

Comment les SIC peuvent se construire méthodologiquement sur les sciences du langage : illustration à travers la notion d'Imaginaire

par ESCANDE GAUQUIE Pauline « paulinegauquie@yahoo.fr »
CELSA - Université Paris 4

Ma proposition s'intéresse aux ponts établis entre les SIC et les sciences du langage à travers le concept d'Imaginaire. J'ai choisi d'appréhender cette notion à travers l'analyse d'un discours doxique sur le cinéma français actuel rendant compte d'un phénomène de trivialité. La trivialité redéfinit des objets culturels, à travers le prisme de leur mode de circulation, d'appropriation et de légitimation dans la société. L'outil linguistique est mobilisé afin d'évaluer les mécanismes de circulation de la doxa en analysant le point de vue de la réception. L'application de la typologie de l'Imaginaire linguistique à l'objet cinéma montre comment certains discours et donc représentations des professionnels sur des films s'érigent en normes. Ce discours prescriptif sur l'objet cinéma impose un modèle normé de lecture et donc de fabrication. Une enquête qualitative auprès du public et des professionnels - construit sous le modèle de la sociolinguistique pour analyser la variation des usages - montre le processus par lequel les professionnels diffusent ce discours doxique et comment le public le réintègre. Au final, les résultats révèlent une connivence idéologique au sein de la profession qui impose un modèle « prescriptif » immuable, faisant référence au blockbuster américain d'un côté et au film d'auteur français de l'autre. L'imaginaire expose la défense au sein de la profession d'une orthodoxie divulguant une stratégie de conservation afin de maintenir une spécificité culturelle française. Le manque de rupture critique de la presse spécialisée face à cette orthodoxie démontre une complicité sous-jacente entre « gens de métier » liée à des intérêts communs.

Mots-clés : trivialité, doxa, imaginaire, linguistique

This abstract examines the different links between ICSs and Language Sciences that may be created through the concept of Imaginary. Triviality redefines the way society allows cultural objects to circulate, to get accepted and legitimated. My goal is to demonstrate how one can comprehend a cultural mediation so a Imaginary phenomenon such as triviality by using tools that belong to language sciences. I have chosen to study this notion through an analysis based on a doxal discourse about French contemporary cinema. Linguistic tools are used in order to evaluate how this discourse circulates. To begin with, I proceed to an analysis based on professionals' discourse and representations. In addition to, I propose a semantic analysis of movies' press and of a qualitative survey addressed to movie's public. The survey is inspired from the sociolinguistic model of analysing variations of different uses. Results show that it exists an ideological connivance situated in the middle of the profession. This connivance imposes a very stable "prescriptive" and normative model that refers to the American blockbuster as well as to author's French movies. Instead of adopting a role of praxis, journals have become an element capable of circulating this kind of doxa. This connivance shows the way French movies' professionals defend an orthodox point view that reveals a particular strategy of maintaining a certain French cultural specificity.

Keywords : triviality, doxa, Language Sciences

Ma proposition s'intéresse aux ponts établis entre les SIC et les sciences du langage en partant du concept de trivialité proposé par Yves Jeanneret^[1]. La trivialité redéfinit des objets culturels, à travers le prisme de leur mode de circulation, d'appropriation et de légitimation dans la société. L'objectif est de démontrer comment il est possible de rendre compte d'un phénomène de médiation culturelle comme la trivialité en mobilisant des outils méthodologiques propres aux sciences du langage. J'ai choisi d'appréhender cette notion à travers l'analyse d'un discours doxique (opinion communément partagée et admise) sur le cinéma français actuel, lue dans la presse spécialisée ou entendue dans le discours des professionnels : sous l'apparente hétérogénéité des genres, deux grandes influences caractérisent le cinéma grand public, français, et actuel :

1. une orientation traditionnelle, à travers un cinéma d'auteur, perçu comme l'image de marque du cinéma français ;
2. une orientation qui propose un cinéma grand public proche du blockbuster américain, cherchant à faire le maximum d'entrées.

Afin de mieux comprendre l'adhésion de la profession à cette doxa, il était nécessaire d'établir un état des lieux de la production filmique française. J'ai donc constitué un corpus^[2] de films français et récents (années 2000-2003) traversant les grandes catégories de genres (douze genres relevés, donc douze films choisis) de manière à recueillir une palette assez représentative des films sortis pendant cette période.

De l'Imaginaire Linguistique à l'Imaginaire cinématographique

Les Sciences du langage permettent d'évaluer les mécanismes de circulation de la doxa en offrant des outils pertinents d'analyse des discours du public et des professionnels sur le cinéma français actuel. L'objectif de l'étude linguistique est de rendre compte de l'Imaginaire des spectateurs (experts ou non) sur les films projetés afin d'observer l'imprégnation de la doxa. J'ai donc effectué une enquête auprès de professionnels et du public : je leur ai projeté les séquences des films du corpus et interrogé individuellement sur ces films.

