l'objet perceptif » est une unité « socialement construite ». Le passage à l'approche psychanalytique (1975a, b) s'inscrit dans le même mouvement en intégrant les déterminations inconscientes dans le processus de lecture des films et dans la construction du signifiant cinématographique lui-même. Metz souligne, enfin, que la description du fonctionnement du signifiant cinématographique qu'il vient de donner « ne concerne que certaines formes géographiques de l'institution elle-même, celles qui ont cours dans les pays occidentaux », et il ajoute : « Le cinéma tout entier en tant que fait social, et donc aussi l'état psychologique du spectateur ordinaire, peuvent revêtir des aspects très différents de ceux auxquels nous sommes habitués. On a seulement tenté une ethnographie de l'état filmique parmi d'autres qui restent à faire » (1975a : 132-133).

L'approche pragmatique contextuelle n'est même pas absente de *L'énonciation impersonnelle*. Metz y pointe les modifications de fonctionnement des configurations qu'il étudie suivant le cadre communicationnel dans lequel elles sont amenées à intervenir. Metz constate, par exemple, que le regard caméra « a pu prendre des formes auxquelles on ne penserait pas » ; le spectateur du cinéma primitif le considérait comme une chose normale, car « le dispositif [...] différait profondément de celui qui domine aujourd'hui » (1991 : 41).

En bref, les analyses proposées par Metz reposent sur la conviction que les contraintes extérieures déterminent les *conditions de possibilité* du cinéma. Par-delà ses proclamations immanentistes, on peut dire que toute l'œuvre de Metz témoigne d'une préoccupation pragmatique.

Valse-hésitation

Certains travaux témoignent enfin, d'une sorte de *valse-hésitation* entre les deux paradigmes. Je me contenterai d'un exemple. L'ouvrage *La conversazione audiovisiva* de Gianfranco Bettetini (1984) invite à faire référence à l'analyse conversationnelle, l'un des grands courants de la pragmatique linguistique. Pourtant, dès le début, Bettetini explique que la notion de conversation ne peut avoir le même sens qu'en linguistique : non seulement le film est un médium mono-directionnel qui ne permet pas un authentique échange, mais le texte filmique lui-même ne peut pas être modifié au cours de la conversation ; il n'y a donc pas véritablement interactivité. D'autre part, la conversation audiovisuelle dont il est question se déroule entre deux instances repérables l'une et l'autre à travers un jeu de marques inscrit dans le texte lui-même : l'énonciateur et l'énonciataire. En bref, il s'agit d'une *conversazione testuale* (c'est le titre du chapitre 4 : 95-133). Parallèlement, Bettetini reconnaît qu'il est indispensable de sortir du texte et d'étendre ses investigations aux situations concrètes dans lesquelles s'effectue la communication. Il amorce de la sorte une typologie des différentes instances constitutives du sujet énonciateur empirique (*Il soggetto empirico*) susceptibles d'intervenir dans le champ communicatif : la ligne éditoriale, l'auteur, les grands genres (29), ainsi qu'une analyse

du fonctionnement des marques énonciatives extra-textuelles : paratexte, grille de programme, indications de genres, etc. (36) Deux conceptions de l'énonciation se trouvent de la sorte posées : l'une textuelle (l'énonciation au sens classique du terme et qui relève de l'immanence) et l'autre externe, de statut pragmatique.

À d'autres moments, Bettetini montre que le spectateur empirique ne peut venir s'inscrire dans la conversation textuelle qu'en s'installant dans le sujet de l'énonciation que lui propose le texte, un sujet symbolique qui fonctionne comme une « prothèse » (28) sur laquelle le spectateur doit s'appuyer pour que fonctionne la communication. Or, comme le texte filmique est doté d'une structure fixe et immuable qui comporte « dans son articulation sémiotique » « la représentation de ses normes d'usage et de la modalité d'accès à sa signification » (101)¹, c'est finalement ce texte qui programme, *via* la prothèse énonciative, le spectateur empirique. Une fois de plus, le mouvement va donc du texte au spectateur. Retour à l'immanence. Mais Bettetini reconnaît aussi que le spectateur empirique peut ne pas se contenter d'aller se caler dans le spectateur produit par le texte, mais qu'il est coincé entre deux projets : le projet du texte et son propre projet, ou du moins le projet qu'il définit sous la contrainte des déterminations externes qui pèsent sur lui ; il peut donc arriver que les déterminations externes, contextuelles, l'emportent sur les déterminations textuelles.

