

Le spectateur qui en savait trop

François Jost

Volume 4, numéro 3, printemps 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001041ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001041ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jost, F. (1994). Le spectateur qui en savait trop. *Cinémas*, 4(3), 121–133.
<https://doi.org/10.7202/1001041ar>

Résumé de l'article

À partir d'un questionnement relatif aux apparentes contradictions entre intériorité et extériorité et aux discordances entre les informations visuelles et les informations sonores, l'article démontre que le décodage d'un dispositif énonciatif constitutif de l'objet ne peut rendre compte de la compréhension spectatorielle, et qu'une interprétation en termes cognitifs du processus de compréhension spectatorielle s'impose pour pallier les défauts d'une narratologie ontologique. La construction de l'auteur par le spectateur devient alors une hypothèse narratologique nécessaire, un auteur qui ne s'identifie pas forcément à une seule personne et relève de phénomènes qui excèdent le texte.

Le spectateur qui en savait trop

François Jost

RÉSUMÉ

À partir d'un questionnement relatif aux apparentes contradictions entre intériorité et extériorité et aux discordances entre les informations visuelles et les informations sonores, l'article démontre que le décodage d'un dispositif énonciatif constitutif de l'objet ne peut rendre compte de la compréhension spectatorielle, et qu'une interprétation en termes cognitifs du processus de compréhension spectatorielle s'impose pour pallier les défauts d'une narratologie ontologique. La construction de l'auteur par le spectateur devient alors une hypothèse narratologique nécessaire, un auteur qui ne s'identifie pas forcément à une seule personne et relève de phénomènes qui excèdent le texte.

ABSTRACT

Starting from an exploration of the apparent contradictions between interiority and exteriority and the discordances between visual and auditory information, this article shows that decoding an enunciatory apparatus constitutive of an object cannot take into account spectator comprehension and that a cognitive interpretation of process of spectator comprehension is required to make up for the defects of an ontological narratology. The construction of the author by the spectator thus becomes a necessary narratological hypothesis: this is an author who is not necessarily identified with a single person and who originates in phenomena that lie beyond the text.

Si j'ai eu un jour le désir d'étudier le point de vue au cinéma, je le dois en partie à ce moment de *Figures III* où Genette,

parlant de la focalisation interne, note: « Le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur » (p. 209). Cette affirmation, jointe au fait que le narratologue allait chercher le meilleur exemple de focalisation interne non du côté du roman, mais du côté du cinéma, dans l'œuvre de Kurosawa, *Rashomon*, me laissait songeur, car j'avais beau fouiller ma mémoire, je ne me rappelais pas un seul film — excepté la célèbre *Dame du lac* — qui obéît au principe de la focalisation interne, pas même *Rashomon* (encore faut-il noter que *La Dame du lac* appartient à cette panoplie de titres-archétypes que les théoriciens se refilent sans avoir eux-mêmes vérifié la pertinence de cette tradition qui leur évite de fastidieuses recherches; en l'occurrence, il a fallu attendre une analyse sérieuse, plan par plan, pour que l'on cesse de dire que ce film est intégralement en caméra subjective ¹⁾).

Il faut avouer qu'un spécialiste du film avait de quoi être étonné. Si le concept de point de vue est forcément métaphorique en littérature, on pourrait attendre du cinéma qu'il offre, en quelque sorte, une vérification à ses théories, et à ses principes. Quoi de plus simple, en effet, que d'épouser, au moyen de la caméra, le regard d'un personnage et, ce faisant, de le fondre au nôtre?

Que le cinéma n'adopte qu'exceptionnellement la rigueur de ce principe de la focalisation interne m'est donc apparu comme un paradoxe digne d'intérêt. Car de deux choses l'une: pour expliquer une telle régularité, il faut soit admettre que tous les cinéastes se trompent, qu'ils commettent une erreur « narratologique », soit que la dissociation narrative de ce qui se passe dans la tête du personnage et de ce qu'il perçoit obéît à une certaine logique, dont les fondements se trouvent peut-être dans le fonctionnement cognitif de l'être humain.

Sans aller jusque-là (nous y viendrons tout à l'heure), j'ai donc proposé jadis ²⁾ de scinder la focalisation en deux concepts: l'ocularisation, pour désigner le point de vue visuel, et la focalisation au sens strict, pour penser les relations de savoir qui lient ou écartent le spectateur et le personnage.

