

RÉSUMÉ

Il s'agit de mettre en question le système binaire qui, au sein du montage alterné, oppose le champ et le hors-champ. Dans le but de comprendre les rapports très étroits que tisse l'alternance entre le vu/su et le non-vu/non-su, l'analyse montre qu'il ne faut pas tenir compte des seules corrélations spatiales. Par contre, il faut plus particulièrement prendre en considération toutes les implications narratives de ce type de montage et tout le travail lectoriel ainsi suscité chez le spectateur.

ABSTRACT

The binary system of on- and off-screen in alternating montage is problematized. In order to explain the very strong relation established by the alternation from the seen and known to the not seen and not known, we must go beyond spatial correlation. Rather, narrative implicature and the interpretive work elicited by this kind of montage must be taken into account.

RESUMEN

Este artículo pone en tela de juicio el sistema binario que, dentro del montaje alternado, opone lo visto y lo no visto. Con el fin de comprender las relaciones estrechas que establecen la alternancia entre lo visto/sabido y lo no visto/sabido, el análisis muestra que no hay que tener en cuenta solamente las correlaciones espaciales sino que hay que tomar en consideración particularmente todas las implicaciones narrativas de este tipo de montaje y todo el trabajo de lectura (lectoriel) producido en el espectador.

Au-delà du hors-champ : le hors-scène¹

Bernard Perron *

La vision reprend son pouvoir fondamental de manifester, de montrer plus qu'elle-même. Et puisqu'il nous est dit qu'un peu d'encre suffit à faire voir des forêts et des tempêtes, il faut qu'elle ait son imaginaire.

Merleau-Ponty

La compréhension du montage alterné (ou syntagme alterné) a nécessité, à la fois de la part des créateurs et des spectateurs, un certain apprentissage. D'une diachronie purement temporelle au syntagme de succession spatiale, l'alternance en est lentement venue à exprimer la simultanéité de deux ou plusieurs événements diégétiques.

Aujourd'hui, la prédisposition narrative du montage alterné est incontestablement l'une de ses qualités foncières. Il est difficile d'imaginer qu'un spectateur contemporain ne puisse comprendre le rapport de corrélation très étroit que réalise l'alternance entre des événements ayant lieu en même temps. De ce fait, et en tenant compte de cette compréhension effective de l'instance spectatorielle et de son rôle actif au cours du visionnement d'un film narratif classique, l'étude du rapport vu/non-vu² qu'implique le montage alterné se doit d'être prolongée. Les théories actuelles n'ont étudié ce rapport qu'en fonction du champ et du hors-champ. Ce système binaire ne rend toutefois pas compte de l'ensemble des articulations narratives et, par conséquent, il nous faut en étendre les notions.

Au préalable, mon raisonnement découle de prémisses relatives au point de vue, et plus spécifiquement, à la focalisation. Pour Gérard Genette, qui a introduit le terme et développé les principes préliminaires de cette notion (1969 : 191 ; 1972 : 206-211), la focalisation se définit comme suit :

* L'auteur est étudiant au doctorat au Département de littérature comparée, à l'Université de Montréal.

Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de « champ », c'est-à-dire en fait 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. (1983 : 49.)

Par conséquent, ce mode de régulation de l'information narrative règle la distribution de savoir que possède l'instance spectatorielle sur le récit. Le choix d'un point de vue entraîne invariablement une plus ou moins grande restriction.

Ainsi, en tant que système textuel, le point de vue s'emploie à contrôler (élargir, restreindre, modifier) l'accès du spectateur, non pas à un objet réel (à travers une *caméra*), non pas à des attitudes ou des états psychologiques, mais bien à la signification. Les points de vue correspondent à des limites épistémiques inscrites dans le texte. (Branigan, 1984 : 178, traduction libre.)