L'ouvrage manifeste ainsi un va-et-vient constant entre le paradigme immanentiste et le paradigme pragmatique. Personne n'est plus conscient que Bettetini de cette hésitation : dès sa présentation, il parle de la « tension dialectique » (8) qui est au cœur de sa réflexion. Il est évident que Bettetini ne veut renoncer ni à l'immanence qui le rassure théoriquement (c'est l'immanence qui, selon lui, fixe la pertinence sémiotique), ni à la prise en compte de la dimension pragmatique dont il sent bien qu'elle ne peut pas être évacuée sans se couper du fonctionnement réel de la communication.

1. Je traduis le texte de Bettetini, comme toutes les citations en langues étrangères qui se trouvent dans l'ouvrage.

Pour une articulation entre les deux paradigmes : la sémio-pragmatique

Mon avis est que la difficulté des théoriciens à sortir de l'immanence, que la position de Metz prônant l'immanence tout en développant une approche pragmatique, que la valse-hésitation de Bettetini, demandent non pas à être condamnées comme incohérentes, non pas à être rejetées comme des signes de faiblesse théorique, mais, au contraire, à être prises très au sérieux, comme la marque d'un phénomène bien réel : et si l'on ne pouvait échapper ni à l'un, ni à l'autre paradigme ?

Tout se passe comme si les deux paradigmes étaient toujours là, en même temps, présents dans l'esprit des théoriciens, mais aussi dans l'esprit de tout un chacun : à la fois, la croyance au texte et à son existence autonome, et la reconnaissance que le sens d'un texte change avec le contexte.

Dans *L'implicite* (1986), Catherine Kerbrat-Orrecchioni décrit avec humour l'existence de cette double croyance. Elle commence par citer Bob Wilson, interviewé sur *Einstein on the Beach* : « Je manie les images comme un compositeur. *On est libre de les interpréter comme on veut* ». Mais un peu plus tard, à la question : « Que représente ce bâtiment ? Est-ce une école ? », le voilà qui proteste scandalisé : « Mais non ! pas du tout ! ». Et Catherine Kerbrat-Orrecchioni de commenter : « Cette contradiction, il nous arrive à tous d'y céder, un jour ou l'autre. En tant que sémioticien, on est prêt à admettre et même revendiquer le droit, pour un même texte, à la lecture plurielle ; à répéter inlassablement (car cette vérité est loin d'être encore reconnue majoritairement dans le monde de la critique, ou dans celui des enseignants de littérature) qu'il faut reconnaître l'existence, au cœur de l'activité interprétative, d'un principe d'incertitude et de diversité. Mais dès que l'on ôte sa casquette de sémioticien pour redevenir un consommateur ordinaire de textes littéraires ou non, on retombe illico dans ce dogmatisme interprétatif que l'on pourfendait peu de temps auparavant, prônant mordicus les vertus du bon sens, et partant en croisade contre le contresens : je sais bien, mais quand même... » (310).

Dans *Le film sous influence, un procédé d'analyse*, Jean-Daniel Lafond fait un raisonnement rigoureusement inverse, mais qui aboutit au même constat : il attribue au spectateur l'idée de la lecture individuelle, l'idée qu'il y a autant de films que de spectateurs, et au sémiologue le rôle de celui qui rétablit la vérité immanente du texte : « l'analyste va [...] centrer son travail sur l'examen du stimulus, en l'occurrence, sur le film en tant que système organisé d'informations. [...] L'étude de cette structure est justement le projet de l'analyse d'un film. La démarche tourne donc le dos au sentiment "d'unique" que le spectateur a habituellement de la perception du film et qui justifie le préjugé selon lequel il y a autant de films que de spectateurs » (1982 : 70).