Le modèle de l'Imaginaire Linguistique^[3] dans le cadre d'une étude sur la langue analyse les évaluations que les locuteurs ont sur leur langue à travers leurs énoncés sur cette dernière. L'Imaginaire émerge donc à partir d'évaluations métalinguistiques puristes et prescriptives ou épilinguistiques plus moins étayées sur l'outil langue lui-même. Il rend compte d'une idéalité (Idéal de langue) via une catégorisation en évaluations subjectives appelés « normes ». L'application du modèle au discours sur les films a demandé un certain nombre de réajustements de la catégorisation initiale. Les énoncés des enquêtés ne relèvent pas du même Imaginaire. L'Imaginaire lié au cinéma excède les limites du linguistique car les jugements de valeurs et les conditions de production des discours sur un film réintègrent des éléments de substance et d'expression mais également de contenu propres au média.

A l'issue de cette recherche, étant donné l'avancée de ma réflexion, les évaluations subjectives du modèle initial ont été redéfinies comme des représentations (et non comme des normes). Il semblait, en effet, plus prudent à ce stade de parler de représentation afin de construire des catégorisations à partir des discours recueillis. Ce concept permet de ne pas préjuger du caractère normatif, ou prescriptif qu'implique le terme norme. Par ailleurs, la « représentation »^[4] est une modalité de pensée culturellement marquée, orientée vers la compréhension, la maîtrise et les effets d'un média (ici le cinéma). L'ensemble des discours qui accompagnent le cinéma sont donc entrevus comme des « symptômes » d'un imaginaire qui le caractérise.

Esquenazi^[5] souligne dans un article récent : « on connaît peu les valeurs au nom desquelles les publics choisissent puis évaluent les films ». L'enquête menée tente ainsi d'apporter des réponses pertinentes à ce questionnement. Les différents types de représentations relevées sur le cinéma français contemporain sont de cinq ordres, sachant que cette catégorisation n'est absolument pas figée :

Le premier type réfère à du discours formel qui suggère un Idéal technique avec un étayage sur une maîtrise et une performance technologique attendue par rapport au genre du film : représentations techniques.

Le deuxième renvoie aux effets conatifs des films c'est à dire aux effets provoqués sur le spectateur : représentations conatives.

Le troisième inspire un Idéal de narration, au niveau de l'intrigue, orienté sur la compréhension : représentations diégétiques.

Le quatrième met l'accent sur le sujet du film, c'est à dire sur sa capacité à transcender la diégèse afin de faire passer Un message : représentations extradiégétiques.

Le dernier type renvoie à du discours prescriptif qui rend compte d'un Idéal de film avec un étayage d'école (héritage film d'auteur ou héritage film hollywoodien) : représentations prescriptives.

Les non-professionnels émettent avant tout des représentations conatives, puis techniques et dans une moindre mesure diégétiques. Plus rare sont ceux qui formulent des représentations prescriptives ou extradiégétiques. La pression normalisatrice est donc peu présente. Néanmoins, elle est indirectement éprouvée et évaluée en fonction de l'impact esthétique et communicationnel des films.

A l'inverse les professionnels énoncent beaucoup de représentations prescriptives sur les films. Ils construisent donc la doxa dans leurs discours afin d'évaluer un film et indirectement afin de le catégoriser. Ce constat montre que leurs discours imposent les règles d'un système culturel qui influencent l'objet cinéma en profondeur en diffusant un modèle normé de lecture et donc de fabrication. Les représentations des professionnels révèlent ainsi un Imaginaire cinématographique très imprégné de la doxa.

Un ou des imaginaires

Les représentations très fragmentées entre les professionnels et les non professionnels posent la question de la coexistence non pas d'un mais de deux imaginaires sur le cinéma français actuel.

En effet, les non-professionnels semblent plus en prise dans leur jugement sur les films à un Imaginaire avant tout dit technique (bien que celui-ci soit très présent chez les professionnels aussi). Ce dernier, lié à l'expression et à la substance du média, rend compte d'un certain usage technique (représentations liées à la technique) et des effets induits par cette usage (représentations conatives).

L'autre Imaginaire qui se profile apparaît essentiellement chez les professionnels. Il est centré sur le contenu narratif des films. Il rend compte du récit (représentations diégétiques) et du message (représentations extradiégétiques) du film.

