



Esthétique du discours narratif, du récit écrit au récit filmique

Mohamed BASLA

Directeur de Thèse : M. Mounsif EL HOUARI

Département de langue et littérature françaises,

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Sais-Fès, Université Sidi Mohamed Ben Abd Allah

Published Online on: 18 Feb. 2022



This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0
International License.

Résumé

Écrit ou filmique, le récit consiste souvent en l'effacement du romancier ou du cinéaste de leurs textes afin de laisser s'exprimer les structures narratives et les composantes de l'histoire (les personnages, et les événements fictifs). Ainsi, organisation des points de vue, caractérisation des personnages, découpage temporel et description visent à produire un effet de narrativité. À cela, s'ajoutent, au cinéma, le découpage et le montage des séquences narratives, les mouvements de la caméra et les angles de prise de vue, le cadrage et l'échelle des plans. Cet effet de narrativité consiste d'abord à tenir en haleine le lecteur ou le spectateur qui veut connaître la suite des événements. Ensuite, maintenir la connivence narrative : le spectateur ou le lecteur sait qu'on lui raconte une histoire et manifeste le désir de

l'oublier. Il cherche à être livré au plaisir d'apprendre la fiction comme si c'était vrai. Pour ne pas déranger la réception, l'effacement des traces de l'énonciation devient une exigence tant que cela est possible. Au cinéma, cet effacement se fait par le montage transparent qui consiste à gommer les jointures. Le passage d'un plan à un autre s'opère insensiblement sans rompre l'impression de la continuité narrative. Ainsi, le film a intérêt d'occulter la présence de la caméra et de ses mouvements, le montage-collage et les opérations de cadrage et recadrage afin de ne pas rompre le contact avec l'univers diégétique. Malgré l'illusion de la transparence, un récit est toujours pris en charge par un narrateur qui le raconte selon différents points de vue.

Mots-clés : Auricularisations, Narrateur, Ocularisation, narration, focalisation

Abstract

Written or filmic, the story often consists in erasing the novelist or the filmmaker from their texts in order to let the narrative structures and the components of the story (the characters, and the fictional events) express themselves. Thus, organization of points of view, characterization of the characters, temporal division and description aim to produce a narrative effect. In addition, in the cinema, the cutting and editing of narrative sequences, the camera movements and the angles of view, the framing and the scale of the shots. This narrative effect consists first of all in keeping the reader or the spectator who wants to know the sequence of events in suspense. Then, maintain the narrative connivance: the spectator or the reader knows that he is being told a story and expresses the desire to forget it. He seeks to be delivered to the pleasure of learning fiction as if it were true. In order not to disturb the reception, the erasure of the traces of the utterance becomes a requirement as long as it is possible. In cinema, this erasure is done by the transparent assembly which consists in erasing the joints. The transition from one shot to another takes place imperceptibly without breaking the impression of narrative continuity. Thus, the film has an interest in obscuring the presence of the camera and its movements, the montage-collage and the framing and cropping operations so as not to break contact with the diegetic universe.

Despite the illusion of transparency, a story is always taken care of by a narrator who tells it from different points of view.

* Introduction

Les auteurs du *Récit cinématographique* précisent que l'origine du terme « narratologie », en tant que discipline, est habituellement attribuée à Gérard Genette et à son ouvrage majeur *Figures III*. Empruntant le mot de « narratologie » à Tzvetan Todorov, les travaux de Genette se focalisent sur la branche de la narratologie qu'il appelle « narratologie modale » et qu'André Gaudreault nomme « narratologie de l'expression ». Elle se définit par opposition à la « narratologie thématique » ou « du contenu », dont la figure de proue est Algirdas-Julien Greimas. Elle s'occupe, comme le dénote son nom, de l'histoire, des actions, des rôles des personnages, et des relations entre les actants en dehors des formes d'expressions qui les véhiculent.