Le fait que certaines positions de caméra renvoient uniquement au dispositif d'énonciation, alors que d'autres valent pour

une instance intradiégétique localisable, que, d'autre part, la question du savoir narratif ne se rabatte pas purement et simplement sur l'ocularisation jette, du même coup, un trouble sur ce qu'on a appelé une « altération » du point de vue.

Lorsque Genette définit la paralepse comme un « excès d'information » par rapport au parti pris focal adopté par un récit et qu'il donne l'exemple d'une « incursion dans la tête d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe » (p. 213), il aurait tout aussi bien pu reprendre le cas de cette focalisation interne où le personnage est décrit de l'extérieur ; ce dont il fait l'expérience finalement, mais sans donner la même valeur à ces deux infractions, c'est que focalisation et ocularisation marchent rarement de conserve dans le roman. Car, après tout, des énoncés comme : « le jeune homme ne comprit sa ruine [...] » ou « il affecta un air anglais [...] », « qui contrastent avec le très net parti de vision extérieure adoptée jusque-là » (Genette, p. 313), ne sont pas tirés d'un roman expérimental, mais de *La Peau de chagrin*.

Que l'on voit de l'extérieur un personnage dont on partage les pensées ou que l'on pénètre dans la tête d'un personnage qu'on voyait de l'extérieur revient au même. Pensons à tous ces plans où l'on voit un homme qui marche tandis que l'on entend ce qu'il pense en voix *over* : sont-ils des infractions à la focalisation interne ou des infractions à des infractions à la focalisation externe ? Ce peut être l'une ou l'autre, bien sûr : selon que l'on privilégie le point de vue visuel ou le point de vue cognitif. On peut aller plus loin et refuser à l'image le statut de focalisation externe. Au début de *Sunset Boulevard*, par exemple, l'important c'est de faire comprendre au spectateur que c'est le cadavre flottant dans la piscine qui raconte l'histoire de son point de vue, mais la place de la caméra, l'angle, la grosseur de plan sont en revanche facultatifs car, quels qu'ils soient, ce sont des *nobody's shots* — en d'autres termes, le point de vue visuel n'est pas pertinent au niveau narratif, il n'est qu'un trait de langage : le cinéma travaille avec des points de vue (au sens pictural ou photographique).

Or, quand Genette considère la description de l'extérieur comme une focalisation externe, il accorde pareillement au trait

de langage une pertinence narratologique qu'il n'a pas. Prenons le début de *La Peau de chagrin*: « Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le palais royal en songeant aux dernières fantaisies de ses prédécesseurs. » On ne devrait pas parler de vision externe : il ne s'agit pas là de vision, puisqu'il n'y a aucune position oculaire, aucune indication sur l'angle ou la distance d'un observateur ou d'un focalisateur, comme dirait Mieke Bal. C'est bien l'équivalent de notre *nobody's shot*, de mon ocularisation zéro.

En fait, la contradiction apparente entre intériorité et extériorité, qu'occasionne une narration à la troisième personne en focalisation interne et en ocularisation zéro, est un fait de langage, ce que j'appellerai une *paralepse constitutive* : dès que l'on écrit à la troisième personne, on donne une impression d'extériorité plus grande qu'à la première personne. La transposition fidèle d'un récit verbal au cinéma accentue encore ce type de discordance de façon quasi mécanique. Dès lors que l'on veut montrer au spectateur un narrateur comme personnage, il faut bien le montrer de l'extérieur. Mais le fait que les positions de caméra ne renvoient à aucune instance diégétique leur confèrent une certaine arbitrarité et ne leur donne pas la valeur d'un regard, d'une vision, en bref d'un point de vue narratologique.

Ces préambules nous incitent à redéfinir la paralepse. Celle-ci ne résulte pas d'une discordance intériorité-extériorité, dont on vient de voir que, en un sens, elle était liée tout simplement au part pris narratif adopté (troisième personne), mais d'une altération modale à l'intérieur même du point de vue cognitif ou oculaire (focalisation ou ocularisation). Un exemple de paralepse cognitive : le moment où le narrateur homodiégétique de *La Recherche* — dont le point de vue est restreint à ce qu'il sait — pénètre dans la tête de Bergotte pour nous livrer ses dernières pensées. Un exemple cinématographique de paralepse perceptive : le plan du début de *Dark Passage*, entièrement en caméra subjective, où l'on voit rouler, de l'extérieur, le tonneau dans lequel se trouve le personnage qui filtre toutes les représentations visuelles.