Que ce soit le lecteur ordinaire ou le théoricien qui croit à la variabilité du texte ou l'inverse, une chose est assurée : le double mouvement est en nous. D'une part, il nous est impossible de ne pas présupposer l'existence du texte, c'est-à-dire l'immanence – sans cette croyance, la vie sociale serait vraiment très difficile –, d'autre part, il nous est tout aussi impossible de ne pas reconnaître que suivant le contexte dans lequel elle est effectuée, la construction du texte peut être différente (visée pragmatique).

Il me semble que la conclusion logique qu'on doit tirer de cette constatation est que ces deux paradigmes doivent intervenir dans l'analyse de la communication et donc dans le cadre théorique visant à en rendre compte. Pas plus qu'on ne peut négliger la reconnaissance de la variabilité du texte en fonction des contextes, on ne peut négliger le fait que le destinataire croit en l'existence d'un texte qui lui a été transmis avec un sens immuable, donné une fois pour toutes, un sens qu'il lui suffirait de décoder. Qu'il s'agisse d'une illusion ne change rien au fait que c'est ce texte qui, au bout du compte, *est* le résultat du processus de communication. Ce qu'il faut, c'est donc une théorie capable d'articuler ces deux mouvements contradictoires qui sont au cœur du processus communicationnel, une théorie qui mette en relation les deux paradigmes.

L'approche *sémio-pragmatique* affiche, dans sa dénomination même, cette volonté d'articuler ces deux paradigmes. La *sémio-pragmatique* ne périmé pas l'approche immanentiste de la sémiologie classique

dont elle reconnaît les apports essentiels : attention apportée au texte, production d'outils d'analyse (typologie des signes, couples de notions : dénotation *vs* connotation, relations paradigmatiques *vs* syntagmatiques...) descriptions structurales du récit, de la description... procédures d'analyses de la structure énonciative, des actes de langage..., et même, salutaires mises en garde contre les dérives auxquelles peut conduire une approche pragmatique non maîtrisée. Son objectif est de mettre cette approche immanentiste *dans la perspective pragmatique contextuelle*. Une fois reconnues les contraintes contextuelles régissant la construction du texte, l'analyse immanentiste peut être mobilisée.

Le « modèle » sémio-pragmatique

Ce qu'il convient maintenant de faire est de construire un modèle de communication adapté.

Une mise en garde, toutefois, à propos de ce terme de « modèle » : même si je l'utilise par commodité, la notion de « modèle » implique une rigueur logique que mes constructions n'ont pas. Les guillemets sont là pour manifester cette réserve. Comme cela alourdirait trop le texte de les faire apparaître à chaque manifestation de ce terme, je demanderai au lecteur de les rétablir mentalement. Ce que j'appelle « modèle » n'est qu'un *outil de travail*, un médiateur entre la théorie et l'observation, un dispositif théorique, une « machine » (Metz, 1977a : 185), une sorte d'instrument d'optique, une lunette ou plutôt un microscope, ayant pour objectif *d'aider à mieux voir* et à *se poser des questions*.

Je cherche un modèle capable de rendre compte des deux mouvements contradictoires mis en évidence : d'une part, le fait que nous croyons être en face d'un texte qu'on a voulu nous communiquer et que nous avons le sentiment de comprendre ; d'autre part, le fait que des textes différents soient produits suivant le contexte de lecture dans lequel on se situe. Ces deux mouvements n'ont pas la même relation au paradigme pragmatique ; si le second s'y inscrit directement, le premier relève de l'illusion immanentiste, mais cette illusion doit pouvoir être expliquée à partir de la position pragmatique.

