

# CONFUSIONS ET DISSENSIONS

## autour du narrateur en voix off

JEAN CHÂTEAUVERT

Le narrateur en voix off a donné lieu à divers types d'approches plus ou moins fidèles à la manière dont la narratologie littéraire a abordé la question de la narration. Après les avoir examinées, J. Châteauvert montre que le choix de telle ou telle option théorique a des conséquences radicales sur la façon dont on conduit l'analyse du récit filmique.

The voice off narrator has been studied within several types of frameworks more or less in keeping with the way narratology has approached the question of narration in literary texts. After examining these frameworks, the author shows that the choice of a particular theoretical option has important consequences for the analysis of cinematic narrative.

La théorie du cinéma ne pouvait manquer d'étudier le narrateur en voix off<sup>1</sup> : sous l'impulsion de la narratologie littéraire, il était des plus tentants d'examiner ce qui se présentait d'emblée comme le cousin germain du narrateur romanesque. Le passage allait tellement de soi qu'on n'a pas hésité à transférer d'un domaine à l'autre les concepts, les idées, voire tout le modèle théorique, étant bien convaincu de la légitimité de la démarche. Au fil des années, au gré des modes intellectuelles et théoriques, sont apparues des dissensions théoriques, des problèmes spécifiques au matériel filmique. Les travaux sur le narrateur en voix off ont en contrecoup permis de relativiser certains concepts, de questionner les lieux communs de la narratologie littéraire. Mais il est un point qui semble avoir échappé à la théorie du cinéma : les analyses du narrateur en voix off ne se sont pas contentées d'être les laboratoires de mise au point des concepts de la narratologie, elles ont littéralement déplacé la problématique par rapport aux analyses littéraires. D'un type d'analyse à l'autre, ce n'est pas seulement l'objet d'étude qui change mais la théorie elle-même : du littéraire au filmique la narratologie est devenue autre. Pour s'en convaincre, on relira ici quelques études du narrateur en voix off de manière à en dégager différentes conceptions théoriques : on verra que des concepts aussi fondamentaux que le narrateur et la focalisation donnent lieu aux interprétations les plus diverses lorsqu'ils sont appliqués à l'objet film. Plus encore, on essaiera de dégager les implications

méthodologiques et conceptuelles de ces différentes études. Sans trop anticiper sur mes conclusions, on verra que l'analyse des analyses oblige à revoir les points de passage entre le domaine littéraire et cinématographique.

La conception traditionnelle du narrateur littéraire, qui distinguait peu, voire pas du tout, l'auteur du narrateur, n'est sans doute pas étrangère aux premières conceptions du narrateur en voix off comme celle développée par Albert Laffay. Chez ce dernier, il y a le postulat d'une parfaite adéquation entre le narrateur en voix off et l'entité qui énonce l'ensemble du texte filmique. C'est ainsi que Laffay établit que «tout film s'ordonne autour d'un foyer linguistique virtuel qui se situe en dehors de l'écran»<sup>2</sup> et conçoit le narrateur en voix off comme l'explicitation du grand imagier sous forme de discours verbal qui donne sens, rythme et durée au récit en image<sup>3</sup>. Dans cette théorie, on remarque le postulat d'une homologie entre l'entité responsable de l'instance<sup>4</sup> fondamentale et le narrateur qui raconte en voix off :

Le style [...] aura été le révélateur chimique d'une présence virtuelle cachée derrière tous les films, celle d'une sorte de maître de cérémonie, le grand imagier [...] un personnage fictif et invisible [...] qui derrière notre dos tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention [...] nous glisse à point nommé le renseignement nécessaire.<sup>5</sup>

Suivant cette conception, la voix off constitue un canal privilégié par lequel s'exprime le narrateur fondamental. En d'autres termes, ce narrateur n'est pas l'auteur d'un récit enchâssé mais bien un canal d'expression de l'instance narrative. Par conséquent, l'étude du narrateur en voix off ne peut que recouvrir l'étude du procès narratif de l'ensemble du film : le narrateur en voix off et celui qui narre l'ensemble du récit filmique correspondent à différentes facettes d'une même entité. Ainsi conçu, le narrateur en voix off justifie pleinement son appellation puisqu'il est celui-là même qui assume la narration de l'ensemble du texte filmique.

