

La structure narrative du récit médiatique, une approche sémiotique

SALEH BOLOURDI Anita

Doctorat en sciences du langage

E-mail : ani.saleh@gmail.com

(date de réception : 23/09/2012 - date d'approbation : 16/11/2013)

Résumé

Le récit verbal et le récit cinématographique sont connus comme des récits hétérogènes. Ils manifestent cependant des caractéristiques identiques. Le caractère le plus important consiste à remplacer la continuité spatio-temporelle de l'événement par un enchaînement d'éléments, que l'on peut appeler « propositions » dans le cas du récit verbal, et « plans » dans le cas du récit cinématographique. Les structures narratives constituent des structures plus superficielles. Au niveau syntaxique, elles s'occupent de la coordination et de la localisation spatio-temporelle du texte qui est en train de se former, sans oublier la composante actorielle qui décide des rôles du sujet. Et dans un niveau morphologique, le point de vue, le champ et le contrechamp, la valeur du plan, l'angle de prise de vue parmi d'autres possibilités sont choisis afin de structurer le plan qui est l'équivalent de l'énoncé filmique. C'est ainsi que l'analyse structurale constitue le point de départ de notre analyse quel que soit le film, court ou long métrage.

Mots-clés : Syntaxique, Morphologique, Énoncé, Énonciation, Récit.

Introduction

Le terme « diégèse » a été introduit par Souriaudans le domaine filmique. Il est quasiment l'équivalent de « récit », de « fiction » et de « fable » en littérature mais il implique le spectateur assez différemment du monde représenté avec ses caractéristiques spécifiques. Comment les éléments filmiques modifient-ils la vision et agissent-ils sur le regard du destinataire ? Cette question des éléments nous amène à une question plus générale qui est celle de l'énonciation : comment les formes narratives qui construisent la relation du personnage et de l'image, se représentent-elles et influencent-elles le spectateur ?

L'analyse de film n'est pas une activité récente. Cependant les critiques n'étaient pas véritablement analytiques. C'est avec l'analyse structurale que la théorisation de l'analyse filmique commence à se développer. Or le problème est que l'analyse de film n'est pas considérée comme une discipline à part entière. Nous essayerons dans cet article d'esquisser un type d'analyse sémiotico-narrative afin d'en faire ressortir une démarche méthodologique cohérente et primordiale. Cet article s'écrit à un moment où l'analyse cinématographique hésite entre divers théories et disciplines et rares sont ceux qui traitent une analyse dans l'ensemble et surtout dans le but de déterminer la subjectivité et l'éthique des éléments structuraux de l'image animée.

Jean-Paul Desgoutte dans son livre intitulé « *L'utopie cinématographique* » a écrit sur les fondements du processus narratif qui le conduit à considérer une théorie de l'événement énonciatif et de son contexte pour le récit filmique. L'énoncé peut conduire à créer un événement ou constater un événement. Cela correspond à l'opposition amenée par Emile Benveniste entre la propriété qu'a un énoncé d'être « unique » et celle d'être « reproduit ». Ainsi il distingue une fonction performative et une fonction constative à l'intérieur de chaque énoncé. La reconnaissance des procédures narratives du récit cinématographique exige la distinction des signes de plusieurs énonciations hétérogènes. C'est pourquoi nous ne penchons que sur le récit et la forme filmique. Notre hypothèse est basée sur ce qu'une figuration concrète des événements par le narrateur

aurait tendance à l'effacer ou à le représenter, avec chacun des causes et des effets différents. Nous proposons comme exemple un court métrage publicitaire qui malgré le but argumentatif aborde la mise en texte narrative.

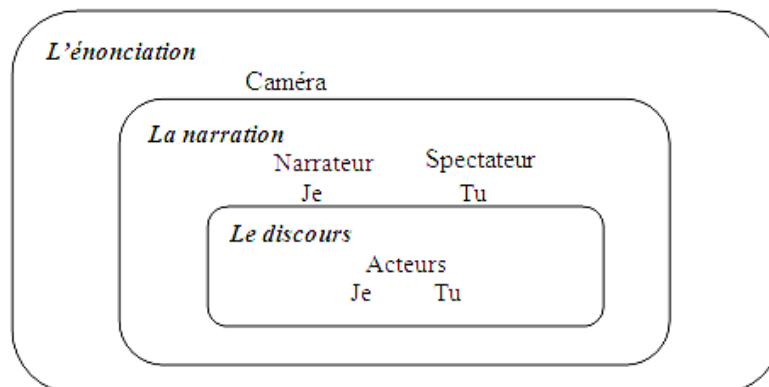
1. Le discours et le récit

L'énonciation actuelle ou le degré zéro de l'énoncé considéré est la première étape de la communication et donc de l'analyse. Ensuite, il faut remarquer qu'il y a des ressemblances entre l'énonciation discursive et l'énonciation historique (ou le discours et le récit) en littérature et en diégèse. Dans le langage littéraire :