Dans ce modeste travail, nous nous intéresserons à quelques éléments de la branche modale de la narratologie que F. Jost et A. Gaudreault définissent ainsi :-

[...] [La narratologie modale] *s'occupe d'abord et avant tout des formes d'expression par le biais desquelles l'on raconte : formes de la manifestation du narrateur, matières de l'expression mises en jeu par tel ou tel medium narratif (images, sons,*

etc.), *niveaux de narration, temporalité du récit, point de vue, entre autres*.¹

Nous essaierons de montrer comment le cinéma exploite les concepts de narration, narrateur et focalisation forgés d'abord au sein de la narratologie littéraire.

I/ Narration et narrateur, du littéraire au filmique.

1- Narration littéraire Vs Monstration filmique

La narration, comme la définissent Jacques Aumont et ses collaborateurs, est « *l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle elle prend place.* »²

On constate que les auteurs élargissent la notion de la narration. Elle comprend l'action productrice du récit qui permet au narrateur de révéler son histoire et la situation dans laquelle s'inscrit cette action. Elle est donc, la manifestation de la volonté d'une instance raconteuse, désirant transmettre un savoir (histoire) dont elle prétend, implicitement ou explicitement, être la seule détentrice. Elle consiste à mettre en intrigue, à ordonner et à exposer un ensemble cohérent d'événements ayant un début, un développement et une fin.

Transposée dans le domaine cinématographique, la narration, pour qu'elle s'adapte à la nature iconique du récit filmique, est forcée de se

convertir en un terme plus adéquat aux études narratologiques des films. C'est ainsi que les théoriciens du cinéma ont importé le terme *monstration* du domaine théâtral. Ainsi, quel que soit le narrateur qui relate verbalement une histoire dans un film, il dépend d'une instance narrative supérieure qui prend en charge le récit par image. Elle le montre en pleine action en train de raconter.

Néanmoins, la monstration filmique diffère de la monstration au théâtre dans la mesure où le film montre une action révolue et la caméra, en enregistrant le jeu des acteurs, peut par le simple changement d'angles de prises de vue, d'échelle des plans ou par son mouvement, opérer une modification au niveau de la perception du spectateur en forçant son regard à suivre sa trajectoire et à voir uniquement ce qu'elle sélectionne de la réalité pro filmique³ qu'elle enregistre. Contrairement à ceci, dans la représentation théâtrale, l'acteur joue devant le spectateur qui le regarde jouant. Ainsi, le jeu de l'acteur et la perception du spectateur se font simultanément et les deux activités partagent le moment présent. Si le film présente au moment présent ce qui s'est passé avant, le théâtre présente maintenant ce qui est en train de se produire, c'est-à-dire une action en devenir et non une action révolue.

¹ GAUDREAU, André, JOST, François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p.12.

² AUMONT, Jacques et al, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2008, p.77.

³ Est profilmique, tout ce qui se trouve devant la caméra.

Raconter ou montrer sont donc, deux activités qui nécessitent un sujet qui assume et assure la relation d'une histoire. C'est ce sujet qui compose et expose les événements qu'il puise de sa vie ou de la vie des autres. Ce qui définit d'ailleurs son statut dans un récit.

2- Narrateur et prise en charge du récit

Le narrateur est l'instance qui assure la relation des événements constituant une histoire. Son premier souci est de susciter l'intérêt du narrataire et de capter son attention du début du récit jusqu'à sa fin. Comme le dit Vincent Jouve, il « *n'existe qu'à l'intérieur du texte. C'est cette voix qui raconte l'histoire et à laquelle, au fil de la lecture, à travers ce qu'elle dit et la façon dont elle le dit, on peut attribuer certaines caractéristiques.* »⁴ Puisque le narrateur n'a d'existence que dans le récit, c'est qu'il est fictif. Il est un rôle qui donne l'illusion de raconter une histoire antérieure à son discours narratif. Pourtant, c'est ce discours qui la bâtit et lui donne forme. Il est détectable et reconstituable à partir des traces et des indices qui mènent à lui et qui sont semés dans son récit.

Si le récit écrit est généralement assumé par un narrateur singulier, le récit filmique pose le problème du nombre concernant l'instance qui le raconte. C'est ainsi que les auteurs d'*Esthétique du film* s'interrogent sur

la possibilité de « *parler au cinéma d'un narrateur, quand un film est toujours l'œuvre d'une équipe et qu'il requiert plusieurs séries de choix assumés par plusieurs techniciens* »⁵. Ils préfèrent alors, parler d'instance narrative pour désigner la source abstraite d'où émane le récit.