À cette première position, la narratologie cinématographique, mue par les études littéraires, a répliqué par un modèle narratologique fortement opposé. On a reproché au premier modèle de confondre les niveaux d'énonciation et on a ainsi postulé que le narrateur en voix off ne pouvait qu'être enchâssé de par le fait qu'il s'exprime avec la voix dans un média qui convoque plusieurs matériaux énonciatifs tels l'image mouvante, la musique, les bruits, etc. Cette position a créé un véritable consensus depuis le succès de la narratologie littéraire chez les théoriciens de la seconde génération mais a donné lieu dans son interprétation à trois tendances qui impliquent non seulement des analyses très différentes mais, qui plus est, des définitions conceptuelles des plus diverses. Je distinguerai pour ma part ces trois tendances, qui varient depuis une définition théorique forte jusqu'à une conception du narrateur comme procédé de focalisation en passant par un modèle fonctionnel, comme des différences de «consistance conceptuelle» : tantôt on suit à la lettre les définitions de la théorie littéraire, notamment celles de Gérard Genette et celles de Mieke Bal<sup>6</sup>, lorsqu'on les applique au cinéma, tantôt on se préoccupe davantage d'en suivre l'esprit et on n'hésite pas à adapter les outils conceptuels à la spécificité du matériel filmique. Aussi, quoiqu'il s'agisse d'écarts qui s'ordonnent comme une variation dans l'extension des concepts, de la lettre à l'esprit, ces différentes positions donnent lieu à des implications théoriques de première importance qui méritent attention.

Les travaux d'André Gaudreault participent de ce qu'on conviendra d'appeler la tendance forte. Gaudreault se fonde sur le postulat que la structure narrative est inéluctable parce que fondée sur l'énonciation :

Il faut donc d'une part imputer la responsabilité première de tout le contenu du récit à cette instance implicite que l'on conviendra d'appeler, dorénavant, le «*narrateur fondamental*» et d'autre part décréter que tout récit, même celui qui semble n'être le fait que de *narrateurs délégués* [...] reste sous la responsabilité de cette instance première<sup>7</sup>.

Dans ce modèle, «le récit verbal qu'émettent ces narrateurs verbaux est bien la seule strate narrative dont ils sont narratologiquement responsables»<sup>8</sup>. La relation qui s'établit entre le narrateur fondamental et le narrateur

verbal est une relation d'enchâssement liée à leur matériel énonciatif respectif.

Dans ce modèle, le narrateur, tant fondamental que délégué, justifie pleinement son appellation puisqu'il assume une fonction narrative, c'est-à-dire qu'il raconte un événement, soit une transformation. Dans la mesure où cette relation entre le narrateur fondamental et le narrateur délégué reproduit la relation entre les niveaux énonciatifs littéraires, leur interaction peut être explicitée dans les mêmes termes que ceux utilisés pour décrire les relations entre les récits verbaux d'une oeuvre scripturale. David Allan Black adopte précisément ce mouvement lorsqu'il analyse les récits entre les différents narrateurs en termes de niveaux de diégèse; il distingue en premier lieu le contenu diégétique du récit premier du contenu métadiégétique du récit second (verbal) et formalise la transvisualisation, c'est-à-dire le passage d'un récit verbal à une séquence «illustrant» le contenu de ce récit, comme un récit pseudo-diégétique on raconte à un niveau diégétique ce qui est manifestement métadiégétique<sup>9</sup>. Pour mon propos, il convient de remarquer que chez les théoriciens du premier groupe, les deux instances verbales et audiovisuelles donnent lieu à deux narrateurs qui se distinguent non pas par leur fonction (tous deux assumant une fonction narrative) mais par leur relation d'enchâssement énonciatif. Si cette relation d'enchâssement est généralement démentie par la relation d'attribution du récit audio-visuel au narrateur verbal, le film le présentant comme la source de la séquence transvisualisée, voire de l'ensemble du récit filmique, on ne saurait cependant confondre cet effet rhétorique avec l'enchâssement énonciatif qui impose une structure imparable.