Les représentations au final très prescriptives des professionnels apparaissent comme le moteur de la construction de la doxa. Elles sont, à mon sens, le résultat d'une combinaison des deux Imaginaires. Elles émergent à l'issue d'une évaluation à la fois sur la forme et le contenu des films. Dans le cadre de ces représentations le contenu et l'expression forment un tout.

Seule leur combinaison et leur intime association est capable de générer de la signification. Ces représentations manifestent un Idéal rationalisé par un argumentaire d'héritage : propre au film d'auteur ou au film grand public. La prescription demande donc une maîtrise du code cinématographique.

Un imaginaire du tout technique qui masque un formatage édicté non plus par les lois du marché cinématographique mais par les lois du marché télévisuel

L'enquête montre que les non-professionnels interrogés s'arrêtent à un Imaginaire technique en ayant un discours orienté vers une logique de contenant. Ils ne sont donc pas directement imprégné par la doxa mêmes s'ils en subissent les effets. Le fait que ce public soit avant tout touché par les effets visuels et sonores des films rappelle la puissance de la fonction poétique où la forme devient l'essentiel du message^[6] (le dernier film Astérix en est la représentation la plus exacerbée). Dans cette perspective, la technique semble créer de plus en plus le projet culturel. L'enjeu est d'essayer de comprendre pourquoi, alors que le cinéma français a une tradition de récit et d'écriture ?

Une majorité des films produits en France sont aujourd'hui dépendants économiquement des télévisions, principales investisseurs dans le cinéma. Les chaînes hertziennes (qui ont une obligation d'investissement dans le cinéma français depuis 1986) ont fait évoluer le système à leur avantage : elles ont compris qu'elles n'ont aucun intérêt économique à produire les meilleurs films, mais qu'elles tirent plus de profit en finançant des films ayant vocation à faire le maximum d'audience sur leur chaînes. L'effet pervers de ce phénomène est que les projets de films qui ont une chance d'aboutir sont ceux qui répondent à cette exigence d'audimat des chaînes. Ainsi, dès sa genèse un film est évalué selon un certain nombre de critères comme appartenant à la catégorie auteur ou grand public : un film s'inscrivant dans la deuxième catégorie a plus de chance de trouver son financement. Peu à peu, l'idée du cinéma comme voix minoritaire et vision personnelle du cinéaste se délite donc au profit d'un formatage édicté par les chaînes : tout film trop risqué est balayé car il ne répond pas à la logique du flux télévisuel. Depuis vingt ans les différents intervenants du film (du scénariste, au réalisateur en passant par le producteur) ont intégré progressivement ces exigences qui se reflètent à travers un discours doxique complétement assimilé. Cette politique fait que d'un côté il y a les films riches et calibrés grand public, solubles avec les lois du marché télévisuel (tout est misé sur les effets visuels et la technique au détriment du contenu narratif qui demande un processus plus long) et de l'autre côté des films plus auteurs, à petits budgets qui ont plus en plus de mal à émerger.

Cette politique entraîne une radicalisation des deux côtés du spectre entre le cinéma d'auteur et le cinéma grand public et ancre toujours d'avantage le discours doxique au sein de la profession. L'Imaginaire technique très prégnant chez les spectateurs met en lumière des pratiques dégradées lors de l'écriture et de la conception des films. La facilité des financements d'un certain nombre de films gros budgets qui se montent sur un casting ou un concept formaté entraîne un manque d'exigence nuisible à la qualité du scénario, enfermé dans des normes de narration, et pallié par une esbroufe technique. A l'inverse, l'affaiblissement des moyens de production des films d'auteurs et leur paupérisation tendent à dissoudre l'exigence artistique et les ambitions dans la nécessité économique. L'Imaginaire narratif des professionnels n'est donc rien d'autre que les derniers soubresauts nostalgiques d'une profession consciente de se laisser engloutir par les impératifs des lois du marché télévisuel et qui tente de tirer le signal d'alarme comme le montre Le club des treize, dans son rapport de synthèse « le milieu n'est plus un pont mais une faille » (décembre 2007).

Ce phénomène entraîne une bipolarisation des pratiques et un cloisonnement de plus en plus accru entre les deux familles de films. Les représentations prescriptives ne sont que les révélateurs de ce phénomène car elles sont à la genèse de tout projet. Le cloisonnement de structure entraîne un cloisonnement des films qui sont rangés dès leur conception dans un circuit ou un autre selon un certain nombre de critères : le pitch, le budget (film auteur : moins de 6 millions d'Euros, film grand public : plus de 6 millions d'Euros), le casting (acteurs dits bankable ou pas), le réalisateur, le mode de financement et de distribution (auteur : producteurs et distributeurs indépendants - Fidélité, Les films du Losange, Haut et Courts, Bac films, etc. - ; grand public : lien capitalistique avec un grand groupe audiovisuel - TF1, M6- ou groupe cinématographique - Gaumont, Pathé, UGC, MK2, Europacorp) et son mode d'exploitation (salles Art et Essai ou multiplexes).