Le narrateur est certes, le producteur du récit, mais il est à différencier de l'auteur. Le premier, comme on l'a déjà précisé, est fictif tandis que le second est réel. Dans *Le Lys dans la vallée*, Balzac est l'auteur qui a donné naissance au roman, mais celui qui raconte ses aventures avec Madame de Mort sauf c'est Félix de Vandenesse. Si l'auteur de *La Comédie Humaine* est un écrivain qui a réellement existé et qui a laissé son empreinte dans la littérature du XIX^{ème} siècle, le narrateur n'est qu'une invention à qui Balzac a donné la parole pour raconter son histoire.

A- Point de vue de Gérard Genette

Quelle que soit la voix qui raconte une histoire, la narratologie modale, en essayant de répondre à la question "comment se raconte un récit ?", s'attelle à examiner attentivement le type de relations que cette voix entretient avec l'histoire qu'elle relate d'une part, et d'autre part avec le niveau du discours dans lequel se moule cette histoire.

Pour cerner cette question du niveau de discours, Gérard Genette

⁴ JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2001, p. 24.

⁵ AUMONT, Jacques et al, *op.cit.* p.78.

considère le récit global d'une histoire comme un tout au sein duquel peuvent figurer des micros-récits qui se rapportent au premier estimé comme une macro structure. Ainsi le narrateur d'un récit au premier degré peut céder l'acte narratif à un ou plusieurs narrateurs au second degré. Le statut du narrateur peut prendre quatre formes selon la classification de Genette qui se base sur l'appartenance ou non au récit au premier degré et l'appartenance ou non à l'histoire. Les termes *intra/extra* rendent compte du niveau du récit, *hétéro/homo* de la relation avec l'histoire. On rappelle que la théorie de Genette ne tient pas compte des distinctions entre histoire et diérèse d'où l'association des quatre termes avec cette dernière.

Un narrateur appartenant au premier niveau du récit sera extradiégétique ; dans le cas contraire *intra* diégétique. Il sera dit homodiégétique s'il raconte une histoire à laquelle il appartient et hétérodiégétique s'il relate une histoire dont il ne fait pas partie. En combinant les quatre termes on obtient quatre possibilités. Deux pour le narrateur extradiégétique et deux autres pour le narrateur *intra* diégétique.

* **Narrateur extradiégétique**

* **Narrateur extra-homodiégétique :** c'est un narrateur du récit au premier niveau qui raconte une histoire dont il fait partie. Félix de Vandenesse racontant ses aventures dans *Le Lys dans la vallée* en est un exemple. Aussi Dans le film *La Comtesse Aux Pieds*

Nus de Joseph L. Mankiewicz, le statut d'Harry Dawes, scénariste et metteur en scène relatant ce qui est advenu de la vie de Maria Vargas après l'avoir convaincue de quitter sa vie de danseuse pour devenir actrice, entre-t-il dans cette catégorie.

* **Narrateur extra-hétérodiégétique :** il est aussi un narrateur du récit au premier niveau mais il raconte une histoire dont il est absent. Le narrateur du *Père Goriot* l'illustre à notre avis. On pense aussi à l'instance impersonnelle qui prend en charge le récit dans le film de *L'Homme qui tua Liberty Valence* avant que celle-ci ne cède la parole à Ransom Stoddard qui nous livre le récit de sa vie.

* **Narrateur intra diégétique**

* **Narrateur intra-homodiégétique :** c'est un narrateur délégué qui relaie le narrateur du premier niveau et qui raconte une histoire dont il fait partie. Le film *Ève* de Joseph L. Mankiewicz présente un exemple de ce narrateur du deuxième niveau. Il s'agit de Karen Richards qui raconte l'arrivisme d'Ève Harrington. Ransom Stoddard, qui relate le récit de sa vie, représente également ce type de narrateur dans le film *L'Homme qui tua Liberty Valence*. Du côté du récit écrit, le chevalier Des Grieux dans *Manon Lescaut* représente cette catégorie. C'est un personnage à qui le narrateur du premier niveau cède la parole afin de raconter ses propres aventures avec Manon Lescaut.