François Jost développe une théorie qui participe de ce premier groupe en ce qu'il considère le narrateur en voix off comme sujet d'un discours narratif, mais problématise sa fonction dans l'économie narrative comme un «opérateur de modalisation»<sup>10</sup> du récit filmique : le statut d'une séquence transvisualisée peut être déterminé par le discours de la voix off qui attribue un statut particulier à un segment du récit. Par exemple, la séquence illustrant un rêve ou un fantasme peut, dans certains cas, être identifiée comme un rêve, une image mentale, un souvenir, etc., parce que le discours de la voix off la situe comme telle. En ce sens, la responsabilité du narrateur en voix off excéderait son rôle énonciatif qui le place comme sujet de son discours verbal enchâssé, pour lui attribuer une fonction dans la narration fondamentale qui le subsume<sup>11</sup>. Cette double position du narrateur en voix off, à la fois entité enchâssée et instrument d'une narration qui l'excède en tant que modalisateur de séquences audio-visuelles, ouvre sur le second groupe de théoriciens que j'appellerai la tendance «fonctionnelle».

Chez les théoriciens de la tendance «fonctionnelle», le narrateur en voix off se présente comme un relais à

certaines fonctions du narrateur fondamental. Le narrateur verbal demeure en position subalterne sur le plan énonciatif, hormis qu'ici son discours n'est plus analysé comme un récit enchâssé, mais bien comme composante de la narration de l'ensemble du film : certaines fonctions de la narration lui sont, de façon partielle ou complète, à claire-voie ou de façon continue, déléguées. Les travaux de Brian Henderson s'inscrivent de plain-pied dans cette orientation<sup>12</sup>. Il décrit le narrateur en voix off comme un pantin qui, quoiqu'enchâssé, est néanmoins investi de fonctions qui relèvent du procès narratif de l'ensemble du film. À proprement parler, ce narrateur en voix off n'a pas de crédibilité sur le plan narratif sinon qu'il évoque le narrateur romanesque: la parenté entre les deux types de narrateurs verbaux permettrait au premier de bénéficier de la crédibilité présumée du second. Mais cette autorité serait en fait usurpée dans le champ cinématographique tant en raison de la position de subordination énonciative qu'en raison de sa fonction dans l'économie narrative du film: le narrateur en voix off serait le lieutenant de certaines fonctions d'une narration qui l'enchâsse. Cela revient à dire que ce narrateur est indispensable à la narration filmique qui ne saurait être complète sans l'aide de cet adjuvant verbal.

Sarah Kozloff défend une position qui n'est pas sans offrir quelques similarités avec celle d'Henderson. Si elle évacue *a priori* le concept de narrateur fondamental qu'elle estime superfétatoire dans une théorie narratologique<sup>13</sup>, elle rejoint la position d'Henderson en ce qu'elle considère la voix off comme «l'un des nombreux éléments, incluant la musique, les effets sonores, le montage [...] avec lesquels on raconte un film»<sup>14</sup>. Dans cette formulation, on remarque encore une fois que le narrateur en voix off n'est pas considéré comme source d'un récit relatant une relation de transformation, mais bien comme dépositaire de certaines fonctions de la narration : dans l'économie narrative, il tient lieu de canal par où circulent certaines informations qui participent du récit filmique. En ce sens, le narrateur en voix off assume des fonctions d'une narration qui l'exède et le subsume.