- l'énonciation « discursive » nous présente la confrontation des personnes *je/tu* tandis que l'énonciation « historique » est dominée par la troisième personne *il* (ou non-personne d'après expression d'Emile Benveniste. (1966 : 231)

- la coprésence de deux ou plusieurs interlocuteurs dans un rapport intersubjectif présent et réel caractérise le discours, alors que le narrateur réduit des subjectivités à l'histoire.

La subjectivité du discours se crée dans une énonciation hétérogène, alors que la réduction de diverses subjectivités du discours dans le récit historique produit une énonciation homogène qui masque, plus ou moins, le narrateur.



Quant à une perception visuelle, le récit est une question de point de vue. Le sujet et l'objet ne prennent pas leur existence sans un regard. Le récit présuppose la présence d'un sujet n'ayant même pas une réalité perceptible. Pourtant, quelle que ce soit la subjectivité abordée par le narrateur, la structure formelle de la narration restetotalement identique. Néanmoins, il fautdistinguer l'intersubjectivité du discours de la subjectivité du récit.

L'intersubjectivitédu « discours pur » est dominée par la fonction narrative, en créant par là même la fonction pragmatique, tandis que le « récit pur » incline l'effacement de l'instance de son énonciation à l'attention du référent imaginaire qui conduit automatiquement le message par rapport à son contexte d'énonciation. L'alternance du discours met en scène une discontinuité des points de vue. Le discours crée un enchaînement de points de vue présents et réels. Le narrateur en tant que tel n'est pas impliqué dans le jeu intersubjectif des discours des acteurs. Il est spectateur ou tiers exclu. Il n'entre ni dans le récit, ni dans la scène où se déroule le récit.

La distinction entre récit (mode narratif) et discours (mode pragmatique) est basée donc sur les conditions de la transmission des informations. Les marques énonciatives du récit sont regroupées en deux types :

- les marques narratives syntaxiques déterminent l'opération du narrateur sur la structure du récit.
- les marques narratives morphologiques qui déterminent l'opération du narrateur sur la composition du plan.

2. Modes du récit

La situation de l'énonciation suppose un destinataire et un destinataire du message impliqué dans un espace et dans une durée. Ce degré zéro de l'énonciation est estimé un présent subjectif: le lieu et le moment indéterminé où se situe les locuteurs, le destinataire ou le destinataire du message.

La présence de la tierce personne entraîne pour le sujet la découverte

d'un hors champ, ou d'une autre scène, où quelque chose arrive hors de sa présence. « La diégèse est le produit conceptuel. C'est un univers qui est à la fois origine et produit du récit ». (Jean-Paul Desgoutte :57)

Si la proposition est un message échangé entre des acteurs d'un événement, elle peut recouvrir soit la forme d'un énoncé, soit celle d'un geste ou d'un regard. L'unité communicative se complète dans le cycle question-réponse de la proposition. En effet, la proposition devient objective quand elle sera saisie par l'autre. C'est à cet instant qu'elle est considérée en tant que constat et prend place dans un récit. Par conséquent, une proposition peut être soit émise, soit reçue, soit constatée. Le récit se forme donc des propositions réelles ou fictives qui constituent l'événement, mais il objective les conditions pragmatiques de leur énonciation première en les saisissant en retour.

Le récit verbal et le récit cinématographique sont connus comme des récits hétérogènes. Ils manifestent cependant des caractéristiques identiques. Le caractère le plus important consiste à remplacer la continuité spatio-temporelle de l'événement par un enchaînement d'éléments, qui sont appelés « propositions » dans le cas du récit verbal, et « plans » dans le cas du récit cinématographique.

Dans le cas du récit cinématographique, le plan est considéré comme l'équivalent de la proposition et impose un segment spatio-temporel continu et structuré par un regard où une relation entre un sujet et un objet se manifeste. De même, le sujet peut aussi être l'objet de son propre regard.