Au cinéma, c'est en grande partie par le cadre qu'est manifestée cette limite épistémique, puisqu'au premier degré la restriction de « champ » cognitif se traduit en une restriction du champ visuel. En effet, cadrer ou découper une image filmique, c'est à la fois la limiter à l'intérieur d'un champ et la rejeter au-delà. Restreindre l'information, au sein du film narratif, revient généralement à ne pas montrer quelque chose, c'est-à-dire à soumettre l'image (ou le champ) à l'influence du hors-champ. Un fragment d'espace cadré implique nécessairement l'existence d'un espace plus large entourant le cadre, cadre que nous désignerons par **cadre-limite**³. Dans *Praxis du cinéma*, Noël Burch (1969 : 30-51) a explicité l'existence épisodique, fluctuante et *imaginaire* de ces fragments *contenus* hors du champ, fragments exclusivement mentaux. Plusieurs auteurs l'ayant suivi dans cette voie, une conception dépouillée du hors-champ se dégage : le hors-champ serait un espace référentiel⁴ tout aussi diégétique que celui représenté ; il serait même garant du champ, et plus particulièrement, il pourrait tout aussi bien, grâce au déploiement de la diégèse, être parcouru par le spectateur. D'ailleurs, la fiction oblige impérativement le spectateur à s'imaginer à certains degrés les *débordements* du **cadre-limite** alors que rien ne lui assure qu'ils aient quelque existence. Si nous pensions sans cesse, pour citer un exemple courant, que les décors de *Star Wars* (Georges Lucas, États-Unis, 1976) se limitent aux bords de l'image, l'adhésion à la fiction ne saurait être possible. C'est pourquoi on peut croire que le hors-champ immédiat ou non à chaque

plan, sollicité ou non par l'univers du récit, est le seul espace diégétique appartenant pleinement à l'instance spectatorielle, le seul lieu cinématographique non pas représenté, mais bien auto-représenté par elle. En ce sens, la diégétisation et la narrativisation de l'espace sont essentielles à la fiction.

Puisqu'il regarde et écoute l'histoire qu'on lui raconte tout en posant des postulats sur le déroulement futur de l'action (le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait), le spectateur est à la fois partenaire et adversaire du film. Il ne faut surtout pas négliger que celui-ci se sait au cinéma : « On ne peut pas parler de la construction d'un film narratif sans envisager ce que sait le spectateur de l'instance énonciatrice (réelle et/ou fictive). » (Vernet, 1985 : 111.) Le dynamisme premier de la focalisation est donc de marquer une limite épistémique, de manifester une restriction contraignante de l'information narrative. À travers les contraintes du récit, c'est le jeu ludique de la fiction de provoquer l'activité projective du spectateur. Et parce que le montage alterné compte généralement sur les deux plus importantes forces propulsives du récit, le suspense et la curiosité, il incite grandement le spectateur à *découper lui-même* le film à partir des diverses hypothèses qu'il pose face au dénouement futur de l'intrigue.

André Gaudreault déclare que :

C'est dans [l]es articulations possibles entre un *ici* et un *là*, lui-même appelé à bientôt devenir un *ici*, que réside une bonne part du potentiel narratif du cinéma. (Gaudreault et Jost, 1991 : 87, c'est moi qui souligne.)

Le montage alterné est le paradigme parfait de ce potentiel. Ce type de montage tisse un rapport spatial et narratif très serré entre le *ici* et le *là* de Gaudreault (c'est-à-dire entre le champ et le hors-champ) parce qu'il présente par alternance, tel que je l'ai mentionné plus tôt, deux ou plusieurs événements ayant simultanément lieu dans la diégèse. Pour en analyser les tenants et les aboutissants, référons-nous à un court extrait du film *Superman III* (Richard Lester, États-Unis, 1983)⁵.

Cette séquence nous présente un motif cher au grand pédagogue qu'a été David W. Griffith : le sauvetage à la dernière minute. La figure 1 schématise le lieu du drame.

Le plan C représente une vue d'ensemble du coin de rue où se déroule le drame, alors que les plans A et B représentent l'alternance entre la victime (A) et Superman (B).

Alternance = A-B-A-B, etc.

