

Article

« François Jost, *Une monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision* »

Glenda Wagner

Études littéraires, vol. 26, n° 2, 1993, p. 105-115.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501049ar>

DOI: 10.7202/501049ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Jost, François, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, 140 p.

■ François Jost vient de publier un troisième ouvrage en narratologie filmique : *Un monde à notre image*, les deux précédents étant *l'Œil-caméra. Entre film et roman* (1987) et, en collaboration, *le Récit cinématographique* (1990). Si ses deux premiers n'ont pas bouleversé le milieu des narratologues, le dernier, en revanche, risque de soulever l'ire des pairs. Pour preuve : au lieu de chasser l'anthropomorphisme, comme André Gaudreault, dans *Du littéraire au filmique. Système du récit* (1988), et Christian Metz, dans *l'Énonciation impersonnelle ou le Site du film* (1991), Jost l'introduit par la grande porte en jetant son dévolu sur le spectateur et en amoindrissant l'importance du narrateur, allant jusqu'à le déloger d'une place jusqu'ici privilégiée. En effet, tout n'est pas vu depuis le narrateur, mais depuis le spectateur, même *l'auteur construit !* D'entrée de jeu (dans le prologue), Jost dit lui-même que l'on trouvera « ce parti pris spectatorielle un peu excessif » (p. 12), parti pris qu'il a toutefois cru nécessaire pour rompre avec une ontologie de l'énonciation si peu attentive au spectateur.

Avec *l'Œil-caméra*, Jost s'est d'abord fait connaître comme spécialiste du point de vue au cinéma. Il est d'ailleurs celui qui a posé les premiers jalons d'une telle théorie au cinéma. Cette théorie s'est inspirée de la théorie des focalisations de Gérard Genette (« Discours du récit » dans *Figures III*, 1972), précurseur de la théorie narratologique. Jost se démarque pourtant de Genette en proposant pour l'analyse du point de vue au cinéma non seulement la focalisation, mais aussi l'ocularisation et l'auricularisation (celle-ci n'apparaissant curieusement plus dans son dernier ouvrage). Et, encore, il troque la focalisation zéro de Genette contre ce qu'il appelle la focalisation spectatorielle.

Dans *Un monde à notre image* (qu'il est plus facile de suivre si on a lu l'un ou l'autre de ses précédents volumes), Jost entame une discussion sur l'énonciation (comme l'indique son sous-titre) et poursuit sa réflexion sur le point de vue. Il nous convie donc à six chapitres des plus condensés (trop !) ; le premier comporte un résumé succinct des théories de l'énonciation de Gaudreault et de Metz, fondées sur le modèle de l'immanence, théories dont il se distancie puisqu'il est de ceux qui prônent l'anthropomorphisme (à l'instar de Jaap Lintvelt) ; le deuxième

tente de répondre à « qu'est-ce qu'un récit ? » et insère la notion genettienne de paralepse pour juger de la compréhension spectatorielle de la narratologie ; le troisième s'attarde à la paralepse en proposant une nouvelle définition et introduit la notion d'*auteur construit*. À l'intérieur des quatrième, cinquième, sixième et dernier chapitres, Jost revendique la polyphonie énonciative des narrateurs implicites au cinéma (énonciations cinématographique, narrative et filmique, et *auteur construit*), alléguant que celle de Gaudreault n'est qu'illusoire. Il fait se croiser ou non les voix des narrateurs implicite et explicite selon qu'il s'agit du *flash-back*, des voix *over* et *in*. Enfin, il termine sur ce qui permet à l'œuvre d'être consacrée œuvre d'art. Dans son ouvrage, Jost ne se limite pas à la narratologie : il emprunte des données à la sémiologie, à la sémio-pragmatique, à la pragmatique, etc. Son seul fil conducteur est le spectateur, qui hante chacune des pages de cet opuscule, pour qui il essaie de « [c]omprendre comment on comprend un film de fiction » (p. 16).