Il est clair que les modèles de transmission de type encodage-décodage (Shannon & Weaver, 1975 ; Jakobson, 1970) ou les modèles dits en « Y » qui se contentent d'ajouter une composante pragmatique aux composantes codiques (par exemple, la composante déictique chez Benveniste) ne sauraient convenir à cette approche. Les modèles interactionnels : Bateson, Goffman, Watzlawick... (cf. Winkin, 1981) sont déjà plus proches de ce que je cherche. Pour ces modèles, le « contexte », parfois désigné sous le vocable de « cadre », souvent sous celui de « culture », est l'élément déterminant, un « élément » au sens où l'on parle de l'air et de l'eau comme des éléments, un élément englobant dans lequel baignent les acteurs de la communication. La métaphore développée est celle de l'« orchestre » : « les membres d'une culture participent à la communication comme les musiciens participent à l'orchestre. Mais l'orchestre de la communication n'a pas de chef et les musiciens n'ont pas de partition. Ils sont plus ou moins harmonieux dans leurs accords parce qu'ils se guident mutuellement en jouant » (Winkin, 2001 : 90) ; ainsi, « chaque individu participe à la communication plutôt qu'il n'en est l'origine ou l'aboutissement » (Winkin, 1981 : 25). Toutefois, la notion de communication a ici un sens spécifique. Ces modèles concernent, en effet, la *communication sociale* : ce qui se passe *pour l'individu et entre les individus* dans le *hic et nunc*, avec une visée souvent (pas toujours) thérapeutique. Tels quels, ces modèles ne me semblent donc guère utilisables quand on veut, comme c'est mon cas, étudier également la communication *médiatisée et différée* mettant en jeu un film, une émission de télévision, un livre, un article de journal... et des spectateurs ou des lecteurs.

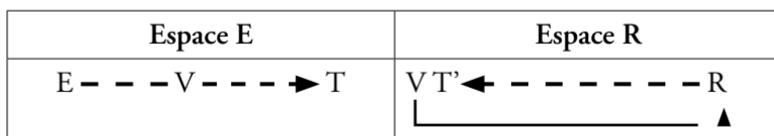
Le modèle que je suggère de construire pose une séparation radicale entre l'espace de l'émission et l'espace de la réception : lorsque, dans l'espace de l'émission, un Émetteur (E) donne naissance à un Texte (T), dans l'espace de la réception, ce texte se trouve réduit à un ensemble de *vibrations* visuelles et/ou sonores (V) à partir desquelles le Récepteur (R) produira un texte (T') qui *a priori* ne saurait être identique à (T). Il s'agit donc d'un modèle de *non-communication*.

Remarque : cette position ne contredit pas l'affirmation de Paul Watzlawick (1972) selon laquelle « on ne peut pas ne pas communiquer ».

Ce que veut dire le théoricien de Palo Alto, c'est qu'on ne peut pas ne pas émettre de signaux. Cela ne signifie nullement que ces signaux soient correctement interprétés par ceux qui les perçoivent.

Voici une première amorce de construction du modèle :

Schéma 1. Première amorce de construction du modèle sémio-pragmatique.



Dans l'espace de l'Émetteur (E), (V) est situé entre (E) et (T) : le travail de (E) est, en effet, de mettre en forme des vibrations pour produire un texte. Quand on passe dans l'espace du Récepteur (R), ce texte est à nouveau réduit à des vibrations (V) et ce sont ces vibrations que (R) va à son tour transformer en texte : (T').

Le statut que j'assigne à ce modèle mérite d'être souligné. Le point essentiel est qu'il ne prétend nullement *décrire* le fonctionnement de la communication : il vise à permettre de se poser des *questions* sur le fonctionnement (ou le non-fonctionnement) des processus communicationnels. Le modèle sémio-pragmatique est un modèle *heuristique* : une hypothèse heuristique est une hypothèse dont on ne cherche pas à savoir si elle est vraie ou fausse, mais qu'on adopte seulement à titre provisoire comme idée directrice dans la recherche des faits. Tel est le statut donné aux hypothèses qui (in)forment le modèle sémio-pragmatique.