Nous allons voir que l'intersubjectivité entre les locuteurs – leur communication et leur échange – peut être établie grâce aux diverses propositions expressive, impressive et constative du sujet. Cette polyvalence dispose la constitution d'un lieu commun aux acteurs. Autrement dit, chaque contemplation du sujet peut être considérée en triple proposition, des points de vue de l'un, de l'autre et du tiers.

Autrement dit l'événement s'exprime toujours de trois points de vue : le point de vue de l'émetteur du message, le point de vue du récepteur du

message et le point de vue du tiers.

L'établissement d'une typologie des récits permet de reconnaître les choix narratifs portés sur le projet du narrateur. Les divers types de récit sont distingués et déterminés ainsi par le projet du narrateur sur le narrataire. Le narrateur peut tenter de s'effacer en limitant son intervention à l'ensemble d'éléments objectifs ou par contre chercher tout un ensemble de propositions et d'interventions personnelles.

La présence ou l'absence du narrateur considérée comme une subjectivité agissante dans le récit ne doit pas influencer les subjectivités à l'œuvre dans l'événement. S'il ne reste qu'une subjectivité, c'est celle du narrateur qui s'exerce non pas sur l'événement mais bien sur le narrataire.

Donc il y a deux tendances dans les choix narratifs, c'est-à-dire deux instances :

- l'instance de l'énonciation du récit qui explicite le sens de l'événement.
- l'instance où se déroule l'événement représenté : elle représente les fonctions de l'événement globalement, en préservant la dimension implicite du jeu intersubjectif.

Les événements en degré zéro de narration s'inscrivent progressivement dans la subjectivité. L'instance diégétique de l'événement prend la forme d'un constat et produit une expérience intersubjective alors que les éléments performatifs sont ceux qui représentent l'instance du discours et entrent dans le jeu intersubjectif à condition qu'ils ne soient pas réduits par la subjectivité du narrateur. On peut donc décrire deux grandes catégories de récits, topique et utopique, qui se divisent chacune en deux sous catégories.

2.1. Le récit diégétique (ou utopique) pur et simple

Le récit pourchasse toutes les marques du discours, c'est-à-dire l'ensemble des formes déictiques qui évoquent les contextes pragmatiques de l'événement ou de l'énonciation. Le récit pur chasse donc toute manifestation de subjectivité des acteurs de l'événement et du narrateur. Le narrateur est le témoin extradiégétique du récit, le type du dehors selon

Todorov et Genette.

Le récit pur se révèle donc dénotatif. Il chasse des marques pragmatiques qu'il renvoie à l'instance de l'énonciation ou à l'instance de l'événement. Le récit pur est un récit à la troisième personne dont l'énonciateur ne participe pas ni pour choisir des points de vue ni pour faire le découpage et le montage. C'est le cas des caméras de surveillance qui excluent toute subjectivité par rapport à l'événement.

Par contre en récit simple, on constate un récit qui laisse apparaître le narrateur ou son image. Le récit simple, la *diegesis* selon Platon, chasse toute représentation de l'intersubjectivité exclusive à l'événement. Pourtant, il n'interdit pas la présence du narrateur dans son récit. Au contraire, il exige de lui qu'il assume sa subjectivité et son rôle didactique face au narrataire. Le récit simple est donc constatif par rapport à l'événement relaté, et performatif par la manifestation intentionnelle du narrateur pour son narrataire.

Dans ce type, le corps peut être visible mais la voix détachée du corps peut être placée temporairement hors-corps, non-vue. Alors le personnage est diégétique mais la voix-off est juxtadiégétique ou la "voix-off d'un personnage diégétique". Elle ne ressemble pas au monologue intérieur qui est doté d'images, de sons et de paroles-in. Elle s'approche de la focalisation interne, le "récit en première personne" (la focalisation interne peut s'accorder aussi à la troisième personne). Elle replie l'histoire sur sa narration et ferme le film. Metz croit qu'il existe un trait commun entre le narrateur extérieur et le narrateur "je": il ne dialogue pas avec les personnages. C'est pourquoi il peut s'adresser à l'extérieur, au spectateur. Ce type d'adresse est provocateur. Il est bien connu dans les spots publicitaires, les jeux télévisés, et les documentaires classiques où le narrateur interprète ce qu'il voit.

2.2. Le récit imitatif (ou topique)

Le narrateur présent à la scène mène alors un double travail de synthèse. Le découpage et le montage en film découle du regard et de l'interprétation

des acteurs (récit imitatif pur), ou du narrateur (récit imitatif simple). On peut donc distinguer :

- un découpage et un montage « pur » ou invisible, qui sont censés représenter l'interprétation logique des acteurs,
- un montage et un découpage « simple », qui rapportent l'interprétation logique du narrateur.