* **Narrateur intra-hétérodiégétique :** il s'agit souvent d'un personnage qui assure le récit d'une histoire qui n'est

pas la sienne. L'exemple le plus probant est « *Schéhérazade, narratrice au second degré qui raconte des histoires d'où elle est généralement absente* »⁶. On rencontre un statut similaire dans *La Fête à Henriette* où deux scénaristes, interprétés par Louis Seigner et Henri Crémieux, essaient d'imaginer un scénario qui raconte quelques événements qui se produiront dans la vie de leur jeune héroïne Henriette.

Pour résumer les différents statuts que peut avoir le narrateur, Gérard Genette a dessiné dans *Figures III* un tableau récapitulatif⁷ qu'on reproduit ici.

NIVEAU RELATION	Extradiégétique	Intra diégétique
Hétérodiégétique	Homère	Schéhérazade C.
Homodiégétique	Gil Blas Marcel	Ulysse

B- Point de vue de Jean-Paul Simon

Contrairement à Genette, Jean-Paul Simon, dans "*Énonciation et narration*", tenant compte de la différence entre diégèse et histoire a abouti à huit possibilités que peut avoir le statut du narrateur. Dans sa classification, il utilise l'adjectif *discursif* au lieu d'*historique* qui peut induire en erreur. De ce fait, *discursif* renvoie à *discours* quand il est associé à *intra/extra* pour désigner le niveau du discours et à *histoire* ou contenu narratif quand il est lié à *homo/hétéro*

pour rendre compte de l'appartenance ou non à l'histoire.

Prenant en considération ces précisions, les termes utilisés dans l'étude de Jean-Paul Simon sont définis comme suit :

Extradiscursif : narrateur au premier niveau.

Intra discursif : narrateur au second niveau. C'est souvent un personnage appartenant à un macro-récit et qui prend en charge un micro-récit.

Homodiscursif : narrateur qui raconte une histoire à laquelle il appartient.

Hétérodiscursif : narrateur qui relate une histoire d'où il est absent.

Homodiégétique : narrateur qui intervient dans la diégèse même s'il ne participe pas à l'histoire en donnant par exemple, une information qui peut apparaître triviale et qui prendra toute son ampleur plus tard.

Hétérodiégétique : narrateur neutre qui assure la relation des événements sans intervenir dans la diégèse.

La classification de Jean-Paul Simon reflète les différents rapports entre ces termes, lesquels termes, associés différemment, donnent lieu à huit statuts que peut avoir le narrateur. On les réorganise sous forme de deux ensembles regroupant chacun quatre possibilités selon le niveau du discours narratif qu'assume le narrateur :

2.2.1 Narrateur au premier degré

Il peut être :-

⁶ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 256.

⁷ *Idem.*

* **Extradiscursif/ hétérodiscursif/ hétérodiégétique** : narrateur au premier niveau qui raconte une histoire d'où il est absent et qui n'intervient pas dans la diégèse. Le film *Le train sifflera trois fois* est raconté par un narrateur semblable.

* **Extradiscursif/ hétérodiscursif/ homodiégétique** : narrateur au premier niveau qui raconte une histoire à laquelle il ne participe pas mais qui intervient dans la diégèse. Le film *Octobre* de S.M. Eisenstein représente un exemple de ce statut.

* **Extradiscursif/ homodiscursif/ hétérodiégétique** : narrateur au premier niveau qui prend en charge le récit d'une histoire à laquelle il appartient mais n'intervient pas dans la diégèse. Le narrateur du film *Portrait de Dorian Gray* d'Albert Lewin (1945) en est un exemple.

* **Extradiscursif/ homodiscursif/ homodiégétique** : narrateur au premier niveau qui assure le récit d'une histoire à laquelle il participe et qui intervient dans la diégèse. Ce statut est représenté dans le film *Dossier Secret* d'Orson Welles.