Cela dit, cette redéfinition ne suffit pas. Il me paraîtrait profitable, en effet, de retravailler le concept de paralepse en extension. Car, si on peut admettre qu'il y a paralepse quand le récit

ne conserve pas le choix modal qu'il a fait, pour juger de cette discontinuité, il faut aussi tenir compte de ce que le récepteur — lecteur ou spectateur — considère comme les règles induites par le parti pris. Par « règles induites », j'entends ici, en particulier, les conventions qui définissent le réalisme. Cette problématique ne pouvait évidemment pas être celle de la narratologie des années soixante-dix, inattentive qu'elle était à la question de la communication.

La fantastique mémoire de M. de Renoncour, « fidèle jusque dans la relation des réflexions et des sentiments » de des Grieux, lui-même capable de restituer tous les dialogues entendus ou joués par lui, n'est-elle pas une contorsion narrative difficile à accepter dans cet emboîtement de récits homodiégétiques réduits au savoir d'un personnage ? Et le *flash-back* au cinéma : d'où vient que l'on ne soit nullement choqué par la capacité du personnage à se remémorer tous les décors, les bruits, tous les autres personnages, à imiter leur voix, alors même que les événements devraient être filtrés par ses propres perceptions ? Est-ce que, pour autant, le spectateur ressent ces récits comme des altérations de mode ? La question est plus embarrassante qu'il n'y paraît. Car de deux choses l'une : ou la théorie tente de comprendre comment on comprend et il est patent ici que la compréhension peut adopter plusieurs voies, loin d'être redevable d'un modèle homogène et unique, ou l'on pose une *veritas rei* qu'en droit, le spectateur ou le lecteur doivent suivre.

Cette alternative n'en est pas une, évidemment, si on aligne la position du spectateur sur celle du narratologue en posant que la compréhension du film par l'un et par l'autre obéit à une logique « génétique » modelée sur les principes constitutifs de l'objet. Si tout est imputé *a priori* à un narrateur qui surplombe la narration, il devient impossible d'expliquer les variations cognitives dont, pourtant, n'importe quel spectateur a l'intuition en voyant des films. La compréhension spectatorielle ne peut nullement se penser comme symétrique du modèle génétique, simple décodage d'un dispositif énonciatif constitutif de l'objet. Pour remédier aux défauts d'une narratologie ontologique, je tenterai donc à présent une interprétation en termes cognitifs du processus de compréhension spectatorielle de la paralexse.

Regardons le début de *Laura*. De l'écran noir sourd une voix *over*: « I shall never forget the week end Laura died [...] ». Puis un travelling débute, qui va nous mener d'une statuette chinoise, et d'une horloge, au salon de Waldo Lideker. De nombreux objets en gros plan — candélabre, étagères transparentes sur lesquelles sont disposés des objets en verre, colonne — occultent une partie du décor. Tout est fait pour nous faire croire à une ocularisation interne primaire. D'ailleurs, le commentaire semble être ancré dans un observateur qui épouse plus ou moins le mouvement de la caméra : après un panoramique sur le salon, découvrant le détective (« I had just begun to write Laura's story when another of those detectives came to see me »), ne précise-t-il pas : « I could watch him through the half of the door », au moment où celui-ci s'avance vers le mur pour observer des masques ? Les coups d'une horloge retentissent. Quand le policier va vers la gauche pour vérifier l'heure, la caméra retrouve une position similaire à celle du début de la séquence : elle est perpendiculaire à l'homme. C'est à bon droit, alors, que le spectateur peut construire en creux une position du narrateur, son point de vue, d'autant plus qu'il semble toujours surveiller les faits et gestes du visiteur : « I noticed that his intention was fixed upon my clock. » Pourtant, lorsqu'il fait mine de saisir une bouteille posée sur l'étagère, première surprise : la voix qui l'interpelle, pour le sommer de relâcher l'objet, vient de la gauche du cadre, se désolidarisant de la place de la caméra. De l'ocularisation interne primaire, nous glissons vers une ocularisation zéro.

Le détective tourne la tête vers la gauche et se dirige vers la salle de bains. Il ouvre la porte presque fermée. Je suis avide de savoir, pour ma part, où se trouve Waldo Lideker, qui a « surveillé » toute la scène. À la droite de la salle de bains semble suggérer la nouvelle position de caméra, qui filme l'entrée du visiteur indélicat. Nouvelle surprise : la voix *off* l'interpelle à nouveau et l'on découvre finalement qu'il se trouve à gauche. Une nouvelle ocularisation interne primaire inférée rétrograde au statut d'ocularisation zéro.