Le récit imitatif favorise la représentation de l'intersubjectivité propre à l'événement de référence et donc incite à pratiquer les marques formelles propres au discours, à l'intérieur de l'instance de l'événement représenté. Pour créer la dimension pragmatique, le narrateur met en scène l'événement, c'est-à-dire manifeste le contexte pragmatique implicite à l'événement.

On peut déterminer le **récit topique (imitatif) pur** en tant que forme de récit représentant l'intersubjectivité des acteurs, tout en effaçant l'instance de l'énonciation, c'est-à-dire les marques exclusives du contexte de la narration. Il représente un jeu implicite, intersubjectif, simulant l'événement représenté, en tendant à cacher tout point de vue extradiégétique et toute marque narrative explicite. Nous avons donc un récit immanent, subjectif ou intersubjectif.

La dimension expressive du récit détermine les choix de points de vue, de cadre, de durée, etc. Le sens se manifeste progressivement par l'éclaircissement de la signification implicite propre à chaque plan, c'est-à-dire des implications, non dits, sous-entendus, arrière-pensées intentés à chacun des acteurs. Cette explication nécessaire à la compréhension de l'événement n'est pas toujours manifestée dans le déroulement de l'événement. En effet, le jeu intersubjectif se fait de façon imparfaite, à l'usage exclusif des acteurs. Précisément, le spectateur ne sait jamais plus que les acteurs, c'est pourquoi l'intervention d'un narrateur devient nécessaire à la compréhension du récit. Certains films de cinéma à l'œuvre présentent ainsi un acteur qui devient en fait le narrateur du récit comme « American Beauty », « Jeux d'enfants », la série « How I met your

Mother », et « Il faut sauver le soldat Ryan » où l'acte de narration est réduit à donner à voir. Il semble que l'application des retours en arrière et des sauts en avant consisterait un code filmique commun pour ce type mais il ne faut pas oublier que si le point de vue extradiégétique est introduit, le film sera catégorisé parmi le récit topique simple comme « Amour » où la déconstruction temporelle du récit est le choix de l'énonciateur et donc du cinématographe, non pas celui des acteurs du récit pour rappeler leur passé. Nous contribuons ainsi à l'énonciation non pas à la narration.

On peut appeler **récit topique simple** la forme de récit qui favorise aussi bien les marques formelles du discours à l'intérieur du contexte de l'événement représenté que celles de l'histoire à l'intérieur du contexte de l'énonciation. Le récit imitatif simple s'intéresse à manifester la présence et l'intentionnalité du narrateur.

Il confond les points de vue intradiégétique et extradiégétique, reconstruits sur les intentions du narrateur. Il favorise à expliciter les marques narratives, c'est à dire à objectiver le dispositif narratif. La plupart des films cinématographiques mettent en œuvre ce type.

Nous avons bien constaté que le récit utopique comprend tous les mondes réels, fictifs et ludiques définis par François Jost alors que par le récit topique on passe des genres télévisuels aux genres cinématographiques. (Jost, 2007) Pourtant, on hésite parfois entre le jeu, le réel et le fictif et à définir leur frontière dans un métrage. De plus, les types du récit peuvent se mêler.

On observe que cette distinction entre les modes du récit est incapable de marquer comme totalement explicites les données pragmatiques de l'événement, et comme totalement implicite le dispositif narratif propre à l'énonciation. Nous mettons alors en exergue le niveau morphologique du plan.

3. Morphologie du plan

Les marques énonciatives de chaque récit présentent le mode

d'intervention du narrateur au cours de la représentation de l'événement.

Les marques morphologiques présentent explicitement les composantes pragmatiques de l'événement et permettent ainsi d'initier son spectateur à la diégèse de l'événement. Et cela dans le but d'objectiver l'ensemble des éléments pragmatiques comme les composantes spatiales. C'est à partir des lieux que les informations sont transmises au spectateur ; ils s'adressent « de façon coordonnée à nos sentiments visuels et tactiles » (2008 : 168) et mobilisent des facteurs comme la perspective, la profondeur de champ, la lumière et la couleur.

Nous présentons donc les caractéristiques de la morphologie du plan impliqués par Jean-Paul Desgoutte dans le chapitre sept de « *L'utopie cinématographique* ».