Ma connaissance de la narratologie m'a persuadée qu'il faut donner un nouveau souffle à cette théorie. En lisant le prologue, j'ai été enchantée par les propositions de Jost de réintroduire l'auteur et de donner plus de place au spectateur, acteurs qu'il qualifie, à juste titre, de parents pauvres de la narratologie. Il va plus loin même en voulant rejoindre le critique, dont la tâche est de réaliser l'évaluation esthétique d'une œuvre. La lecture entière d'*Un monde à notre image* révèle, d'une part, que Jost est trop elliptique, qu'il ne prend pas toujours le temps d'expliquer certains termes et certains concepts. À titre d'exemple, lorsqu'il affirme que Metz refuse de dissocier, comme il le fait lui-même, énonciation et narration, et ajoute en retrait que narration est un mot spécialisé pour désigner énonciation narrative, on est en droit de se demander ce que signifie alors énonciation. Entend-il le point de vue ? Ou encore, lorsqu'il veut démontrer la paralepse constitutive à partir d'un exemple de paralepse tiré de *Peau de chagrin* et donné par Genette, on constate qu'il n'atteint pas son but en affirmant que : « Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le palais royal *en songeant* » est une ocularisation zéro, car il n'y a pas de vision du tout (p. 39).

D'autre part, le spectateur de Jost est exagérément omniprésent dans cet essai de théorie du récit. Il y réclame pour le spectateur ce que la narratologie donne au narrateur et au narratologue. N'affirme-t-il pas qu'il revient au spectateur de hiérarchiser l'importance relative de ces deux questions fondamentales en narratologie *qui voit ?* et *qui parle ?* (p. 79) ; que la paralepse ne devient pertinente qu'au moment où le spectateur décèle dans l'écart entre son environnement cognitif et celui du personnage une intention informative de celui qui raconte (p. 46) ; que l'*auteur construit* est l'auteur que se construit 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 (p. 60), etc. ?

Jost fournit une définition de l'anthropomorphisme. Ce « n'est pas [une] affaire de personne : "Des entités surgissent, qui n'ont pas besoin d'être des personnalités complètes : il leur suffit

d'avoir des intentions, ou même de coïncider avec elles" » (p. 30). L'anthropomorphisme « est un produit de cette forme particulière d'imagination qu'est la fonction fabulatrice. Cette faculté de l'esprit est [à l'origine] du roman, puisque c'est elle qui invente des personnages apparemment doués d'autonomie et qui permet au lecteur d'y croire » (p. 29). Pour en être, on n'a pas besoin de sortir de l'immanence du texte, on a seulement « à doter l'objet de dons humains » (p. 26). C'est ce que fait Jaap Lintvelt. Mais, ajoute Jost, « l'idée même de communication requiert que l'on sorte de la pure immanence textuelle » (p. 19). Ce n'est pas l'avis de Genette, puisque « l'essentiel de "Discours du récit", à commencer par son titre, repose sur l'assomption de cette instance énonciatrice qu'est la narration, avec son narrateur et son narrataire, fictifs ou non, représentés ou non [...], mais toujours présents dans ce qui est bien pour moi, j'en ai peur, un acte de communication ¹ ».