On voit ici se dessiner un narrateur en voix off passablement différent du précédent. La définition du narrateur dans un modèle fonctionnel n'est pas d'être sujet énonciatif d'un discours relatant une transformation, mais plutôt d'être le lieutenant de certaines fonctions narratives du récit filmique. Quoiqu'enchâssé, le discours du narrateur en voix off livre des informations qui s'intègrent dans une narration de l'ensemble du récit filmique. Dans cette acception, on voit bien que le terme «narrateur» ne correspond pas à la position de sujet d'énonciation de la narration, mais au fait d'être dépositaire de certaines fonctions de la narration. Ainsi le discours verbal en voix off peut-il ne pas être au sens strict un discours narratif, c'est-à-dire décrire une relation de transformation, tout en étant considéré comme

l'oeuvre d'un narrateur dans la mesure où il participe d'un procès narratif.

On ne s'étonne donc pas de trouver chez Kozloff une problématisation de la fonction du narrateur en voix off dans l'économie narrative : le narrateur n'étant plus sujet d'un discours narratif, on ne pouvait qu'interroger les conséquences d'une délégation partielle de la narration à un narrateur enchâssé. La réponse de Kozloff ne laisse pas d'être séduisante et ouvre sur ce qu'on appellera ici les théories de la troisième génération: «la narration en voix off ajoute un certain point de vue ou même détermine une orientation à un film»<sup>15</sup>. Chez les théoriciens de la troisième génération, le rôle de la voix off est analysé comme un procédé de subjectivisation du récit filmique : on introduit dans un récit un sujet, le narrateur, qui agit comme une conscience qui filtre les événements. La conception «américaine» de la narration comme un procès sans sujet ne pouvait du reste qu'amener cette analyse du narrateur en voix off: du fait que le narrateur est une option dans le procès narratif, sa fonction dans le récit peut, pour ne pas dire doit, être questionnée sur un mode paradigmatique: qu'est-ce qui différencie un récit qui affiche un narrateur de celui qui n'en affiche pas? Qu'induit la présence de cet instance superfétatoire?

Les travaux d'Eric Smodin développent précisément cette problématique du narrateur en voix off :

Une voix off fait plus qu'affecter notre compréhension des événements [...]. La voix off nous apporte explicitement une disposition d'esprit (*attitude*) face aux événements de l'histoire.<sup>16</sup> D'une façon générale, une voix off donne le sentiment que l'on «voit» les événements «à travers les yeux du narrateur».<sup>17</sup>

On voit d'emblée que cette théorisation du narrateur en voix off ne pose pas le problème de son statut de narrateur, par exemple la relation de transformation à l'intérieur de son discours, mais celui de son rôle dans le récit. Therese Pasquale-Maguire va encore plus loin en formalisant la voix off comme un procédé de subjectivisation du récit filmique qui donne lieu à ce qu'elle nomme le *Mindscreen*<sup>18</sup> : «une façon de rendre l'intériorité ou la subjectivité dans un film à l'instar de la caméra subjective ou du point de vue»<sup>19</sup>.

À bien y regarder, cette position n'est pas totalement nouvelle ni spécifique à la narratologie américaine. Jean-Pierre Chartier avançait en 1947 que la voix off introduisait une subjectivité dans le film et instaurait une conscience comme point de vue et intermédiaire face aux événements<sup>20</sup>. Plus récemment, Jean Collet parlait de «paroles focalisantes»<sup>21</sup> pour décrire le rôle de la voix off dans la narration filmique.

On voit que la problématique du narrateur en voix off développée par les théoriciens du troisième groupe

ne correspond plus à l'analyse du narrateur sur le modèle de son homonyme littéraire mais à l'analyse des procédés de subjectivisation du récit, soit à ce que la narratologie littéraire a nommé la focalisation :

Par focalisation j'entends bien une restriction du «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 de l'information qui ne laisse passer que ce qu'autorise la situation.<sup>22</sup>

Dans cette définition, on ne peut que reconnaître le narrateur en voix off des théoriciens de la troisième génération dont la fonction est précisément d'être un filtre qui livre certaines informations et en exclut d'autres; vélléité de la narration, il tient lieu de foyer rhétorique depuis lequel les événements de l'histoire sont perçus. En ce sens, la différence entre un film avec une voix off et un film sans voix off serait d'être un récit focalisé par le verbe, c'est-à-dire un récit adoptant la position cognitive d'un personnage.