Sans alternance = C

Plan C

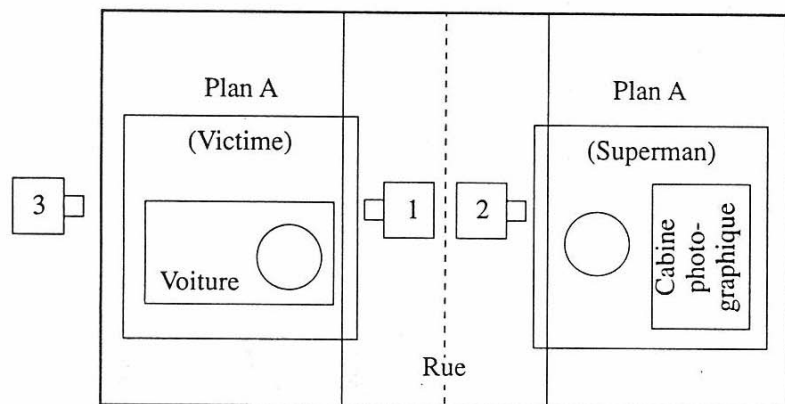


Figure 1

Ici, le montage alterné réalise deux objectifs de la focalisation. Premièrement, du moment qu'elle ne nous montre qu'une seule chose à la fois, l'alternance concentre le regard du spectateur dans un *ici* trop étroit et entraîne une restriction importante d'informations narratives. Par exemple, lorsque nous voyons la victime en train de se noyer dans sa voiture, nous ne savons pas si Kent s'est finalement métamorphosé en Superman. Deuxièmement, l'alternance incite le spectateur à parcourir le *là* (le hors-champ) dans le but de comprendre et d'interpréter le faire discursif mis en œuvre par le récit.

La compréhension d'une scène nécessite non seulement la capacité de se remémorer les espaces de cette scène, mais aussi la capacité d'imaginer de *nouveaux* espaces à partir de *nouveaux* angles afin de combler des lacunes dans la représentation de cette scène. [...] Le recours à [...] une lecture *sous forme d'hypothèses* englobe à la fois la capacité du spectateur de comprendre l'espace et celle de s'imaginer cet espace. (Branigan, 1984 : 178, traduction libre.)

En d'autres mots, l'alternance exhorte le spectateur à faire des promenades inférentielles (Eco, 1985 : 150-153) et à poser des hypothèses sur le déroulement de l'action continue qui est momentanément deve-

nue non visible. Nous anticiperons la sortie de Superman de la cabine photographique, ou encore, nous imaginerons le pauvre homme pris au piège dans sa voiture. Mais attention, souvenons-nous de ce que nous savons (nous spectateurs) de l'instance énonciatrice. Ces promenades et ce parcours du hors-champ ne se font pas les yeux fermés.

Face à une séquence en montage alterné [...], le spectateur doit savoir lire le sens des coupes qui le transportent alternativement d'un lieu à un autre. Il doit ainsi, notamment, arriver à évaluer, sans trop d'ambiguïté, l'importance de la distance qui sépare un premier espace diégétique d'un deuxième. C'est souvent en fonction de la mesure de l'espace qu'il donne à cette distance qu'il est amené à comprendre l'enjeu dramatique d'une situation. (Gaudreault et Jost, 1991 : 90, c'est moi qui souligne.)

Dans notre extrait, le spectateur est amené à comprendre, par le raccord sur la ligne de regard de Superman, que le montage développera une alternance du type champ/contre-champ.

Le spectateur [est] lié au film comme spectacle, et ce de la même manière que l'univers du film se laisse lui-même voir comme un spectacle sur la base d'une organisation narrative des regards et des points de vue qui transforme, à travers le flux des images, l'espace en un lieu. (Heath, 1981 : 44, traduction libre.)

Le découpage de la séquence repose ainsi sur un rapport champ (*ici*)/hors-champ (*là*). Par les positions 1 et 2 de la caméra, le cadre enferme le regard du spectateur dans un certain fragment d'espace de la rue (plan A et plan B). Il impose une limite spatiale à ce qui est vu. Mais comme nous le démontre le vol du héros jusqu'à la voiture, la scène aurait tout aussi bien pu être montrée sans alternance (plan C) si la caméra avait été en position 3. La simultanéité des faits diégétiques se déploie dans un seul et même endroit. Bien que le signifiant soit fragmentaire, le signifié est perçu de manière unitaire. Les cris d'affolement audibles dans les deux plans de l'alternance contribuent à cette unification. L'espace narratif se transforme en un lieu : « *space becomes place* », écrit Heath⁶. Le suspense est conditionné par le fait que nous savons que Superman est là, qu'il est dans le *là*. L'activité de la focalisation se fait sentir par cette présence immédiate de Superman et par l'attente de son irruption dans le champ afin qu'il sauve l'homme d'une noyade insolite. La restriction *de* champ qu'impose le foyer narratif de la perception est littéralement une restriction *du* champ. Par