Le point de vue : c'est une proposition exprimée par le narrateur ou une proposition exprimée (représentée ou simulée) par l'un des acteurs de l'événement qui explicite soit les données pragmatiques du point de vue extradiégétique du narrateur (constatif), soit ceux du point de vue intradiégétique d'un acteur (performatif). En chaque cas, il convient de distinguer la subjectivité du narrateur des subjectivités simulées ou déléguées des acteurs.

Le cadre total : l'événement se passe dans un décor en tant que le lieu du parcours de l'échange. Cet espace englobe la totalité des points de vue des acteurs et des objets regardés.

Le hors champ et le hors cadre : le cadre est le lieu approprié du narrateur quoi que ce soit sa fonction, délégué ou ultime, intradiégétique ou extradiégétique. Le hors champ intradiégétique est accessible aux acteurs. Le hors champ ou hors cadre extradiégétique est le lieu du narrateur. L'accès au hors champ extradiégétique est impossible aux acteurs sauf si on tente volontairement ou involontairement à mélanger des instances.

Le contrechamp :le cadre qui englobe simultanément champ et contrechamp, est l'archétype du cadre narratif. Il réclame un point de vue extérieur au temps et à l'espace de l'événement.

La valeur du plan :le changement de valeur de plan (plan général/plan moyen/ plan serré) se fait selon l'évolution des aspects intersubjectifs. Le plan général est souvent constatif ; le plan serré manifeste souvent un regard (fonction impressive) ou une « face » (fonction expressive). Quant au plan moyen, il accomplit la fonction du plan de transition, en jouant le rôle de l'un ou l'autre.

S'approcher de l'événement peut faire quitter la position de témoin pour que l'acteur l'assume ; s'éloigner de l'événement peut faire augmenter le degré de la compréhension, ou la lecture.

L'angle de narration :l'angle de prise de vues observe à partir de deux éléments : l'un caractérise la projection horizontale (droite, gauche), l'autre la projection verticale (plongée, contre-plongée).

La profondeur de champ :c'est une portion d'espace dans laquelle la vision des objets est vérifiée. Elle dépend de la fonction de l'éclairage et du choix de l'objectif. De plus, l'espace n'est pas perçu globalement : le regard est orienté d'abord sur un plan sur lequel se fait l'aptitude de l'œil à accommoder, ou à mettre au point et ensuite sur l'axe du regard autour d'un point central va s'organiser l'image. Le narrateur a le choix de jouer sur la profondeur de champ, en changeant l'éclairage et le type d'objectif utilisé.

La durée :le temps est de trois types : temps du référent, temps de l'énonciateur et temps du spectateur. Le temps du référent est caractérisé par l'ensemble des mouvements en activité dans le cadre ; le temps de l'énonciateur est marqué par la durée de la prise de vue ou du plan; le temps du spectateur est défini par le rythme et l'intensité de son attention. Le

montage essaie de coordonner ces trois registres, en faisant concorder les temps forts et les temps faibles, ou par contre en travaillant sur le contretemps et le changement du rythme.

Le mouvement : la prise de vue, le découpage et le montage déterminent le rythme et la ponctuation de l'événement. On connaît deux types de mouvements : les mouvements des sujets et des objets aperçus dans le cadre et les mouvements appropriés à la caméra. Les mouvements qui appartiennent aux objets sont de deux types : mouvements continus et mouvements périodiques.

Donnons comme l'exemple le spot publicitaire de Bouygues (pour le visionner, se référer au site : <http://www.snptv.org/actualites/vusalatele.php?id=1100!>) qui manifeste remarquablement la diversité de chaque morphologie du plan.

Le décor du métrage est considéré comme un message. Chacun des constituants établit un double jeu paradigmatique et syntagmatique avec des autres unités de même nature manifestées dans le récit. Notre objectif est d'analyser des éléments représentés par l'énonciateur qui font signe dans l'image. L'énonciateur est extradiégétique et aborde moins la narration et le commentaire. La plupart des scènes sont d'abord présentées par un énonciateur et c'est à la fin du récit que le narrateur commence à parler. Il oriente implicitement son spectateur et s'affiche à la fin de scène pour ne pas gêner l'intersubjectivité des personnages. Par contre celui qui s'adresse au spectateur dès le début de la scène et insiste pour l'orienter, pour lui faire comprendre, détériore la curiosité du spectateur et son intérêt pour l'image et son pouvoir de fascination.

