Guillaume SOULEZ, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision*

Paris, Presses universitaires de France, coll. Lignes d'art, 2011, 256 p.

Barbara Laborde

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2187>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.2187

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 397-399

ISBN : 978-2-8143-0108-5

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Barbara Laborde, « Guillaume SOULEZ, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision* », *Questions de communication* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2187> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2187>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Guillaume SOULEZ, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision*

Paris, Presses universitaires de France, coll. Lignes d'art, 2011, 256 p.

Barbara Laborde

RÉFÉRENCE

Guillaume SOULEZ, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision*. Paris, Presses universitaires de France, coll. Lignes d'art, 2011, 256 p.

- 1 Le livre de Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision*, propose une approche renouvelée de la sémio-pragmatique. S'il s'agit d'affirmer la toute-puissance du spectateur par rapport à l'élaboration du sens, il s'agit aussi de relativiser la capacité d'un film ou d'un procédé audiovisuel à imposer un sens qui préexisterait à sa lecture. L'auteur commence par délimiter ce qu'il entend par « rhétorique », avec un désir de « retour aux sources » sémantiques du terme. C'est le sens aristotélicien qui sera ici réactivé contre l'utilisation qu'en fait Roland Barthes dans « Rhétorique de l'image » publié en 1964. La rhétorique aristotélicienne repose sur trois logiques de construction de sens que Guillaume Soulez prend le temps de déployer dans toute leur complexité afin d'écarter toute ambiguïté terminologique. La première logique est celle de l'*ethos* qui concerne la représentation – essentiellement morale – que l'auditoire peut se faire du responsable d'un discours, représentation par et dans laquelle cet auditoire se construit. Le *pathos* concerne l'espace de réception et renvoie au ressenti d'un auditeur en tant qu'individu mais aussi en tant qu'il se sent appartenir à une communauté, à un « contexte de réception ». Le *logos*, quant à lui, renvoie aux différentes formes argumentatives du discours. Cette rhétorique s'appuie sur l'*eikos*, c'est-à-dire « ce qui semble », le vraisemblable à l'horizon duquel se définit une « opinion commune », voire un *topos*. Il s'agit pour l'auteur d'éviter deux écueils. Le premier consiste à réduire l'utilisation de la rhétorique à l'examen de « figures de style » dans le cadre de la lecture poétique d'une œuvre. Cette perspective textualiste,

héritée de la sémiologie de l'image, réduit la rhétorique à l'analyse des formes. Le second écueil cantonnerait l'approche rhétorique à une étude de la « communication », à une sorte de « degré zéro de l'écriture » pour reprendre ici l'expression barthésienne. Cette rhétorique aristotélicienne appliquée au cinéma revient à proposer une théorie pragmatique – c'est-à-dire une théorie du public – qui consiste, non seulement, à situer le film – ou toute production audiovisuelle – dans un espace politique, historique et culturel donné, mais aussi à remettre en cause l'idée qu'un « spectateur » (figure trop souvent indûment simplifiée) puisse être manipulé ou mystifié par les images. En définitive, ce sont les théories habituellement utilisées pour produire du sens dans une analyse filmique ou audiovisuelle qui sont ici questionnées.

- 2 Selon l'auteur, l'approche poétique du film reste trop absorbée dans une « poétique sémiologique appliquée à l'audiovisuel » (p. 64), dans une analyse plastique des images et des dialogues : la « poétique visuelle » ou la « poétique verbale » est étudiée en priorité, conformément à une représentation immanentiste de l'œuvre. L'auteur prône une attention particulière portée à la « rhétorique visuelle » et verbale qui n'est pas forcément en contradiction avec la lecture poétique mais doit la compléter, voire s'enkyster en elle. Guillaume Soulez suggère que la « lecture rhétorique » qu'il défend, héritière de la théorie sémio-pragmatique de Roger Odin, est moins facile à pratiquer que l'approche poétique : elle ne repose sur aucune convention poétique ou narrative et elle vient mettre en question la « fictivisation » que soutient, au contraire, toute lecture poétique. C'est le passage d'un régime de crédulité à un régime de crédibilité qui suppose que l'énonciateur rhétorique, contrairement à l'énonciateur poétique, n'est pas forcément digne de foi, que son « crédit » est sans cesse à rejouer face à un auditoire qui agit comme un « jury » capable d'évaluer ce qu'il dit. Loin de l'énonciateur poétique qui est construit comme un demiurge que le spectateur se garde d'interroger en termes de crédibilité, l'objet rhétorique est toujours « englobé dans un espace de discussion et de délibération qui lui préexiste » (p. 86). Cette lecture rhétorique ne doit pas pour autant être amalgamée à la lecture brechtienne et sa « distanciation ». Au détour de cette mise au point sur « l'étrangement » du texte (p. 108), Guillaume Soulez ne semble pas vouloir invalider un type de lecture par un autre. Les quatre types de lectures : « Poétique, rhétorique, musicale et plastique » doivent pouvoir s'imbriquer, naître « dans les plis » l'une de l'autre. Dans ce livre, il est beaucoup question d'espace : en tant que *topos*, c'est-à-dire un lieu commun de représentation ; en tant qu'il permet de faire résonner une discussion publique ; en tant qu'il *situe* le film dans un contexte. Mais il est aussi question du spectateur en tant qu'il est lui-même le point nodal d'un « espace public qui l'englobe et le contient », ou de l'énonciation en tant qu'elle s'ancre elle-même dans un espace social.
- 3 Le chercheur insiste sur une double polarité : il ne s'agit pas seulement d'une interaction entre le texte et le contexte mais d'une double articulation qui consiste à prendre en compte ce que le contexte fait au film mais aussi ce que le film fait au contexte. Une « analyse rhétorique de la réception » fait donc le constat de lectures en « palimpseste » de la part des spectateurs que l'auteur catégorise en différents répertoires de réactions. La capacité mimétique – pseudo objective – des images ne doit pas bloquer l'appréhension de leur capacité délibérative : la production du sens se trouverait entre l'analyse de ces réceptions attestées et une « mise au point des logiques de constructions de cette lecture » (p. 132). À la question de savoir si l'œuvre détient un sens en elle-même ou si le sens est entièrement chez le spectateur, l'auteur