conséquent, le cadre est bien un **cadre-limite** « spatial ». Le hors-champ qui l'entoure et le prolonge a une valeur narrative au niveau de la contiguïté des fragments d'espace où se déroule le sauvetage. Il est pertinent à une lecture *sous forme d'hypothèses* du spectateur. Ce dernier effectue un ensemble de promenades inférentielles au sein du *lieu* défini par l'action se déroulant au coin de la rue.

Toutefois, bien que le rapport corrélatif entre le champ et le hors-champ s'applique sans difficulté à une alternance du type champ/contre-champ, il s'avère plutôt problématique lorsqu'il s'agit de considérer de vraies séquences en montage alterné. Ce que nous venons d'étudier est, pour reprendre les termes de Christian Metz, une *pseudo-alternance*, c'est-à-dire une alternance qui se réduit à un va-et-vient visuel au sein d'un espace unitaire. Mais qu'arrive-t-il lors d'une *alternance vraie*, d'une alternance qui installe dans le film une bifidation narrative ? (Metz, 1968 : 164 n 9.) Référons-nous à un autre court extrait. Il s'agit du premier *Superman* (Richard Donner, États-Unis, 1978)⁷.

Dans cette séquence, l'altérité spatiale et le coefficient de distance qu'est en mesure d'évaluer le spectateur deviennent très importants. C'est par un phénomène psychique surnaturel, et non par un raccord de regard, que Superman comprend que la victime est en danger. Celui-ci (plan B) n'occupe plus un espace contigu à celui de la jeune femme, Lois (plan A) (voir la figure 2).

Les plans de Superman et de Lois n'impliquent pas de restriction spatiale en tant que telle. Lorsque Superman sort d'un plan d'ensemble du ciel en contre-plongée, nos préoccupations ne se dirigent pas vers le hors-champ immédiat où il disparaît puisque celui-ci est futile, mais vers Lois qu'il doit sauver. Dès lors, la position de la caméra et les échelles de plan sont beaucoup moins significatives, car il est impossible de montrer les deux actions alternées dans un seul et même plan. Cette fois, et le signifiant et le signifié sont fragmentaires. Le cadre ne constitue pas une limite à la vision du champ lui-même (champ/hors-champ). Il ne désigne pas tant un **cadre-limite spatial** qu'un **cadre-limite « narratif »**, à savoir une limite épistémique qui empêche l'insistance spectatorielle d'accéder à l'autre segment d'action.

Superman est à des kilomètres de Lois. Il n'est pas *là* dans un hors-champ immédiat. Pour reprendre la terminologie d'André Gaudreault, nous dirons qu'il se situe dans un *là-bas*.

Si la différence entre le *ici* de la contiguïté et le *là* de la disjonction proximale [entre deux espaces rapprochés] semble

Alternance = A-B-A-B, etc.