Aussi, la décision de Jost de rompre avec l'immanence du texte n'est pas aussi désintéressée que cela en a l'air. Sa focalisation spectatorielle y est pour beaucoup. Contrairement à Genette, qui a proposé comme typologie à trois termes : la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe, Jost a suggéré et suggère encore la focalisation spectatorielle, la focalisation interne et la focalisation externe. Avec Jost, certes, la focalisation n'est plus pensée comme une égalité ou une inégalité entre le savoir du narrateur et du personnage, mais entre celui du spectateur et du personnage. Rappelons ce qu'entend Genette par focalisation : « une restriction de "champ", c'est-à-dire [...] une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience* [...]. L'instrument de cette (éventuelle) sélection est un *foyer situé*, c'est-à-dire une sorte de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation ² ». Pour Jost également, la focalisation « continue à désigner le point de vue cognitif adopté par le récit » (1990, p. 130). En proposant la focalisation spectatorielle, il rompt non seulement avec la logique de l'immanence — comme on le lui a fait remarquer (voir notamment à la page 46) —, mais également avec celle de la focalisation. La sélection de l'information ou le point de vue cognitif du récit, ce ne peut être l'œuvre du spectateur ou du lecteur, mais seulement du narrateur qui crée l'histoire sur le plan vocal et organise le récit sur le plan modal. Genette précise que l'objet de la narratologie est le récit (le texte lui-même ou, si l'on préfère, le discours). C'est le récit, et lui seul, qui informe, d'une part, sur les événements qu'il relate (l'histoire) et, d'autre part, sur l'activité qui est censée le mettre au jour (la narration). Autrement dit, notre connaissance des événements et de la narration ne peut être qu'indirecte, inévitablement médiatisée par le texte ³. Par conséquent, c'est par le récit qu'on apprend que quelqu'un raconte

1 Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 66.

2 *Ibid.*, p. 49.

3 Voir Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 73-74.

(la voix) quelque chose d'une certaine manière (le mode) concernant une certaine époque (le temps). Le spectateur et/ou le lecteur n'arrivent qu'ensuite : sans ces derniers, il peut y avoir récit ; sans narrateur, il n'y en a pas. Dans *Un monde à notre image*, Jost écrit lui-même que « c'est plutôt dans l'acte de raconter que réside le trait définitoire du récit » (p. 35). Il se situe donc bien du côté genettien des choses, c'est-à-dire à l'intérieur du récit, du côté du narrateur et non pas à l'extérieur du récit, du côté du spectateur. Si Jost semble avoir clairement choisi son côté des choses en ce qui concerne sa définition générale du récit et de la focalisation, il semble en prendre le contre-pied quand arrive le temps de forger les sous-catégories à partir desquelles il prend le parti du spectateur.

Le va-et-vient du théoricien s'illustre encore dans la paralepse qu'il classe sous trois types : la première, qu'il considère comme *constitutive*, renvoie à une discordance modale due au fait que l'image en montre toujours infiniment plus que les mots qu'elle est censée visualiser ; la deuxième, qu'il qualifie de *pertinente*, représente l'excès d'information auquel le spectateur est capable d'assigner une visée intentionnelle, c'est-à-dire informative — c'est dire que l'intention de l'auteur l'emporte sur tout autre souci de cohérence narrative — ; et, enfin, une dernière qu'il range du côté des erreurs, alléguant qu'il s'agit d'un non-sens de l'auteur. C'est à partir de cette triple définition de la paralepse que le spectateur peut décider si l'auteur privilégie l'intention informative et perd sur le versant artistique ou si les infractions sont des erreurs indignes d'un auteur conscient du matériau qu'il travaille. Le spectateur et l'auteur se voient conférer beaucoup de pouvoir tandis que le récit et le narrateur, pas grand-chose... Si l'on veut pousser le raisonnement plus loin, comment, à partir de ces deux derniers critères (le premier ne s'adressant qu'au récit filmique), le lecteur d'*À la recherche du temps perdu* doit-il juger de la paralepse du narrateur autodiégétique révélant les dernières pensées de Bergotte, car Jost, à l'instar de Genette, affirme qu'il s'agit d'une paralepse, c'est-à-dire une altération modale ?