L'intérêt de mettre au point de départ de la réflexion un *modèle de non-communication* est évident : de par sa radicalité, ce modèle m'oblige à considérer la communication comme un *problème* et non comme quelque chose d'existant. Plus précisément, l'intérêt d'un tel modèle est de me contraindre à tenter d'expliquer ce qui peut conduire (E) et (R) à « communiquer », c'est-à-dire à me demander comment les processus de productions de sens mobilisés dans les deux espaces

peuvent se rapprocher au point que (R) ait l'impression que (T) a été *transporté* d'un espace dans l'autre (position immanentiste: (R) «croit» qu'il est face à un texte que (E) lui a communiqué: premier mouvement).

Le modèle permet également de s'interroger sur le second mouvement, à savoir sur le fait que différents textes (T') peuvent être construits à partir du même (V). En effet, si (R) est responsable de la construction du texte (T') dans l'espace de la lecture, on peut imaginer qu'un Récepteur (R2) conduira à la construction d'un texte (T''), que (R3) conduira à (T'''), etc., et qu'il y aura donc autant de textes construits que de Récepteurs.

Mais que faut-il entendre par Récepteurs et, plus généralement, quel est le statut des acteurs de la communication ?

Je considérerai (E) et (R) non comme des personnes, mais comme des *actants*. Assumant les risques de l'abstraction et de la vision déterministe – un déterminisme purement théorique –, je définirai (E) et (R) comme *le point de passage d'un faisceau de contraintes qui les traverse et les construit*.

Une même personne peut donc se manifester sous la forme de différents (R) – (R1), (R2), (Rn) – suivant les faisceaux qui la traversent et produire à partir du même (V) différents textes: (T1), (T2), (Tn)...

Inversement, différentes personnes pourront se manifester sous la forme d'un seul et même (R) et donc produire le même (T), si elles sont traversées par le même faisceau de contraintes.

Enfin, si l'on s'interroge sur la façon dont les contraintes interviennent dans chacun des deux espaces, on peut alors comparer comment (E) et (R) produisent du sens en fonction du faisceau de contraintes qui les constitue. Plus le faisceau de contraintes qui pèse sur (E) et sur (R) sera semblable, plus (E) et (R) seront construits d'une façon analogue et plus il y aura donc de chances pour qu'ils produisent du sens de la même façon et pour que les constructions qu'ils opèrent se ressemblent: (T') se rapproche alors de (T). En fin de compte, c'est parce que les actants producteurs de sens (E) et (R) ne sont pas libres,

que la communication peut avoir lieu ; plus précisément, ce sont les contraintes et elles seules, qui permettent d'avoir l'impression que le processus de communication fonctionne.

On retrouve, ici, la question du « contexte » considéré non pas comme ce à quoi renvoie le processus référentiel (comme, par exemple, dans le modèle de Jakobson), mais *comme l'ensemble des contraintes qui régissent la production de sens* (cf. Schéma 2, en fin d'introduction).

De la même façon que certains théoriciens ont proposé de classer les modèles du récit en modèles du récit fini (Greimas) et modèles qui suivent le mouvement de construction du récit par le lecteur (Bremond, Eco), les modèles de communication se laissent classer :

- en modèles qui analysent la communication finie ou modèles de *résultat* (exemple : le modèle de Jakobson, centré sur le message) ; ces modèles relèvent du paradigme immanentiste ;
- et en modèles qui analysent la communication au fur et à mesure de son déroulement ou modèles de *progressions* (cf. Sperber & Wilson, 1989).

Le modèle sémio-pragmatique ne rentre ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux catégories. Le modèle sémio-pragmatique s'intéresse aux contraintes qui régissent la construction des actants de la communication et à la façon dont ils sont conduits à produire du sens : je propose de parler de *modèle de production*.

Un modèle de production décrit le contexte comme une construction qui vient *avant* la communication pour en fixer les modalités : par exemple, étant donné l'ensemble des salles de spectacle, je peux construire le contexte comme un espace dans lequel l'actant (R) sera positionné en « spectateur » par opposition au contexte scolaire où (R) est positionné en « apprenant » ou au contexte familial dans lequel il est positionné comme « membre de la famille ». Dans les modèles de progression, le contexte, au contraire, se construit en cours de communication et fonctionne comme une « variable » : « Un des problèmes centraux de la théorie pragmatique est de décrire comment l'auditeur trouve pour chaque nouvel énoncé un contexte qui permette de le comprendre » (Sperber & Wilson : 215, 232).