Sans alternance = impossible

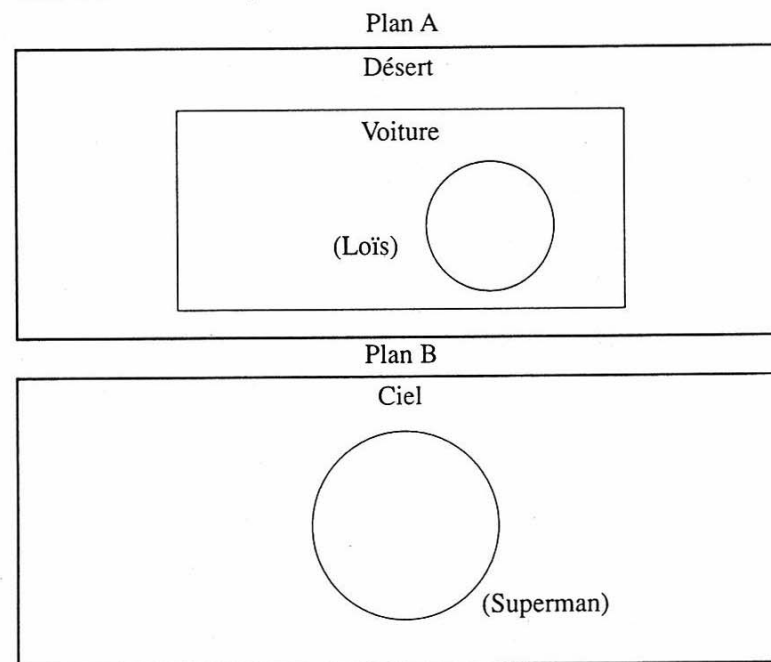


Figure 2

parfois fort subtile, le *là-bas* de la disjonction distale [entre deux espaces lointains] pourra en effet sembler plus simple à établir. Sera effectivement considéré comme distal tout ce qui, dans un deuxième plan, est rejeté dans un ailleurs irréductible à l'espace représenté dans le plan précédent. (Gaudreault et Jost : 1990, 96, c'est moi qui souligne.)

Les disjonctions proximale et distale créent ainsi un élargissement de la notion de hors-champ : *ici – là – là-bas*. À l'opposé du premier, ce second sauvetage à la dernière minute institue un hors-champ irréductible. Le suspense et l'enjeu dramatique demeurent les mêmes, mais le rapport vu/non-vu ainsi que les interprétations sémantiques qui en découlent en sont modifiés.

Dans la stratégie discursive, l'alternance n'a de sens qu'au moment où la représentation d'un lieu prend la valeur d'une restriction narra-

tive par rapport à l'autre. Le film amène le spectateur à saisir les plans en bloc et à poser des hypothèses sur la réussite du sauvetage en fonction de la distance à résorber⁸. Pendant que le film focalise notre attention sur Lois (plan A), nous aimerions bien savoir où en est Superman (plan B), et vice-versa. Dans un cas comme dans l'autre, le foyer narratif de la perception incite le spectateur à s'auto-représenter non pas les *débordements du cadre* mais bien un lieu unitaire où se déroule une action, que cela soit le ciel où vole Superman ou le désert où est ensevelie Lois. Le narratif prédomine ; l'espace se transforme encore en un lieu, en une série de lieux : *space becomes places*. L'alternance ne repose pas sur la fragmentation d'un même espace, mais sur la séparation narrative de deux lieux reliés ensemble par un enjeu dramatique fondé sur la simultanéité. Entre les unités d'action alternées, le parcours qu'est amené à accomplir le spectateur *hors du cadre* est une sorte d'aller-retour entre des lieux signifiés cohérents et unitaires. Les bruits sourds de l'ensevelissement de Lois disparaissant lorsque nous voyons Superman. Le seul élément sonore audible dans les deux plans alternés est, cette fois-ci, une musique extra-diégétique qui préserve l'effet d'unité indispensable au suspense. Par conséquent, le système binaire vu/non-vu, qui se réalise entre un champ et un hors-champ, ne peut plus rendre compte du rapport de corrélation institué par l'*alternance vraie*. Celle-ci nécessite l'élaboration d'un nouveau rapport, rapport que j'établis entre une scène (*ici/là*) et un hors-scène (*là-bas*). Superman doit cette fois-ci franchir une distance indéfinie. Ce n'est qu'au moment où un autre raccord de regard indique qu'il a finalement situé l'endroit du drame que le spectateur comprend qu'il est maintenant à proximité. C'est également à ce moment que le rapport champ/hors-champ que nous avons exposé redevient pertinent. Superman doit passer du *là-bas* (hors-scène) au *là* (hors-champ) et puis au *ici* (champ) afin de sauver la victime. En un mot, il doit *entrer en scène*. Il faut toutefois noter que j'emploie ici le terme « scène » afin de définir plus largement un lieu imaginaire où se déroule une certaine action. Pour reprendre une partie de la définition proposée par Michel Colin (1989 : 32), je dirai que la scène désigne « un *cadre* locatif dans lequel se déroule de façon *continue* un *schéma* cohérent d'événements ».