Dans un rapport de continuité, la fonction d'énonciation des images peut être analysée à partir des points de vue, l'échelle des plans, des angles de prise de vue, des mouvements de la caméra, des raccords, etc. Nous allons voir comment ces éléments qui semblent au premier abord hétérogènes, se

rassemblent et aident l'énonciateur à organiser la structuration du film et à faire progresser le récit. La synchronisation du verbal et du visuel serait intéressante à étudier mais dans cet exemple, la puissance de l'image à communiquer avec son destinataire sans recourir au langage verbal marque jusqu'à quel degré notre méthodologie se suffit à elle-même. L'énonciateur organise bien la programmation du regard et du récit à partir des éléments morphologiques et syntaxiques.

Il nous a paru nécessaire d'identifier pour chaque plan le point de vue et l'enchâssement des points de vue et la fonction qu'il prend en charge par rapport au message. D'après notre étude, des films cinématographiques mélangent de diverses occularisations interne, externe et zéro. Même dans les courts métrages, il y en a au moins deux qui favorisent le mouvement dans le plan-séquence.





Le premier plan en valeur de plan d'ensemble est à la position d'un témoin extradiégétique et le degré zéro de la narration, accompagné de la musique extradiégétique qui continue pendant tout le plan-séquence.

Aux plans 4-6 nous constatons le changement des valeurs de plan à fonction impressive en passant du plan d'ensemble au plan de demi-ensemble mais aucun acteur n'assume le rôle du narrateur. L'utilisation d'une vaste profondeur de champ donne beaucoup à voir, et donc attribue une liberté proportionnelle au regard du spectateur. Pourtant la dilatation du champ de profondeur en plan 6 permet d'avoir un plan subjectif impressionnant.

Le point de vue dominant selon Jost (1989 : 72) c'est l'ocularisation interne secondaire et l'ocularisation zéro. Avec la manifestation du hors-champ au plan 8, arrive le passage du point de vue constatif à un point de vue personnel intersubjectif. La cadence musicale a la valeur de la ponctuation au plan 7; le plan suivant continuera en hauteur plus grave.

En huitième plan, le microthème de la peur est suggéré par le point de vue en contre-plongée, l'ambiance sombre et le narrateur caché. La kinésique de l'homme et le mimique de deux enfants établissent un dialogue : humiliés d'abord par le regard en contre plongée de l'homme envers deux enfants, ils répondent à l'homme par leurs sourires. La modalité /ne pas pouvoir faire/ supposé par des adversaires se transforme en modalité /pouvoir faire/.

Plans 8-19 : Le point de vue sera variable pendant ces plans. Les regards des personnages de gauche à droite porte la connotation de « désespoir » par contre le regard des adversaires de droite à gauche est plein d'espoir.

Par le raccord du regard entre plan 8 et 9 nous avons un témoin intradiégétique. L'ocularisation interne secondaire devient primaire. Nous passons de l'énonciation à l'énoncé par :

- la kinésique (plan 13) et la mimique (plan 11) des personnages,
- des règles de 180 (le passage du sujet regardant à l'objet regardé et vice-versa) qui ressemble à un dialogue échangé,
- le raccord de valeur : le passage du plan d'ensemble au plan rapproché poitrine ayant autant la fonction expressive que dramatique.

On sait bien que, comme le canal verbal, le canal kinésique peut être introduit dans l'expression d'un contenu, autrement dit dans une activité "interactionnelle". Ce processus de multicanalité nous oblige en effet à ne pas séparer les aspects verbaux des non verbaux mais à les estimer comme synergiques. Selon Jacques Cosnier sont « les affects phasiques, états passagers, qui fluctuent selon les moments de l'interaction et sont étroitement synchronisés avec les échanges ». (Cosnier, 1997)

Le rétrécissement du champ de profondeur en plan 11 contribue à produire une fonction impressive sur les deux enfants ; nous constatons l'effet de la contradiction aux plans 27, 30, 31, 32, 33,34, 35 mais avec moins d'affection à cause de la diversité des personnages. La dilatation de profondeur en plan 12 joue la fonction informative de la situation choquante. Il est remarquable que trois cadences musicales arrivent aux plans 7,11 et 18. La hauteur de la musique devient progressivement plus grave et la durée est plus longue. La fréquence musicale crée ainsi un rythme.

Plans 20-29 : le récit est visualisé encore par l'ocularisation interne secondaire. L'utilisation des plans d'ensemble assume la valeur descriptive. Au contraire des plans 4-19, ces images passent des plans serrés aux plans généraux qui entraînent une fragmentation subjective et passage de l'impressivité à l'expressivité. En plus, l'angle aérien des plans 29 et 33 introduisent un hors-champ extradiégétique propre au narrateur et soulignent sa présence. L'espace se divise visiblement en deux : droite et gauche. La relation figurative-thématique que nous constatons c'est : le monde virtuel actualisé vs monde réel, droite vs gauche.