On objectera peut-être à cette analyse pas à pas des correspondances du verbe et de l'image que la voix qui nous raconte ce récit n'est pas celle du personnage qui vit la scène, mais celle du



Laura d'Otto Preminger (1944)

Collection Cinémathèque québécoise

Erzählendes Ich, du narrateur³. Certes. Précisément, c'est à elle qu'est imputée la perspective narrative, en l'occurrence un point de vue visuel, qui aurait pu tout aussi bien ne pas être précisé.

Voici un cas typique de paralepse... ou je ne m'y connais pas. On est bien en présence d'un récit restreint par un foyer au sens perceptif, et d'une visualisation qui ne suit pas les contours de la restriction de champ construite par le verbal. Au cinéma, ce sont les contradictions du vu et du dit qui vont être les indices de la paralepse.

Le spectateur reconstruit l'espace au cinéma grâce aux inférences qu'il produit à partir des positions de caméra et du calcul de regards que lui suggèrent le montage et les raccords. Si l'on se place dans cette logique, manifestement, le début de *Laura* est pétri d'infractions et de surprises à répétition. Pourquoi le spectateur ne les prend-il pas toutes à la lettre? C'est à cette question que j'aimerais à présent tenter de répondre en développant une hypothèse d'inspiration cognitive.

Partons d'abord de l'idée que la voix *over* vise à mettre le spectateur dans une situation qui n'est pas éloignée de celle de la

communication verbale, même si elle est monodirectionnelle, et que le spectacle cinématographique repose non sur la ressemblance parfaite entre l'image et notre monde, mais sur la reconnaissance d'un univers cognitif commun. En d'autres termes, la voix *over* contraint le spectateur à faire des hypothèses qui sont manifestes pour l'autre, en l'occurrence le personnage, et non un interlocuteur comme dans la conversation. Elle vise à faire partager au spectateur un certain environnement cognitif du personnage, au sens où « un environnement cognitif n'est qu'un ensemble d'hypothèses que l'individu est capable de représenter mentalement et d'accepter comme vraies » (Sperber et Wilson, p. 75). Pas tout l'environnement cognitif, mais cette partie qui permet de rendre mutuelles les hypothèses narratives. C'est la raison pour laquelle le *flash-back* tend beaucoup plus à reconstruire un environnement cognitif pragmatique (au sens étymologique de « relatif à l'action ») que l'environnement perceptif (il en va autrement, évidemment, quand le type de perception du personnage est en lui-même une information, comme dans *Wolfen*, par exemple, où la déformation de l'image construit le regard des loups). Il s'agit d'abord de donner la possibilité au spectateur de connaître l'environnement cognitif du personnage. Ainsi, si on évalue à l'aune de la vraisemblance perceptuelle la visualisation du récit de Lideker dans *Laura*, on ne manque pas d'être surpris. En revanche, si l'on comprend cette mise en scène comme une tentative de restitution de l'environnement cognitif de Lideker, environnement cognitif qui ne se réduit pas à ce qui nous est montré, mais qui est supposé plus large, le début de *Laura* aurait plutôt pour fonction de nous faire partager les hypothèses qui lui sont manifestes au moment où il reconstruit le récit (d'où l'insistance sur l'horloge, aussi bien dans l'image que dans le commentaire, puisque celle-ci joue le rôle que l'on sait). Cette miniparalepse n'est donc pas prise à la lettre — si l'on peut dire — parce qu'on comprend bien que c'est moins la restriction du champ perceptif que l'on veut nous communiquer qu'un savoir inféré et reconstruit par le narrateur. (Ce schéma explicatif d'inspiration cognitiviste permet de comprendre pourquoi, d'une part, malgré ce que pourrait laisser supposer l'analyse *a priori* des concepts, la focalisation

interne s'accommode fort mal d'une ocularisation interne primaire et pourquoi, d'autre part, ce que j'ai appelé plus haut le statut constitutivement paraleptique de l'image cinématographique n'est pas pris à la lettre.)

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. C'est le cas de *Monsieur Arkadin*. J'ai montré ailleurs comment tout le début de ce film, au cours duquel le personnage croit maîtriser tous les événements qu'il raconte, est troué de plans, qu'il ignore manifestement, d'Arkadin ou de Raina qui l'observent. Ici, la paralepse a pour fonction de signaler par avance au spectateur attentif que Van Stratten est en train de se faire manœuvrer par celui qu'il fait chanter (le héros, lui, ne le comprendra qu'à la fin du film).