À l'opposé de la *pseudo-alternance*, l'*alternance vraie* du second sauvetage installe une réelle bifidation entre deux signifiés unitaires. Telle que le note Raymond Bellour (1980 : 72), l'alternance n'est supérieure qu'en extension, puisqu'« il ne s'agit jamais entre les espaces, plus près, plus loin, que d'une même opération décalée ». De cette

manière, il est possible qu'une alternance antérieure (ou *pseudo-alternance*) soit incluse à l'intérieur de ce niveau supérieur (ou *alternance vraie*). Un film comme *The Lonedale Operator* (David W. Griffith, États-Unis, 1911)⁹, qu'ont analysé Raymond Bellour et André Gaudreault, repose sur ce double montage alterné. Le film de Griffith alterne deux actions se déroulant dans un même lieu, à une troisième action qui se déroule dans un ailleurs irréductible (voir la figure 3).

Alternance = A1-A2-B-A1-B, etc.

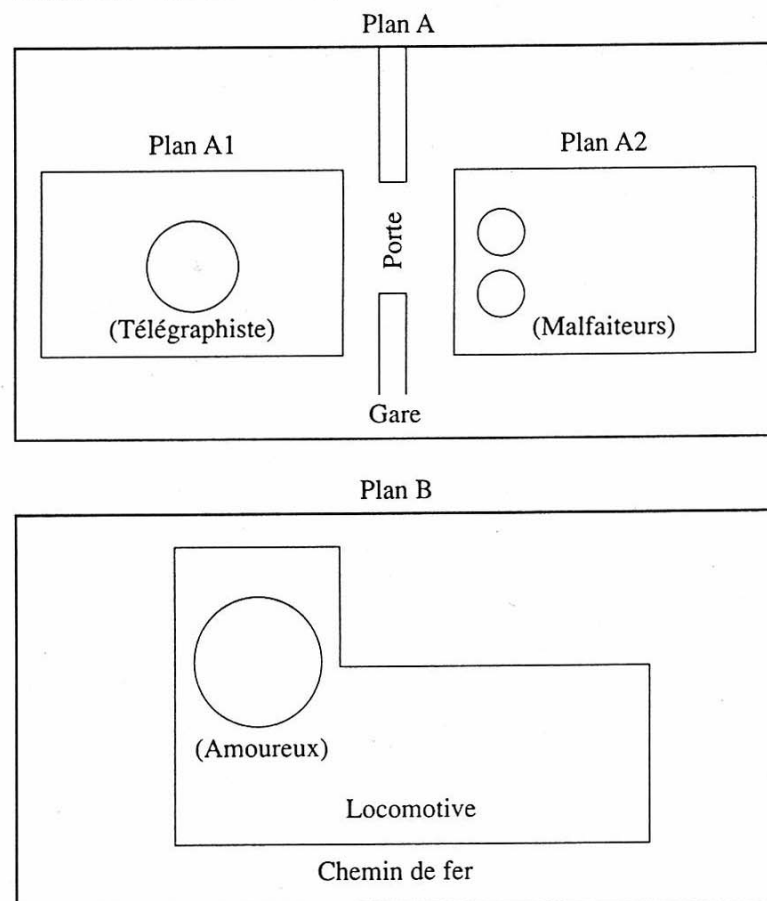
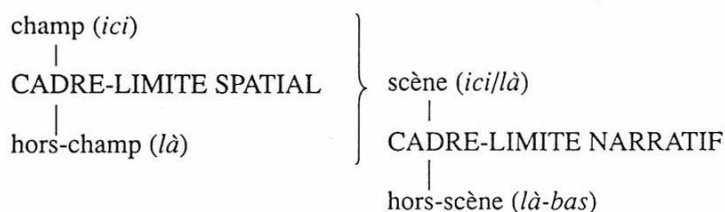


Figure 3

The Lonedale Operator synthétise les deux concepts ainsi que les deux figures (1 et 2) de mon analyse. L'enjeu dramatique du film tient à la double simultanéité des faits diégétiques et aux distances qui séparent : 1) au premier niveau : les deux voleurs et l'héroïne à l'intérieur de la gare (plans A1 et A2), et 2) au niveau supérieur : l'amoureux et la gare où se trouvent l'héroïne et les deux hors-la-loi (plans A et B). L'alternance des actions ne se soude pas seulement de plan à plan – comme par exemple au cours d'un échange de regards – mais également entre des unités correspondant à des segments du film, – c'est-à-dire entre les actions qui se déroulent dans les deux gares ou entre la locomotive en route et la gare de l'héroïne. Ici encore, on assiste à une entrée *en scène*. Le rapport scène/hors-scène intègre à ses corollaires les propositions dérivant du champ/hors-champ. De même, les **cadres-limites spatiaux** demeurent effectifs mais sont enchâssés par des **cadres-limites narratifs**¹⁰ (voir le tableau 1).