On est là, face à deux conceptions différentes de la notion de contexte, ou plus exactement, face à deux notions différentes de contexte. Sperber et Wilson critiquent vivement les modèles qui prennent le contexte comme préalable, mais si l'on regarde attentivement ces critiques, on s'aperçoit que ce qu'ils mettent sous la notion de contexte préalable, n'a rien à voir avec la conception du contexte retenue dans la sémio-pragmatique : le contexte préalable tel qu'ils l'envisagent est essentiellement constitué de contenus relevant de l'encyclopédie et des informations stockées dans la mémoire (ils parlent d'ailleurs de « savoir mutuel ») ; pour le modèle sémio-pragmatique, le contexte, ce sont des contraintes. Je pense que les deux modèles sont complémentaires : le modèle de production fixe *le cadre* d'ensemble dans lequel fonctionnera le modèle de progression.

Sperber et Wilson reconnaissent d'ailleurs l'existence de ce cadre, mais pour des cas très particuliers comme, par exemple, l'institution juridique où « on essaye effectivement de délimiter le savoir mutuel des différentes parties : toutes les lois et tous les précédents sont rendus publics, tous les témoignages et toutes les pièces à convictions sont enregistrés, seuls ces moyens peuvent être pris en considération, et il existe donc un domaine limité de savoir mutuel sur lequel peuvent se fonder les différentes parties, et à l'intérieur duquel elles doivent rester ». Mais ils ajoutent : « Rien de tel ne semble exister dans la conversation ordinaire, même lorsqu'elle est sérieuse et formelle » (35-36). Sperber et Wilson ont bien évidemment raison si l'on considère le contexte préalable comme des contenus, mais si l'on regarde les contraintes qui régissent la production de sens, il en va tout autrement. Outre que la communication se déroule le plus souvent dans des cadres institutionnels qui sont à l'évidence autant de systèmes de contraintes (la famille, l'école, l'université, l'usine...), aller au théâtre, au cinéma, regarder la télévision, voir un match de foot ou de rugby dans un stade, entrer dans un supermarché, ouvrir un journal, c'est également entrer dans un système de contraintes. Même les dialogues « spontanés » entrent dans de tels cadres comme l'ont montré les spécialistes des interactions verbales et de l'analyse conversationnelle. De plus, les systèmes de contraintes sont aisément transportables et intériorisables : demandant

des nouvelles de sa famille à mon ami Pierre que je viens de rencontrer au coin d'une rue, je suis pris dans les contraintes de l'institution familiale et de la politesse. Quant aux relations amoureuses...

Dans le modèle sémio-pragmatique, l'analyse part résolument du contexte, c'est-à-dire des contraintes. Ces contraintes conduisent l'actant (R) à produire des *hypothèses* de lecture qu'il va tester sur (V) : par exemple, si je suis dans un contexte qui m'invite à recourir à la fictionnalisation, je vais essayer de construire l'espace comme un « monde », mais il se peut que le système de vibrations sur lequel j'applique ce processus ne le permette pas.

Le chapitre 1 s'interroge sur le statut des contraintes (contraintes naturelles, contraintes narratives, contraintes langagières...) et suggère de construire la notion d'*espace de communication* pour échapper aux apories de la notion de contexte. Le chapitre 2 postule qu'à l'intérieur d'un *espace discursif* (ici, l'espace « occidental »), les acteurs mobilisent une *compétence communicationnelle* partagée. Cette compétence est conçue comme un réservoir de *modes de production de sens et d'affects*, eux-mêmes analysables comme une combinatoire de processus. À titre d'exemple, plusieurs modes sont construits. Le chapitre 3 propose l'analyse détaillée de deux modes : le mode artistique et le mode esthétique et questionne la relation entre modes et espaces de communication. Le chapitre 4, à partir de l'exemple de la communication mémorielle dans l'institution familiale, montre comment la notion d'espace de communication peut permettre l'analyse contextuelle. Le chapitre 5 mobilise la notion d'espace de communication pour comprendre ce que devient une production lorsqu'elle migre en dehors de son espace d'origine. Enfin, le chapitre 6 interroge la différence existant entre l'analyse textuelle traditionnelle (immanentiste) et l'analyse textuelle dans la perspective sémio-pragmatique.