En ce qui concerne l'énonciation, Jost identifie quatre figures qui s'avancent masquées et qui correspondent à ce que le spectateur imagine de l'émetteur du film. La première, *l'énonciation cinématographique*, renvoie au « supposé-réalisateur » dont les intentions discursives sont manifestes, par exemple les contre-plongées d'Orson Welles. La deuxième, *l'énonciation narrative*, vise le narrateur impersonnel et anonyme en tant qu'il raconte quelque chose. Il s'agit du narrateur implicite comme lorsqu'il se manifeste dans le dernier *travelling* de *Citizen Kane* en révélant le secret de « Rosebud ». La troisième, *l'énonciation filmique*, renvoie au sujet empirique et caractérise principalement le reportage. *L'auteur construit*, la quatrième figure, représente le locuteur en tant qu'être du monde doué de sentiments, voire d'impressions qu'il cherche à communiquer. Quelle est cette nécessité, au cinéma, de distinguer au niveau primaire autant d'énonciateurs quand la narratologie littéraire se contente d'un seul narrateur ?

L'une des parties consacrées aux relations entre les narrateurs implicite et explicite m'a fortement séduite : le statut de la voix du narrateur implicite en regard de la voix du narrateur explicite. Par la pratique du matériau filmique, Jost bat en brèche deux affirmations : celle de Genette qui veut que « l'adoption d'un je pour désigner l'un des personnages impose mécaniquement et sans aucune échappatoire la relation homodiégétique, c'est-à-dire la certitude que ce personnage *est* le narrateur ; et inversement, mais tout aussi rigoureusement, l'adoption d'un *il* implique que le narrateur *n'est pas* ce personnage⁴ » ; et celle de Gaudreault : « Il est une seule façon non métaphorique de raconter à la *première personne*. Et c'est cette façon qui consiste à utiliser [...] la ... *première personne*⁵ ». Jost démontre qu'au cinéma c'est par la reconnaissance du timbre de la voix du comédien-acteur et de l'acteur-personnage qu'il devient possible d'ancrer ou non l'emploi du *je* ou du *il*. Ainsi, ce qui fait que la voix qui narre dans *Jules et Jim* est hétérodiégétique, c'est qu'elle ne correspond à aucune de celles appartenant aux personnages visualisés et non parce qu'elle emploie la troisième personne. Par ailleurs, si un *il* est un *même*, on peut parler de narration homodiégétique comme c'est le cas avec Jeanne Moreau, dans *les Amants* de Louis Malle, qui commente en voix *over* ce qui arrive au personnage qu'elle joue. Enfin, Jost imagine un texte *over* à la première personne sans qu'il soit possible d'identifier la voix à l'intérieur de la diégèse, par exemple le *Journal d'un curé de campagne* lu par un autre que le curé.

Provocateur, Jost ? Avec *Un monde à notre image*, il l'est doublement, car il va à contre-courant des narratologies cinématographique et littéraire. Il remet tout en question. Non satisfait de prôner l'anthropomorphisme, il réintroduit l'auteur sous toutes ses formes et, surtout, le spectateur réel (jamais il n'évoque le spectateur virtuel). La paralepse a plusieurs visages, au gré des humeurs du spectateur, et les trois focalisations de Jost restent intactes. Fait-il toujours de la théorie du récit ou plutôt de l'esthétique de la réception ? « [Il] appartient au spectateur de voir un film comme une œuvre, d'aller et venir entre la cohérence qu'il construit à partir de ce qu'il voit et celle qui est *autorisée* » (p. 131).

Glenda Wagner
Université Laval

⁴ Genette, *Nouveau Discours du récit*, p. 71-72.

⁵ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1988, p. 177.

■ Glenda Wagner me reproche à plusieurs reprises d'être trop elliptique. Je le reconnais bien volontiers. Outre que mon intérêt pour le récepteur me pousse à rechercher toujours la compagnie d'un lecteur actif, enclin à développer ce qui n'est que suggéré, malgré mes efforts pour rappeler les termes d'une problématique commune à plusieurs ouvrages de théorie du cinéma parus récemment, je m'adresse plutôt aux chercheurs de cette discipline, déjà au fait des principaux concepts, qu'aux néophytes. Après tout, le temps est peut-être venu, pour les narratologues du cinéma, de discuter entre eux à l'instar de leurs collègues littéraires. Sans doute contaminée par un texte qu'elle a manifestement lu avec attention, Wagner entame un dialogue, dont les enjeux risquent néanmoins d'échapper à une tierce personne, tant il suppose connu *Un monde à notre image*. Pour clarifier le débat, je mettrai un peu d'ordre dans ses remarques et je redévelopperai des thèses qu'elles éludent parfois au profit des résultats. Quatre points me retiennent : la place du spectateur dans la théorie et la rupture avec une narratologie de l'immanence ; la paralepse ; la focalisation ; l'énonciation et la narration.