L'expression « intention informative », que je viens d'utiliser, suppose bien entendu un éclatement de l'immanence textuelle. Si la focalisation n'est plus une égalité ou une inégalité de savoir entre personnage et narrateur, mais le fait que le spectateur partage ou non l'environnement cognitif du personnage, la théorie doit tracer les contours d'une instance réelle ou effective, qui communique au spectateur la plus ou moins grande mutualité de l'environnement cognitif. Dans cette optique, le narrateur n'est évidemment qu'une construction de l'auteur (ou du « scripteur », peu importe le terme), qui choisit dans quelle configuration il va mettre son destinataire (Sperber et Wilson, p. 122) puisque, aussi bien, attribuer des intentions informatives à un être de papier comme le narrateur serait verser dans dans un anthropomorphisme de mauvais aloi.

Reste à savoir, maintenant, comment le spectateur identifie telle ou telle contradiction narratologique comme une intention. Ne nous arrive-t-il pas souvent, en sortant du cinéma, de nous demander si tel ou tel détail incongru, telle ou telle image inattendue ont été faits *exprès*? De telles interrogations sont symptomatiques d'un problème que la narratologie, à force de vouloir classer *a priori* des entités, laisse en chemin : comment le spectateur fait-il la différence entre une paralepse et une erreur? La solution théorique est simple : pour qu'il y ait paralepse il

faut que le destinataire soit capable d'assigner à l'excès d'information une visée intentionnelle ; sinon, ce n'est qu'une erreur. Quel est le mécanisme d'imputation qui lui permet de séparer le bon grain de l'ivraie ?

La question de la sémiologie du cinéma se trouve déplacée : il ne s'agit plus de savoir comment on comprend les phénomènes, mais comment on les accepte.

Nous avons vu, précédemment, que la paralepse naît généralement d'une discordance entre les informations visuelles et les informations sonores. Dois-je plutôt faire confiance à celles-là qu'à celles-ci ? C'est l'hypothèse classiquement formulée : celle de S. Kozloff, qui décrète que l'image ne saurait mentir par convention⁴, celle de Burgoyne, qui pose un narrateur digne de confiance comme fondement de la fiction⁵. Pourtant, de nombreuses séquences de film montrent que le *topos* de l'image qui ne saurait mentir n'est pas toujours suffisant pour rendre compte de la réception. Qu'on pense à *L'Année dernière à Marienbad*. À certains moments, le personnage, X, lutte contre l'image pour la plier à son discours : par exemple, lorsque, tentant de persuader A qu'il a pénétré dans sa chambre, il répète avec conviction que la porte était close, dans un effort désespéré pour effacer l'image de la porte ouverte.

Prend-on pour autant parti pour l'image ? Je ne le pense pas, car il est difficile de déterminer si elle représente une autre vision de l'événement, celle de A qui résiste à la séduction de X, ou la « vraie » version des faits.

Pour juger des contradictions images-sons, en l'occurrence pour les mettre au compte de la paralepse ou de l'erreur, on prend en compte des critères assez proches de ceux dégagés par Ludomir Dolezel à propos de l'authentification des mondes fictionnels en littérature. Prolongeant l'idée de Booth selon laquelle la confiance agit en accord avec les normes de l'œuvre⁶, Dolezel fait le départ entre deux formes de texture narrative : dans la première, la narration à la troisième personne ou forme en *Er*, tout ce qui est affirmé par le narrateur est réputé vrai, on est en présence d'un monde fictionnel absolument authentique ; dans la seconde, la forme *skaz*, le narrateur ne prend pas sa fonction au sérieux : on rencontre des énoncés contradictoires, on

passé de la première à la troisième personne, d'une perspective limitée à une perspective omnisciente, de sorte que, finalement, tout peut à chaque instant être remis en question, y compris l'autorité d'authentification qu'est le narrateur : le monde fictionnel est absolument inauthentique.