Au plan 19 arrive une autre cadence musicale ; avec le commencement du plan 21, le timbre change, nous observons trois fréquences musicales pendant lesquelles l'énonciateur passe trois fois de la fonction impressive à la fonction expressive aussi bien par le changement de la valeur des plans que par la cadence musicale. L'adjonction d'un autre timbre en troisième fréquence fait intensifier la situation. Le soleil se lève à la rencontre de deux univers au plan 19. L'ambiance sera plus claire progressivement du plan 1 au plan 29.

Plans 30-34 : le point de vue du narrateur reste encore secondaire par le plan aérien 33 et des plans d'ensemble, le tempo devient accéléré et la situation devient plus intense avec le chant du chœur.

Plans 35-41 : des raccords « cut » permettent au narrateur de raconter plusieurs situations en concomitance temporelle. La rencontre de la belle et du laid, d'un homme et plusieurs femmes, de la femme et de la momie, du personnage réel et du personnage de l'image animée, de l'homme terrestre et de l'extra-terrestre, bref le regroupement des personnages réelles et fantastique nous présentent la connotation de pouvoir rendre possible la réunion des contrariétés. La contrariété constitue le dynamisme intérieur de l'image. Le mouvement travelling haut du plan 41 connote l'espoir.

Si nous segmentons le plan-séquence aux plans avant 34 et 34-41, nous arrivons aux rapports axiologique suivant : la guerre vs la paix ; sombre vs claire ; froid vs chaud ; la séparation vs la réunion ; dysphorie vs euphorie.

Le contrechamp du point de vue intradiégétique indique le témoin ou l'acteur portant le regard comme les plans 22 et 23 et le contrechamp du point de vue extradiégétique dévoile la caméra. Pourtant ce qui arrive au plan 41 n'implique aucun contrechamp mais révèle celui du point de vue extradiégétique par un halo lumineux

Dans le point de vue topique, l'instance de la narration s'intéresse à se mélanger avec l'instance de l'événement. Le plan 41 révèle explicitement l'instance énonciative par la voix off, le sous-titrage et la révélation de l'existence de la caméra. C'est là le passage du mode topique à utopique. L'instance de la narration est nettement séparée de l'instance de l'événement. Le récit topique simple se transforme au récit utopique simple. Le point de vue est extradiégétique. L'événement est considéré comme objet par rapport au regard du narrateur et du spectateur. Le narrateur se présente sur la scène de la narration, c'est-à-dire qu'il objective la scène de l'énonciation en constituant une instance narrative.

Conclusion

Nous avons constaté que le changement de point de vue produit un décalage à la continuité du récit, tout en conservant la continuité sémantique

des propos. Le changement de point de vue peut donc représenter le processus des rapports intersubjectifs, rattachant les acteurs de l'événement, ou valorisant l'un des points de vue du narrateur ou des acteurs.

Dans le processus de la création de la subjectivité, certains cinéastes envisagent des situations de réception intersubjective (dialogique). Dans la réception intersubjective, l'interaction avec le destinataire organise une construction au fur et à mesure. Le destinataire idéal est modélisé proche du récepteur tout au long de l'interaction.

Le témoignage spécifique du narrateur sur la représentation de l'événement nous permet de disposer d'une multitude de types de fictions, qui porteront sur la mise en scène, le découpage et le montage de l'« événement ». L'intervention du narrateur peut se réaliser de façon progressive et multiple. Le spectateur peut être intégré à l'intérieur de l'événement en tant que témoin ou qu'acteur. L'événement n'est pas une simple information objective, mais le lieu d'une confrontation intersubjective, d'un investissement de regards, d'un échange de projets.

Ainsi, certains types de récit comme le récit imitatif pur et simple s'intéressent à manifester l'intersubjectivité propre à l'événement tandis que d'autres impliquent plutôt la présence et l'intention du narrateur à transmettre son message.

En plus, l'identification polymorphe aux personnages par leur place, par la mise en scène, par le montage est plutôt un effet de la structure qu'un effet de la relation psychologique aux personnages. Il suffit que le spectateur trouve sa place dans l'espace narratif. Donc, c'est un effet de positionnement structural. Mais chaque nouveau positionnement redistribue la relation intersubjective entre le personnage et le spectateur au cours du récit. Au niveau morphologique, c'est la façon de proposer la situation du spectateur sur chaque plan, l'échelle du plan, les raccords et le point de vue. L'importance qu'on donne à certains éléments crée des effets de tensions et de partage. Par cette identification du spectateur au personnage, le plan devient fortement subjectif.