* **Narrateur au second degré**

Il peut avoir le statut de:-

* **Intradiscursif/ hétérodiscursif/ hétérodiégétique** : narrateur au second degré qui n'est présent ni dans l'histoire ni dans la diégèse. Dans le film *Frankenstein* de James Whale (1931) la narratrice raconte, sans y

participer et sans intervenir dans sa diégèse, l'histoire d'un jeune savant qui, voulait créer artificiellement la vie en façonnant un corps humain à partir de morceaux de cadavres.

* **Intradiscursif/ hétérodiscursif/ homodiégétique** : narrateur au second degré, absent d'une histoire qu'il raconte en intervenant dans sa diégèse. Le cas des deux scénaristes de *La Fête à Henriette*, modifiant l'histoire qu'ils sont en train de produire et agissant sur sa diégèse, en est un exemple.

* **Intradiscursif/ homodiscursif/ hétérodiégétique** : narrateur au second degré qui participe à une histoire qu'il raconte sans intervenir dans sa diégèse. Le film *Citizen Kane* d'Orson Welles représente un narrateur similaire.

* **Intradiscursif/ homodiscursif/ homodiégétique** : narrateur au second degré, participant à une histoire qu'il raconte et intervenant dans sa diégèse. Lorsque le récit a démarré dans le film *L'homme qui tua Liberty Valance* de John Ford, le sénateur entame le récit de sa vie à l'occasion d'un enterrement en adoptant le statut que représente cette dernière possibilité.

Voilà donc, les huit possibilités que peut avoir le statut du narrateur selon Jean-Paul Simon dans "*Énonciation et narration*"⁸ et qu'il a reprises dans ce tableau récapitulatif⁹ que l'on reproduira sous forme d'un schéma simplifié :-

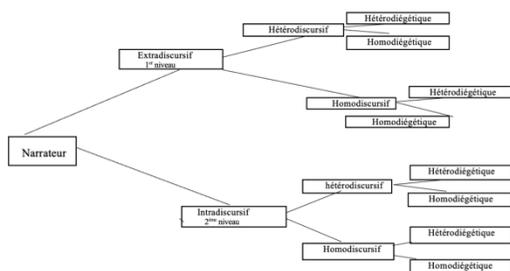
⁸SIMON, Jean-Paul, *Énonciation et narration*. In: *Communications*, 38, 1983. *Énonciation et*

cinéma, sous la direction de Jean-Paul Simon et Marc Vernet. pp. 180-182.

⁹ *Ibid.* p. 180.

		EXTRADISCURSIF	INTRADISCURSIF
Hétérodiscursif	Hétérodiégétique	Films courants 1	<i>Frankenstein</i> 3 (5)
	Homodiégétique	<i>Octobre</i> 2 <i>Muriel</i>	<i>La fête à Henriette</i> 6
Homodiscursif	Hétérodiégétique	<i>The Portrait of Dorian Gray</i> 3	<i>Citizen Kane</i> 7 <i>Wuthering Heights</i>
	Homodiégétique	<i>Confidential Report</i> 4	<i>Liberty Valence</i> 8 <i>L'homme à la caméra</i>

Les nombres 1-2-3-4 correspondent respectivement à A/a-b-c-d et 5-6-7-8 à B/a-b-c-d.



Comme on vient de le voir, la distinction *histoire/diégèse* a pour conséquence de redoubler les possibilités du statut que peut avoir le narrateur.

Si tout récit est une production d'un narrateur, les informations que véhicule le discours narratif, par leur origine, instaurent une relation d'égalité ou d'inégalité de savoir entre narrateur et personnage. La narratologie, pour rendre compte de cette relation, utilise une multitude de termes : *foyer de la narration, perspective narrative, focalisation, vision, point de vue...*

2- Le point de vue narratif

A- La focalisation chez Genette

La focalisation se résume chez Genette en trois possibilités exprimant chacune le type de relation de savoir

qui s'établit entre un narrateur et un personnage de sa fiction.