Si je mets de côté ce que j'ai appelé la *paralepse constitutive*, qui touche très généralement le film, tant elle est liée au langage cinématographique, il existe des moments où les discordances cognitives ne paraissent pas endossables par le narrateur explicite et où le recours à l'hypothèse d'un narrateur implicite n'explique rien. Tel ce début de *Laura* que j'ai pris pour objet. Ici, de telles contradictions ne sont évidemment pas à mettre au compte de la structure contradictoire d'un monde fictionnel inauthentique. Tout n'est-il pas fait, dans ce film, à l'inverse, pour éclairer progressivement les mystères d'une énigme ? Alors, pourquoi cette discordance ? Paralepse ou erreur ? Formuler la première interprétation, c'est supposer, chez l'auteur, une intention qui n'est manifestement pas liée à un raisonnement sur la cohérence du film, mais à des nécessités strictement informatives : l'auteur a besoin, en ce début de film, de rendre manifestes certaines hypothèses narratives, de montrer certains éléments de la fiction — le détective, l'horloge — et cette nécessité, guidée par un souci de communicabilité des données diégétiques, par un souci d'intelligibilité, peut laisser de côté tout autre souci de cohérence narratologique.

Il va de soi qu'un tel film ne peut fonctionner que pour un spectateur qui valorise également ce souci de communicabilité. Dans le cas où la communication n'est pas réciproque, nous disent Dan Sperber et Deirdre Wilson, le communicateur peut supposer que ce qu'il communique devient de manière automatique mutuellement manifeste : c'est le cas du journaliste, du professeur, etc. Lorsque le communicateur n'a pas cette autorité, il lui suffit d'adapter son intention informative à sa crédibilité : soit la pertinence narrative prime et les infractions sont des *paralepses* commises au nom d'une raison supérieure, la communication de l'histoire et le confort spectral, soit la pertinence artistique guide la réception du film et l'on considère que ces infractions sont des erreurs indignes d'un auteur conscient du matériau qu'il travaille.

Ces deux interprétations sont toujours possibles et nul doute qu'elles se trouvent en tout public, à propos de *Laura* comme à propos de tout film, de tout roman aussi, car ce processus d'imputation existe tout aussi bien en littérature.

Au point où nous en sommes, nous devons bien admettre que l'auteur, chassé dans les années soixante-dix par la porte, est revenu par la fenêtre, non pas sous sa forme prébarthésienne d'entité explicative des méandres de l'œuvre, mais comme hypothèse narratologique nécessaire.

De la construction de l'auteur par le spectateur dépend, en effet, l'interprétation des phénomènes comme la paralepse qui, loin d'être donnés d'avance, sont l'enjeu d'inférences, de constructions, en somme : de l'activité du récepteur. Tout dépend ici de l'auteur construit, de la confiance qu'on lui accorde et de l'intentionnalité qu'on infère de cette confiance.

Cet auteur, qui ne s'identifie pas forcément à une seule personne⁷, relève d'une construction qui excède le texte (dépendant en partie du paratexte et de l'épitéxte) et qui dépend en partie du jugement du destinataire, de sa connaissance du cinéma, des films, des critiques, de son *capital culturel incorporé*, dirait Bourdieu.

Longtemps, on a rêvé de regarder les romans et les films en spectateur naïf, vierge de tout présupposé, un regard toujours neuf. Il faudra s'y résigner : le spectateur en sait toujours trop.

Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle)

NOTES

1 Jean-Paul Simon, « Énonciation et narration », « Énonciation et cinéma », *Communications*, n° 38 (1983) p. 155-191.

2 Voir « Narration(s) : en deçà et au-delà », « Énonciation et cinéma », *Communications*, n° 38 (1983) p. 192-212 et *L'Œil-caméra. Entre film et roman* (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1987).

3 À quel moment le narrateur raconte-t-il son histoire ? C'est une question que l'on ne se pose pas assez souvent. En l'occurrence, on doit bien admettre ici que le narrateur, au moment où il fait son récit, est déjà mort, comme dans *Sunset Boulevard*.

4 Voir S. Kozloff, *Invisible Storytellers* (Berkeley : University of California Press, 1988).

5 Voir R. Burgoyne, « The Cinematic Narrator ; The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration », *Journal of Film and Video*, vol. 42, n° 1 (1990).

6 Voir « Pour une typologie des mondes fictionnels », dans H. Parret et H.-G. Ruprecht (direction), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommage pour A.-J. Greimas* (Amsterdam / Philadelphie : Benjamins, 1985).

7 Voir, sur ce point, F. Jost, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision* (Paris : Méridiens Klincksieck, 1992).

OUVRAGES CITÉS

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Sperber, Dan et Wilson, Deirdre. *La Pertinence*. Paris : Minuit, 1989.