Le pont qui reliait les deux rives se réduit (ex : les réalisateurs auteurs passent de moins en moins d'une famille de films à une autre). Cette frontière accentue la richesse et la pauvreté des membres de chaque camp. Cette dichotomie rend difficile le travail dans un entre deux qui a toujours été la force d'un cinéma populaire de masse de qualité. Un film à vocation commerciale mais avec un vrai travail d'écriture, ou un film proposé par un réalisateur catalogué auteur mais qui aurait vocation à s'adresser au grand nombre est aujourd'hui quasiment impossible à monter.

En quoi cette recherche aide-t-elle à une meilleure compréhension du paradoxe dans lequel est enfermé le cinéma français contemporain ?

Au final, le modèle linguistique de l'Imaginaire transposé sur l'analyse des discours d'un objet culturel qu'est le cinéma français contemporain expose la défense au sein de la profession d'une orthodoxie [\[7\]](#) divulguant une stratégie de conservation afin de maintenir malgré tout une spécificité culturelle française et dissimuler une crise grave. L'adhésion à la doxa par ceux qui sont engagés dans le champ de la production culturelle cinématographique (professionnels mais aussi critiques) sous-tend bien cette défense conservatrice d'un capital et le fondement d'une autorité. Les professionnels et les critiques sont ainsi enfermés dans une crise doxique au sein de laquelle la maintenance de films du milieu, garantie d'un cinéma de qualité pour le plus grand nombre, est menacée. La bipolarisation accrue que révèle le discours doxique est une donnée incontournable de ce champ culturel. Elle est intéressante à prendre en compte car dévoile une certaine visibilité dans la stratégie de production et de fabrication des films. La stratégie d'hérésie ne peut que provenir du public qui sanctionne ce système en allant de moins en moins voir les films français car cette bipolarisation amène à un effacement progressif de la conception même du cinéma comme art populaire. Dès lors qu'une catégorie de films n'arrive plus à accéder au plus grand nombre et que l'autre se détourne de la conception du cinéma comme art, la notion même d'art populaire vol en éclats.

Bibliographie

Bourdieu P., 1992, Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil.

Bourdieu P., 1984, Questions de sociologie, Paris, Edition de Minuit.

Esquenazi J.-P., 2000 ? « Le film un fait social », Réseaux n°99 – CNET/Hermès Science Publications.

Esquenazi J.-P., 2004, « Un public lycéen », Cinéma contemporain, état des lieux, l'Harmattan,.

Fischer G.N., 1987, Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale, Presses de l'université de Montréal.

Houdebine A.-M., dir., 2002, L'Imaginaire Linguistique, Paris, l'Harmattan.

Jeanneret Y., 4^{ème} trimestre 1998, « L'affaire Sokal : comprendre la trivialité », Communication et langages : modalités de circulation d'un objet de la culture de masse dans la société, n°118, Editions Retz, Paris,

Morin E., 1962, L'esprit du temps 1, Paris, Grasset.

Wolton D., fév. 2003, Internet, nouvel espace citoyen ?, Paris, Broché.

[1] Jeanneret, 1998.

[2] Corpus : 12 genres établis au sein de cinq visions

1. Vision objective et réaliste

(1) le documentaire : Etre et avoir de Nicolas Philibert (2002)

(2) le film historique : Amen de Costa Gavras (2002)

2. Vision tragique

(3) le film policier : Une affaire privée de Guillaume Nicloux (2002)

(4) le drame : Merci pour le chocolat de Claude Chabrol (2000)

3. Vision comique

(5) la comédie : Ca ira mieux demain de Jeanne Labrune (2001)

(6) la comédie musicale : 8 femmes de François Ozon (2002)

4. Vision épique

(7) le film d'aventure : Le pacte des loups de Christophe Gans (2001)

(8) l'épopée : Le frère du guerrier de Pierre Jolivet (2002)

(9) le film d'action : Les rivières pourpres de Mathieu Kassovitz (2000)

5. Vision fantastique

(10) le film d'épouvante : Les morsures de l'aube d'Antoine De Caunes (2001)

(11) le merveilleux : Amélie Poulain de Jean-Pierre Jeunet (2001)

(12) le science-fiction : Le cinquième élément de Luc Besson (1997)

[\[3\]](#) Houdebine, 2002.

[\[4\]](#) Fischer, 1987

[\[5\]](#) Esquenazi, 2004, p. 97.

[\[6\]](#) Wolton, 2003.

[\[7\]](#) Bourdieu, 1992.