A- Focalisation zéro

C'est le cas du narrateur omniscient qui règne sur son univers fictionnel comme Dieu sur le monde. Il sait tout de ses personnages même leurs pensées et ce qu'ils cachent. Il pénètre dans les consciences et révèle les sentiments dissimulés. Il se déplace à sa guise dans l'espace et dans le temps. Il en dit plus que n'en sait aucun de ses personnages. Ce type de récit non focalisé a l'avantage de donner au narrataire plus d'informations que n'en disposent les personnages, ce qui permet de créer le suspense, procédé exploité à l'extrême au cinéma par Alfred Hitchcock. On connaît le fameux exemple de la bombe déposée sous la table à l'insu des personnages qui met les spectateurs informés dans un état de tension et leur donne l'envie de crier pour avertir les protagonistes de l'explosion. Orson Welles a utilisé ce procédé dans *La Soif du mal* quand, au début du film, il a montré le malfaiteur déposant la bombe dans le coffre de la voiture à l'insu des deux protagonistes.

B- Focalisation interne

Dans ce type de récit, les informations narratives sont données par une instance intradiégétique. Le savoir du narrateur est égal à celui du personnage. Toute information narrative est filtrée par sa conscience et sa perception. Ce mode narratif permet de s'identifier au personnage par qui s'opère la focalisation et de se rendre

compte de sa perception. Genette dans *figures III* a mentionné la difficulté de l'application rigoureuse de ce mode narratif dans la mesure où elle implique « que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur »¹⁰. Il cite un critère dégagé par Roland Barthes qui permet de reconnaître la focalisation interne. Il s'agit de réécrire le segment narratif à la première personne sans que cela ne provoque « aucune altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux »¹¹. De ce fait, une phrase telle que « le vent violent semble faire peur à la petite fille. » ne saura relever de la focalisation interne parce qu'intraduisible en première personne. Ce type de focalisation se décline en trois sous-types : *fixe* opérée par un seul personnage, *variable* par deux et *multiple* quand le même événement est raconté selon le point de vue de plusieurs personnages. Le film *Rashomon* illustre bien cette dernière.

C- Focalisation externe

Dans ce mode tout est vu de l'extérieur par un observateur objectif. Les personnages sont décrits du dehors sans aucune analyse de leurs sentiments ou pensées. Le narrateur témoin rapporte seulement ce qu'il voit ou entend. Il ne connaît de ses personnages que ce qu'ils laissent

apparaître sans aucune possibilité de pénétrer dans leurs consciences ou de décrire leurs vies intérieures. Son savoir est inférieur à celui de ses personnages. Ce manque d'information fait naître l'atmosphère énigmatique qui intrigue le narrataire et le pousse à combler ce manque et à découvrir le mystère. Cela garantit au narrateur d'être écouté jusqu'à la fin de son récit. Ce mode est surtout utilisé au début des récits afin de susciter la curiosité des lecteurs ou des spectateurs.

3- La focalisation chez Vanoye

Au cinéma, Francis Vanoye dégage « Deux « foyers » [qui] définissent le point de vue dans le récit filmique : l'image et le son. »¹² Il constate que, par sa simple position, la caméra exprime un type de focalisation.

A- Focalisation zéro

C'est quand les plans dominent les personnages et qu'on voit plus que ces derniers comme dans le plan de *Marnie* d'Alfred Hitchcock (1964) où les deux protagonistes ignorent leur présence simultanée dans le même espace (photo 1).

B- Focalisation externe

C'est lorsque le spectateur voit ce que la caméra filme et entend ce que le micro enregistre sans l'intermédiaire d'un personnage. Le plan général du début de *Marnie* en est un exemple (photo 2).

¹⁰ GENETTE, Gerard, *Op.cit.* p. 209.

¹¹ *Ibid.* p. 210.

¹² VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989, p. 144.

C- Focalisation interne (fixe, variable ou multiple)

On parle de ce type quand le spectateur voit ou entend à travers l'œil ou l'oreille d'un personnage comme dans les plans subjectifs de *La dame du Lac* de Robert Montgomery (1947) (photo 3).



Marnie (1)



Marnie (2)



La Dame du lac (3)

4- La focalisation chez Jost

De son côté François Jost a développé la pensée de Genette en s'appuyant sur l'analyse des films qui a révélé certaines limites de cette

pensée concernant le point de vue narratif au cinéma. C'est ainsi qu'il suggère de différencier savoir, point de vue visuel « ocularisation » et point d'écoute « auricularisation »¹³.