1 La place du spectateur dans la théorie

Saisissant la perche que j'avais tendue à mon lecteur en affirmant qu'on me reprocherait mon « parti pris spectatoriel un peu excessif », Wagner amplifie cette critique annoncée sans véritablement l'argumenter. Pourquoi le spectateur serait-il « exagérément présent » dans mon livre ? Parce que « je réclame pour le spectateur, ce que la narratologie donne au narrateur et au narratologue » ?

D'une part, je comprends mal ce rapprochement d'une instance fictive et de cet être de chair qu'est le narratologue (du moins, je l'espère !), d'autre part je ne vois pas pourquoi il faudrait conclure de l'antériorité chronologique du récit par rapport au spectateur ou au lecteur. Se placer du côté de la réception est une option que je ne suis pas seul à prendre et, si je la revendique haut et fort, c'est pour d'autres raisons, qu'il convient d'explicitier.

Le parcours que j'emprunte, du premier chapitre intitulé « le Film-machine » au dernier, qui a pour titre « le Film comme œuvre », dit assez bien quel déplacement épistémologique je tente de faire opérer à la narratologie. Je pars en effet d'un double constat : premièrement, la sémiologie du cinéma s'est fixé comme objectif, dès son origine, d'expliquer la compréhension spectatorielle (« comprendre comment on comprend un film », qui m'est attribué, est le programme du Metz des années 60) ; par ailleurs, elle s'est développée, comme la narratologie littéraire, dans une idéologie de la communication héritée de Jakobson, où comprendre voulait dire décoder. On ne s'étonne guère, dans ces conditions, que *Figures III* ait été chercher dans la structure du texte ce que le (bon) lecteur devait comprendre. Ce que je tente de démontrer c'est que cette origine, ce contexte historique, a eu des incidences très fortes non seulement sur la construction de concepts que l'on utilise aujourd'hui comme s'ils étaient des données, mais sur la délimitation du champ narratologique. Qu'on puisse me reprocher d'avoir « délogé » le narrateur, parce que je mets en

avant le spectateur est très symptomatique de la confusion qui s'est introduite peu à peu au sujet des instances du récit ; tout étant vu sous l'angle de l'immanence, on finit par mettre sur le même plan « être de papier » et « être de chair », comme si l'un était le partenaire (malheureux) de l'autre !

Depuis plusieurs années, la crainte de se laisser gagner par l'anthropomorphisme a entraîné les narratologues du cinéma à prendre moult précautions de vocabulaire pour désigner les instances narratives, certains bannissant en fin de compte tout terme à connotation humaine et préférant décrire l'énonciation comme un processus « impersonnel » (Bordwell et Metz). Si je critique frontalement cette attitude, c'est qu'elle mène inévitablement à l'anthropomorphisme qu'elle voulait combattre : à considérer que « l'énonciateur, c'est le texte », on en vient à le prendre pour ce mana polynésien, dont parle Bergson, qui « prête des intentions aux choses et aux événements ¹ ». L'animisme est la pente inévitable de toute théorie qui autonomise le texte, comme nous en avait déjà convaincu le parcours de Ricardou qui, à vouloir transformer le roman en « inhumaine fabrique », en était venu à affirmer que « le texte peut s'engendrer lui-même », comme s'il était doué de liberté et de vie ! Il est donc un peu rapide d'affirmer que je « prône l'anthropomorphisme » : en réalité, je le refuse comme principe *constitutif* du texte, mais je l'accepte comme principe *régulateur* de la réception du récit. Dans la mesure où l'activité fabulatrice est anthropomorphique selon Bergson, j'admets qu'il joue un rôle au niveau de l'énonciation : on ne regarde pas de la même façon des images filmées par une caméra de surveillance et une œuvre de fiction imputée à un auteur.