paraît répondre que la question du sens elle-même est affaire de délibération. La « forme matrice de la tribune » (p. 172) permet de considérer la « parole rhétorique » en tant qu'elle détermine les « jeux formels » des images et des sons : il y a donc une interdépendance entre les formes de l'œuvre et sa lecture. Ici, on peut supposer que l'auteur met en question la frontière théorique qui sépare les tenants de l'immanentisme et les tenants du pragmatisme, frontière théorique que la lecture rhétorique permettrait justement de traverser.

- 4 Dans le chapitre 3 de l'ouvrage, le discours se concentre autour d'exemples d'analyses rhétoriques de films ou de productions télévisuelles. Une taxinomie de « situations rhétoriques » se déploie. Les exemples sont très variés : de l'analyse du conducteur de l'émission « Envoyé spécial » qui fait retour sur les documentaires diffusés pour ouvrir une sorte de « tribune » qui permet de dédoubler la lecture rhétorique, à la « brèche rhétorique » que constitue le passage en « regard caméra » du début d'*À bout de souffle*, lorsque Belmondo prononce la célèbre phrase : « Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la campagne...allez vous faire foutre ». Dans la perspective d'une lecture rhétorique qui renouvelle leur sens, sont également abordés *Délits flagrants* de Raymond Depardon (1994), *La Jetée* de Chris Marker (1962) et *La Dernière Lettre* de Frédérick Wiseman (2002). Si l'hétérogénéité des exemples est un parti pris défendu par l'auteur dès l'introduction du livre, arguant que la lecture rhétorique « traverse tous les genres et sous-genres, et en particulier l'opposition entre fiction et documentaire » (p. 15), elle est un peu troublante pour le lecteur qui finit parfois par perdre l'impression d'homogénéité de la pensée, pourtant très fortement articulée, de l'auteur. Pour autant, ces exemples permettent d'accréditer un postulat qui constitue sans doute un de ses apports principaux à la théorie de l'analyse filmique que l'auteur inaugure ici : la séparation générique entre documentaire et fiction serait un « mode de représentation pris en charge par la lecture rhétorique elle-même » (p. 213) qui va jusqu'à mettre en cause « la frontière entre filmique et profilmique ». Ce ne sont donc plus les « procédés filmiques » qui engagent le sens mais la manière dont le spectateur choisi, variablement, de les lire. À la toute-puissance de l'Auteur se substitue la toute-puissance du spectateur. C'est déjà un postulat que la sémio-pragmatique de Roger Odin avait théorisé, mais ce que lui ajoute Guillaume Soulez avec ce livre, c'est l'idée que cette sémio-pragmatique est délibérative, qu'elle ne peut avoir qu'un ancrage empirique dont le contexte et ne peut être modélisée une fois pour toute. D'où l'intuition finale que cette lecture rhétorique ne peut s'accomplir qu'au coup par coup, de façon « casuelle », en prenant chaque film, chaque production audiovisuelle comme un « cas particulier » venant mettre à chaque fois en question la théorie elle-même, en ouvrant une vraie place au statut épistémologique de la délibération comme lecture hésitante.

INDEX

oeuvre citée Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision – (Guillaume Soulez, 2011)

AUTEURS

BARBARA LABORDE

IRCAV, université Paris 3

barbara.laborde@gmail.com