Tableau 1



En définitive, le montage alterné n'entraîne pas seulement des effets de corrélation entre le vu/su et le non-vu/non-su qui se produisent au sein du rapport champ/hors-champ. Pour autant que la distance qui sépare deux espaces alternés agit sur la compréhension du spectateur de l'enjeu dramatique d'une situation, le rapport corrélatif entre la scène et le hors-scène nous permet d'analyser la corrélation spatiale qui se développe entre les segments narratifs. Je crois qu'il y a beaucoup à gagner à changer le triplet *ici, là, là-bas* par celui du champ, hors-champ, hors-scène. Les déictiques permettent peut-être d'exemplifier les disjonctions proximale et distale, mais ils demeurent des concepts vagues. Ainsi, la prérogative la plus importante du triplet que j'introduis est de signifier la prépondérance du narratif, ou plus précisément la prépondérance de l'espace narratif organisé et focalisé par le film. D'autre part, le champ, le hors-champ et le hors-scène renvoient de manière plus directe à un certain *cadre* locatif au sein duquel le

spectateur effectue l'ensemble de ses promenades inférentielles, laissant de côté tout ce qui n'est pas pertinent à sa lecture *sous forme d'hypothèses*¹¹.

Notes

1. Ce qui suit est en partie extrait du chapitre six de mon mémoire de maîtrise, « Dans les coulisses de la stratégie narrative : l'objet de la focalisation » (Perron, 1991 : 80-112).
2. Pour les fins de cet article, j'ai préféré réduire ce rapport aux appréhensions d'ordre visuel. Quoi qu'il en soit, il faut noter que c'est plutôt au niveau du savoir que la focalisation et la stratégie narrative tirent avantage de celui-ci. (Cf. Perron, 1991.)
3. Jacques Aumont (1989 : 106-110) identifie trois types de cadre : *cadre-objet* (bord et frontière matérielle, tangible), *cadre-limite* (bord non tangible, limite sensible) et *cadre-fenêtre* (ouverture sur la vue et l'imaginaire).
4. Référentiel non pas face à la réalité elle-même, mais face à un pseudo-réal sous-jacent. C'est Jacques Fontanille qui introduit cette conception en désignant le hors-champ de *postulation référentielle* (1987 : 247).
5. Dans cet extrait (version française), une voiture heurte et s'échoue sur une borne-fontaine. La voiture est lentement inondée par le jet d'eau de la borne-fontaine alors que son occupant en demeure prisonnier. Bien que des témoins tentent d'aider l'occupant à sortir, ils n'y arrivent pas. Déambulant de l'autre côté de la rue, Kent aperçoit le drame. Il entre dans une cabine photographique. Il en ressort transformé en Superman. Après avoir offert sa photo à un jeune garçon, il vole au secours de l'occupant de la voiture.
6. Stephen Heath débute d'ailleurs son fameux article « Narrative space » (1981) par une citation de Michael Snow : « *It is precise that 'events take place'* » (Il est exact que les événements *ont lieu*).
7. Dans cet extrait (version française), Superman, qui vient d'éviter l'inondation de toute une vallée causée par la destruction d'un barrage, pressent que Lois est en danger. Dans le désert, alors que sa voiture s'enfonce dans une fissure terrestre, Lois est en effet progressivement ensevelie sous un amoncellement de sable et de pierre. Superman vole à son secours, mais il doit avant tout découvrir l'endroit où la tragédie est en train de se produire. Il rejoint finalement Lois.
8. Umberto Eco distingue deux types d'hypothèses relatives au récit et à l'histoire : 1) microproposition discursive : celle-ci consiste en la compréhension du niveau discursif du récit. Dans notre cas, il pourrait s'articuler entre les plans ; et 2) macroproposition narrative : à ce niveau, le lecteur pose des hypothèses plus analytiques et synthétiques qui portent sur des segments de l'histoire. Ainsi, le niveau que nous étudions maintenant relèverait de ces macropropositions narratives (Eco : 1985, 130-134).