Il faut donc distinguer le véritable circuit dans lequel s'insère le récit, qui va de l'auteur au lecteur ou spectateur, et les instances immanentes au texte. En prenant en compte cette trivialité que tout un chacun accepte, sauf certains narratologues, je ne crois pas être en désaccord avec Genette (si, du moins, on ne réduit pas sa pensée à *Figures III*). Je pose comme lui qu'« il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur ² ». Mais, contrairement à Genette qui réintroduit l'auteur, lorsqu'il étudie les différences entre récit factuel et récit fictif, sans savoir s'il reste encore dans le cadre de la narratologie ³, je prends parti pour une intégration de plein droit de cette instance dans une théorie de la compréhension narrative et je tire les conséquences de ce savoir du lecteur concernant le circuit de la communication sur la réception et la compréhension de l'œuvre.

1 Henri Bergson, *les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1958 [1932], p. 185.

2 Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 102.

3 Voir *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 79.

2 La paralepse

Prenez la paralepse. Genette la définit dans *Figures III* comme une « altération modale⁴ ». Pour se faire comprendre, il cite des énoncés de *la Peau de chagrin*, comme « le jeune homme ne comprit sa ruine », « qui contrastent avec le très net parti de vision extérieure adopté jusque-là [par le roman]⁵ ». Pour évaluer la validité de son exemple, je prends la première phrase du récit de Balzac : « Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais royal en songeant aux dernières fantaisies de ses prédécesseurs ». Cet incipit a l'avantage, du point de vue heuristique, d'être déjà ce mélange d'extériorité (« un jeune homme ») et d'intériorité (« songeant ») qui, selon Genette, caractérise la paralepse. À partir de cet exemple, je conteste que l'on puisse parler pour de tels énoncés de « vision extérieure », dans la mesure où aucune position oculaire n'est supposée par le texte : il y a ce que j'ai appelé, dans *l'Œil-caméra*, à partir d'une analyse du même exemple, une ocularisation zéro. Le verbe « songer », en effet, ne décrit pas la vision du personnage, mais sert à décrire son attitude cognitive ; il relève donc de la focalisation que j'ai soigneusement distinguée dans cet ouvrage de l'ocularisation. Comme je l'ai montré aussi, l'association focalisation interne-ocularisation zéro est très répandue dans les romans. En cohérence avec la distinction que j'ai introduite pour caractériser les différents types de points de vue, je soutiens que la combinaison d'une « vision extérieure » et d'une focalisation interne n'est pas une véritable altération modale et qu'on ne devrait parler de paralepse que dans les cas où l'altération se produit à l'intérieur d'un parti pris oculaire (ocularisation) ou d'un parti pris cognitif (focalisation) : ainsi, quand le narrateur homodiégétique de la *Recherche* se transporte dans la tête de Bergotte... À me relire, il me semble que ma lectrice n'a pas suivi le fil, sans doute ténu, de ma pensée.

Plus que cette remarque de détail sur la définition de la paralepse, ce qui est au centre de ma réflexion dans *Un monde à notre image*, c'est le statut qu'il faut lui conférer. Quoiqu'il en soit de mon désaccord sur la définition, caractériser la paralepse comme altération modale décrit certes un phénomène identifiable dans le texte ou le film, mais sans en mesurer les effets interprétatifs chez le récepteur. Prenant résolument parti pour une narratologie capable de nous expliquer les mécanismes qui engendrent différentes réceptions d'un même texte, l'altération modale me retient parce qu'elle peut engendrer deux types d'interprétations : soit elle est comprise comme telle et elle est rapportée à une intention de l'auteur, soit elle est versée au compte des *erreurs* narratives et, du coup, le statut artistique du texte vacille dans l'esprit de son lecteur. Sur le versant factuel, je vais encore plus loin en montrant que le statut narratif des images dépend de la construction de l'auteur par le spectateur : que l'on pense à ces images figées (*frozen*

⁴ Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 211.