La légitimité de cette différenciation vient du fait que le récit cinématographique utilise la parole et l'image pour représenter le monde. Ainsi, l'image peut montrer ce que voit le personnage, et la parole peut exprimer ce qui s'agite dans son intérieur. Le savoir peut donc, émaner de l'un des deux éléments ou de leur combinaison.

Pour rendre compte des points de vue visuel et d'écoute, Jost a élaboré une classification triadique sur le modèle genettien de la focalisation.

A- Le point de vue visuel « ocularisation »

Elle caractérise la relation entre ce que voit le personnage et ce que montre la caméra. Le plan d'un film peut coïncider soit avec le regard d'un personnage soit avec une instance extra diégétique. Ce qui donne deux types d'ocularisation :

* **Ocularisation interne** : quand on voit à travers l'œil d'un personnage qui peut être suggéré par un indice dans l'image (ocularisation interne primaire) comme la présence de la fumée d'une cigarette ou d'une partie du corps qui renvoie à celui qui voit, ou par un raccord (ocularisation interne

¹³ GAUDREAU, André, JOST, François, *Op.Cit.* p. 6.

secondaire) comme dans le champ contre champ.

* **Ocularisation zéro** : c'est le cas des plans qui ne correspondent au regard d'aucun personnage. Ce mode d'ocularisation correspond aux plans généraux des débuts des films.

B- Le point d'écoute « auricularisation »

Elle désigne la relation entre ce que le personnage écoute, et les sons du film que le spectateur perçoit. Le narrateur dispose de deux possibilités pour faire parvenir le son à l'écoute du destinataire:-

* **Auricularisation interne** : on parle de ce mode dans le cas où l'on écoute à travers l'oreille d'un personnage. Quand on ne dispose pas d'indices qui puisse renvoyer à l'écoute active et lorsque la subjectivité du son n'est déduite que par un filtrage ou une déformation, on est en présence d'une auricularisation interne primaire. Par contre, l'auricularisation interne est secondaire quand on dispose de repères visuels qui permettent de construire l'écoute active comme lorsqu'on écoute ce qu'écoute un personnage à travers un téléphone.

* **Auricularisation zéro** : c'est le cas où le point d'écoute n'est attribué à aucune instance intradiégétique. Il renvoie au grand imagier et le spectateur devient un témoin qui écoute directement les sons comme s'il est présent dans la diégèse selon la distance qui le sépare de leurs sources.

Dans le récit écrit comme dans le récit filmique, le narrateur, en

prenant en charge la relation des événements qui constituent son histoire, choisit de le faire selon un ou plusieurs points de vue.

* **Conclusion**

Malgré l'universalité du schéma du récit, on ne peut pas prétendre à son uniformité en raison de la diversité des médias qui le véhiculent (presse, cinéma, bande dessinée, radio, télévision, roman ...). Étudier donc un récit, c'est, avant tout, prendre en considération le média qui le véhicule. On ne peut pas par exemple analyser de la même façon le récit écrit et le récit cinématographique, vu que l'un est monodique et que l'autre est polyphonique. De ce fait, à l'image de la focalisation (élaborée dans le cadre des études littéraires) qui a évolué, en se fragmentant, au point de vue cognitif, auditif et visuel dans le champ des études cinématographiques, les concepts de la narratologie doivent être repensés et retravaillés en fonction des médias qui racontent des histoires.

* **Bibliographie**

AUMONT, (2008), Jacques et al, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin.

GAUDREULT, (1990), André, JOST, François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan.

GENETTE, Gérard, (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

JOUBE, Vincent, (2001), *La poétique du roman*, Armand Colin.

SIMON, Jean Paul, (1983), *Énonciation et narration*.

In: *Communications*, 38,
Énonciation et cinéma, sous la
direction de Jean-Paul Simon et
Marc Vernet.

VANOYE, Francis, (1989), *Récit écrit,
récit filmique*, Paris, Nathan.