9. Ce film raconte l'histoire d'une jeune femme qui, ayant remplacé son père au pied levé comme télégraphiste d'une petite gare isolée, est attaquée par des malfaiteurs voulant s'emparer des valeurs dont elle a la garde dans son bureau. La jeune femme prévient une gare voisine du danger qu'elle court. Son amoureux, un conducteur de train, est à son tour prévenu. Il se lance alors au secours de la jeune femme. Celle-ci, grâce à une clé anglaise ressemblant de loin à un pistolet, réussit à retenir l'élan des malfaiteurs jusqu'à l'arrivée *in extremis* de son amoureux.
10. Le **cadre-limite spatial** influencerait ainsi sur les micropropositions discursives, alors que le **cadre-limite narratif** déterminerait les macropropositions narratives, selon la terminologie d'Eco.
11. Cet article tient compte des seules implications du montage griffithien d'un sauvetage à la dernière minute. Évidemment, les tenants et les aboutissants demandent à être étudiés plus en profondeur. Les théories de la cognition, dont entre autres les procédés de type *bottom-up* et de type *top-down* explicités par David Bordwell (1989) et Jean Châteauevert (1992), me permettront certainement de compléter cette première analyse.

Bibliographie

- AUMONT Jacques (1989), *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Paris.
- BELLOUR Raymond (1980), « Alternier/raconter », *Le cinéma américain : analyses de films*, sous la direction de Raymond Bellour, Flammarion, Paris, p. 69-88.
- BORDWELL David (1989), « A Case for Cognitivism », *Iris*, n° 9, printemps, p. 9-40.
- _____ (1985), *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison.
- BRANIGAN Edward (1984), *Point of View in the Fiction Film: a Theory of Narration and Subjectivity in the Classical Film*, Mouton Publishers, Berlin.
- _____ (1981), « The Spectator and Film Space – Two Theories », *Screen*, vol. 22, n°1, p. 55-78.
- BURCH Noël (1991), *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris.
- _____ (1969), « Nana ou les deux espaces », *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, p. 30-51.
- CHATEAUVERT Jean (1992), « Deux mises en scène de la focalisation : de la production à la perception », non publié.
- COLIN Michel (1989), « La grande syntagmatique revisitée », *Nouveaux actes sémiotiques*, 1, Trames, Université de Limoges.
- ECO Umberto (1985), *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, coll. « Le Livre de poche » (version française).

- FONTANILLE Jacques (1987), « L'économie du savoir dans le film », *Hors-Cadre : L'École-Cinéma*, n° 5, p. 245-256.
- GARDIES André (1981), « L'espace du récit filmique : propositions », *Cinéma de la modernité. Films, théories*, Klincksieck, Paris, p. 75-92.
- GAUDREAUULT André et François JOST (1990), *Le récit cinématographique*, Nathan, Paris.
- GENETTE Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.
- _____ (1972), *Figures III*, Seuil, Paris.
- _____ (1969), *Figures II*, Seuil, Paris.
- HEAT Stephen (1981), « Narrative Space », *Questions of Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, p. 19-75.
- MERLEAU-PONTY Maurice (1964), *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Folio-Essais, Paris.
- METZ Christian (1968 et 1972), *Essais sur la signification au cinéma, tomes I et II*, Klincksieck, Paris.
- PERRON Bernard (1991), *Dans le cadre de la focalisation : le point de vue du spectateur*, mémoire de maîtrise dirigé par M. Marc Vernet et soutenu à l'Université de Paris III en juin (non publié).
- STERNBERG Meir (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, The Johns Hopkins University Press.
- VERNET Marc (1990), « D'un œil peu regardant », *La Licorne : Les contraintes de la cohérence dans le cinéma de fiction*, n° 17, Université de Poitiers, p. 29-38.
- VERNET Marc (1988), « Focalisation ou hors champ ? », *Protée : Le point de vue fait signe*, vol. 16, n° 1-2, hiver-printemps, p. 161-169.
- VERNET Marc (1985), *Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction, à travers le film noir*, Thèse de doctorat de 3^e cycle (non publiée), École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.