⁵ *Ibid.*, p. 213.

shots) du procès Ceaucescu qui étaient interprétables *ad libitum* comme des erreurs de transmission dues au canal ou comme des actes narratifs (de censure), selon que l'on construisait une intention programmée par le communicateur, ou non.

3 La focalisation

Cette dimension communicationnelle se retrouve aussi dans ma conception de la focalisation qui, selon Wagner, rompt avec la logique de la focalisation.

J'écarterai d'abord l'idée que « la sélection de l'information ou le point de vue cognitif du récit » serait « l'œuvre du narrateur qui *crée* l'histoire sur le plan vocal et organise le récit sur le plan modal ». Évidemment le narrateur ne crée ni n'organise rien. On voit bien dans cet exemple comment le modèle de l'immanence poussé à sa limite amène inévitablement à un animisme du texte. Manifestement, ma lectrice est plus immanentiste que Genette, qui renvoie sans ambiguïté les choix vocaux et modaux, non au narrateur, mais à « l'auteur », au « romancier » ou au « cinéaste ⁶ ». Je ne peux pas être d'accord avec l'affirmation que « c'est le récit, et lui seul, qui informe ». Comment ne pas reconnaître dans une telle formulation une théorie de la communication élaborée à l'instar de la théorie de l'information de Shannon et Weaver, qui réduit le spectateur à un récepteur passif, soumis au bon vouloir de celui qui l'informe, mais, en même temps, capable de recevoir telles quelles les informations sélectionnées à son attention ? Toute lecture ou toute spectature, pour reprendre un mot de Gilles Thérien, interfère avec les récits qu'on a dans la tête. Combien de temps faudra-t-il pour que la narratologie accepte de prendre en compte théoriquement cette évidence ? Quant à moi, je préfère devancer l'appel...

Si, comme il a été montré par de multiples théoriciens ou philosophes, cette position n'est pas tenable en ce qui concerne le langage, elle l'est encore moins s'agissant du cinéma. Personne n'est évidemment capable de retenir et de combiner toutes les informations visuelles et sonores que nous livre un film ou... la réalité. M'appuyant sur les théories de la cognition, je pars donc de l'idée que le spectateur sélectionne dans la masse du visible ce qui lui semble relever de l'ostensif et qu'il ne cesse de faire des hypothèses sur les hypothèses manifestes à l'autre, en l'occurrence le personnage. Cette analyse, qui s'inspire en partie du livre de Dan Sperber et Deirdre Wilson sur la pertinence ⁷, explique le fait que le spectateur est rarement gêné par les multiples miniparalepses qui émaillent les *flash-back* : il ne lui est pas besoin de partager toutes les perceptions du personnage, il lui suffit de partager l'environnement cognitif expliquant les hypothèses narratives de celui-ci. À l'inverse, mettre le spectateur en focalisation externe, c'est marquer une différence ostensible d'environnements cognitifs entre spectateur et personnage. Appliquée à la littérature,

⁶ Voir notamment : « à moins que l'auteur n'ait construit (focalisé) son récit de manière non seulement incohérente, mais confuse », dans *Nouveau Discours du récit*, p. 50.

⁷ *La Pertinence*, Paris, Minuit, 1989.

cette conception aurait l'avantage de marquer une frontière entre la non-focalisation et la « focalisation zéro » de Genette qui vise, au fond, à donner toutes les clefs au lecteur : je ne « troque » donc pas la focalisation zéro contre une *focalisation lectorielle*⁸ ; je fais de l'omniscience, non une absence de point de vue, mais une façon de construire l'environnement cognitif du récepteur par rapport à celui du personnage.