Schéma 2

Espace E	Espace R
E - - - V - - - → T	VT' ← - - - - - R 
Contexte E Contraintes a, b, c, ... n	Contexte R Contraintes b, c, d, g, ... n

Table des matières

Avant-propos et remerciements	5
Introduction. Le « modèle » sémio-pragmatique	9
De la difficulté à sortir de l'immanence	9
De la difficulté à rester dans l'immanence.....	11
Valse-hésitation	13
Pour une articulation entre les deux paradigmes : la sémio-pragmatique	15
Le « modèle » sémio-pragmatique.....	17
Chapitre 1. Contexte, contraintes et espace de communication	25
Des contraintes universellement partagées	25
<i>Les contraintes naturelles</i>	26
<i>La contrainte narrative</i>	28
Le cas de la langue.....	32
<i>Langue et perception</i>	33
<i>L'influence de la langue sur la lecture des images</i>	34
Les contraintes « non naturelles » et la notion d'« espace de communication ».....	37
Chapitre 2. L'espace discursif. Compétence communicationnelle et modes de production de sens	43
Mode fictionnalisant (première approche)	47
Mode spectacularisant, mode énergétique.....	50
Mode documentarisant, mode moralisant	53
Mode fictionnalisant (retour), mode fabulisant.....	58

Chapitre 3. Mode esthétique, mode artistique.	
Relations entre modes et espaces	63
Du mode aux espaces esthétiques	64
Du mode artistique (forme réduite) à l'inscription dans l'espace de l'art	68
Du mode artistique (forme pleine) aux espaces de l'art	72
Relations entre les modes et entre les espaces	76
Chapitre 4. Analyse contextuelle et espace de communication. L'espace de communication de la mémoire familiale.....	81
L'espace de communication de la mémoire dans la famille « traditionnelle ».....	82
<i>Les contraintes et la construction des actants</i>	<i>82</i>
<i>Quel(s) mode(s) construire? Mode privé, mode intime</i>	<i>84</i>
<i>Les opérateurs de communication</i>	<i>87</i>
L'espace de communication de la mémoire dans la nouvelle structure familiale	92
<i>Une communication « libérée ».....</i>	<i>93</i>
<i>Un autre mode de production de sens :</i> <i>le mode du témoignage</i>	<i>94</i>
<i>D'autres opérateurs de mémoire.....</i>	<i>96</i>
Chapitre 5. Espace de communication et migration.	
L'exemple du film de famille.....	101
Le film de famille: des archives aux lieux de mémoire.....	101
Le film de famille à la télévision	105
Du film de famille à la micro-histoire.....	109
Le film de famille dans l'espace de l'art.....	112
Le film de famille dans le contexte médical.....	117

Chapitre 6. Analyse textuelle et sémio-pragmatique.....	121
Une étape du Tour de France à la télévision	122
Lecture d'une reproduction d'un tableau	126
Un travail de recherche collectif à l'Université	129
<i>L'espace de la description et la construction</i>	
<i>de l'objet de l'analyse.....</i>	<i>131</i>
<i>De l'espace de l'analyse textuelle à l'espace de l'interprétation ...</i>	<i>133</i>
<i>L'espace de l'analyse idéologique</i>	<i>135</i>
<i>L'espace de la réflexion épistémologique.....</i>	<i>137</i>
<i>La place du cinéma dans l'espace institutionnel universitaire ...</i>	<i>137</i>
Conclusion	139
Bibliographie	143
Liste des outils proposés	153
Les différentes étapes de construction	
du « modèle » sémio-pragmatique	154