Bibliographie

- AMOSSY Ruth, (1999), *Argumentation et prise de position, Pratiques discursives*, Presses universitaires Franc-Comptoises.
- AUMONT Jacques, (2008), *L'image*, Armand Colin, Paris, p. 168.
- BENVENISTE Emile, (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- COSNIER Jacques, (1997), « Sémiotique des gestes communicatifs », in *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 52, pp. 7-28.
- DESGOUTTE Jean-Paul, (1997), *L'utopie cinématographique, essais sur l'image, le regard et le point de vue*, L'Harmattan, p. 57.
- GARDIES René, (2007), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, p. 95.
- JOST François, (1989), *L'œil-caméra*, Presses universitaires de Lyon.
- , (2007), « Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication », *Semen* [En ligne].
- METZ Christian, (1969), *Essais sur la signification au cinéma*, 1. 2, Paris, Klincksieck.
- SOURIA Etienne, (1953), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion.

Sitographie

- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Porc>
<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1937>

Annexe

Les notes suivantes sont empruntées de glossaire de sémiotique publié au sein de l'ouvrage *Sémiotique des langages d'icônes* par Pascal Vaillant. Ils sont disponibles sur son site internet et sont autorisés par son éditeur.

- 1. Énonciation** : « Mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste), l'énonciation, d'abord rejetée pour des raisons de méthode de la sémantique structurale, a été ensuite réintégrée dans le corps théorique de l'analyse du discours, comme présupposé logique de l'énoncé, et définie par les opérations du

débrayage et de l'embrayage. Dans la perspective du discours en acte, l'énonciation est première et son sujet se définit d'un seul tenant comme sujet sensible de la perception et sujet discursif de la prédication.

2. **Discours** :Particulièrement polysémique, le terme de discours désigne, d'une manière générale, la réalisation du procès sémiotique manifesté par exemple sous forme de texte. On peut considérer que trois paramètres définissent le discours : l'énonciation (mise en discours), l'interaction (dimension pragmatique : action réalisée et effets produits sur l'énonciataire) et l'usage (les produits de la praxis énonciative et culturelle, sous forme de schémas canoniques, de genres, de registres, de phraséologie, etc., part impersonnelle de l'énonciation que convoque – ou révoque – un énonciateur individuel dans sa mise en œuvre du discours).
3. **Narrateur** :Instance déléguée par le sujet d'énonciation, assumant la prise en charge du discours narratif. Selon qu'il est explicitement installé dans le récit ou qu'il ne l'est pas, on parle de narrateur intra-diégétique ou de narrateur extra-diégétique (G. Genette). Les notions de perspective, de point de vue et de focalisation précisent les nombreuses affectations du narrateur (on le distingue, pour cette raison, de l'observateur).
4. **Pragmatique** :La dimension pragmatique désigne l'univers de l'action proprement dite, mettant en scène des sujets humains en relation avec des objets concrets (trésors cachés, territoires à conquérir, dangers à fuir, etc.). Cette dimension est mise en œuvre dans les discours ethno-littéraires (récit mythique, conte...), littéraires (roman, nouvelle...) ou sociaux (journalistique dans les récits de faits divers, publicitaire...). L'emploi qui est fait en sémiotique du terme « pragmatique » doit être distingué de la « Pragmatique », discipline de la théorie du langage qui envisage l'analyse de la langue en acte, à travers son effectuation et ses effets sur l'interlocuteur (interaction).
5. **Point de vue** :Ensemble des procédés utilisés par l'énonciateur pour sélectionner les objets de son discours et en orienter l'éclairage. Cette notion intuitive (elle relève du langage ordinaire comme du métalangage

technique) doit être précisée. Elle s'applique en effet aux différentes formes de discours : narratif, descriptif, argumentatif, et concerne dans chaque cas le jeu des positions énonciatives (du débrayage à l'embrayage), la relation modale instaurée entre le sujet (narrateur, observateur, argumentateur) et son objet, les stratégies de structuration que déterminent les contraintes de la textualisation (ce qui est avant/ce qui est après, les relations entre les parties et le tout, le passage du particulier au général ou inversement, etc.). Le vaste champ du « point de vue » a été précisé à l'aide de concepts plus spécifiques tels que « focalisation », « perspective », « observateur ».