Ce retour à la théorie littéraire m'incite à affronter un reproche qui n'est pas ouvertement formulé par Wagner, mais que l'on sent présent dans toute son analyse : je ne respecterais pas la lettre de la narratologie littéraire ! Ainsi, demande-t-elle, « quelle est cette nécessité, au cinéma, de distinguer au niveau primaire autant d'énonciateurs quand la narratologie littéraire se contente d'un seul narrateur » ?

Là encore, il faut replacer la « narratologie littéraire » (en fait, l'auteure veut dire Genette) dans son contexte. Que la théorie de l'énonciation développée par Benveniste lui ait servi de base, on ne saurait le lui reprocher, mais il ne faut pas négliger pour autant que cette théorie a subi de profonds bouleversements ces dernières années. C'est d'ailleurs de ce côté que sont venus les premières critiques à une conception de la narration trop « monophonique ». N'oublions pas que Ducrot appuie sa polyphonie énonciative sur une analyse du récit littéraire qui part des catégories genettiennes.

4 Énonciation et narration

L'analyse du film montre que les distinctions opérées par Ducrot entre locuteurs, sujet parlant et énonciateurs sont pertinentes : là aussi il convient de distinguer des niveaux différents. Je me contenterai de revenir sur la distinction entre narration et énonciation, que, selon Wagner, je ne prenais pas le temps d'expliquer. Je ne sais ce qui peut lui faire penser que je désigne le point de vue par « énonciation » (certainement le fait que Ducrot assimile la question de « l'énonciateur », au sens précis qu'il lui donne, à celle du point de vue). Cette opposition est pourtant reprise et explicitée dans le chapitre IV : l'énonciation *cinématographique* renvoie au style du supposé-réalisateur en tant qu'il *parle* cinéma, l'énonciation *narrative* (ou narration) à celui qui *raconte*, le narrateur implicite. C'est toute la différence entre un mouvement de caméra « gratuit » renvoyant à une idiosyncrasie (Lelouch) et un mouvement de caméra chargé de faire passer des informations narratives au spectateur (le dernier *travelling* de *Citizen Kane*). Bien que je ne fasse qu'esquisser la façon dont on pourrait penser le roman selon une théorie polyphonique de la narration, je ne doute pas qu'il soit possible de tenter l'entreprise... Pourquoi la narratologie littéraire se contenterait-elle « d'un seul narrateur » ?

⁸ J'avance ce terme dans *l'Œil-caméra. Entre film et roman* qui, soit dit en passant, n'est pas un ouvrage sur « le point de vue au cinéma », mais un essai de « narratologie comparée » qui accorde autant de place à la littérature qu'au cinéma.

Puisque j'en suis au chapitre du narrateur, il me reste à répondre au reproche qui m'est fait de manquer de cohérence quand j'accepte l'idée que c'est dans l'acte de raconter que réside le trait définitoire du récit, tout en adoptant le parti du spectateur. Je dois dire qu'il ne me paraît nullement contradictoire de penser que le spectateur admet lui aussi cette assertion et qu'il juge certaines suites d'images, notamment d'apparence factuelle, à l'aune de ce critère : *la Sortie des usines Lumière* serait reçue différemment si elle était intitulée *la Grève* ou *Départ en vacances...* En dernière instance, l'intentionnalité construite peut transformer la monstration en narration (pour reprendre une opposition de Gaudreault).

Il me semble que mes thèses sont plus provocantes vues de la narratologie du cinéma que vues de la narratologie littéraire (chaque discipline avance à son rythme). C'est que la première, emportée par son ardeur à définir des concepts, oublie parfois que le récit n'est pas une chose-en-soi, un noumène, dont il s'agirait de pénétrer l'essence, mais, comme disait Barthes, une activité humaine qui n'a de sens et d'intérêt que pour celui qui le lit, l'écoute, le voit ou l'écrit. En fin de compte, je ne provoquerai donc que l'« ire » de ceux qui préfèrent la « pureté » de la discipline à la compréhension de son objet.

François Jost
Université de Paris III