À travers ces diverses conceptions du narrateur, se dessinent aussi des analyses fort différentes de son rôle dans l'économie narrative. La définition du narrateur défendue par les théoriciens du premier groupe correspond à celle de la théorie littéraire puisque, chez les uns comme chez les autres, le narrateur est sujet énonciatif d'un véritable discours narratif. Si les théoriciens de la ligne dure n'hésitent pas à questionner la crédibilité qu'on peut accorder à un narrateur enchâssé, ils ne le considèrent pas moins légitime dans son activité narrative : son discours constitue en lui-même un récit autonome.

Le second groupe de théoriciens, qu'on a appelé les fonctionnels, reconnaît au narrateur en voix off des fonctions qui, sans constituer un récit autonome, participent à la narration de l'ensemble du récit filmique. Le narrateur n'est pas sujet d'un discours narratif, mais un relais par où circulent certaines informations de la narration qui le subsume. Dans cette acception, le narrateur en voix off se révèle passablement différent du narrateur littéraire : tandis qu'à ce dernier incombe l'ensemble des fonctions narratives, le premier se contente d'une fraction, plus ou moins importante suivant le film. Le point fondamental dans cette définition tient en ce que le narrateur n'est pas sujet d'un discours narratif, il ne raconte pas une relation de transformation; le narrateur est le lieutenant de la narration qui le subsume et sert de relais à certaines fonctions du procès narratif. Les théoriciens de la troisième génération accentuent cette coupure avec la théorie littéraire et réduisent le narrateur à un rôle purement rhétorique : le statut de narrateur ne serait qu'une relation d'attribution du récit par la mise en scène d'indices rhétoriques. Dès lors, le narrateur ne peut plus être considéré comme un sujet énonçant un discours narratif, mais comme sujet mis en scène auquel

on attribue une pseudo-responsabilité. La conséquence de cette conception est bien entendu de devoir questionner son rôle dans l'économie narrative, notamment ses capacités à focaliser le récit.

On a pu voir, au cours de ce trop rapide survol de quelques théories du narrateur en voix off, se profiler différentes définitions du narrateur. Là où la littérature adoptait une définition unitaire, la théorie du cinéma confond trois définitions sous un même vocable. Un narratologue comparatiste pourrait somme toute répondre à cette confusion terminologique par une nécessaire redéfinition du vocabulaire théorique de la littérature et préconiser l'adoption de définitions universelles et transposables. Cette avenue m'apparaît cependant fortement compromise : la narratologie, celle qu'on étudie ici, analyse l'expression narrative et non pas la narrativité comme le fait par exemple l'école greimassienne. Cette narratologie de l'expression ne peut faire l'économie des caractéristiques spécifiques de l'objet qu'elle analyse et doit prendre en compte la spécificité du film dans la définition des concepts qu'elle lui applique. Il n'est que de voir l'imbroglio conceptuel que soulève le concept de narrateur, lorsqu'on l'applique à l'analyse du narrateur en voix off : on oscille entre un sujet responsable d'un discours narratif et une relation d'attribution rhétorique en passant par un rôle de relais à certaines fonctions de la narration. L'application du concept «narrateur» au cinéma ne s'impose donc pas de façon univoque et exige des choix théoriques importants.

Ce survol a révélé un second point qui m'apparaît encore plus fondamental : suivant qu'on adopte telle ou telle définition du narrateur, on ne poursuivra pas le même type d'analyse. On a pu ainsi remarquer que le narrateur conçu comme sujet d'une relation d'attribution rhétorique ouvrait la porte à une analyse de sa présence en termes de focalisation du récit, tandis qu'une définition du narrateur comme sujet d'un discours narratif donnait lieu à une analyse en termes de niveau par rapport à la diégèse. Cela revient à dire que l'adoption d'une définition implique des choix épistémologiques fondamentaux : la définition du narrateur dicte la façon dont on conduit l'analyse du récit filmique.

Plus encore, l'analyse du narrateur comme modalité de focalisation du récit filmique ne se posait pas dans la théorie littéraire, qui distingue les deux dimensions de la focalisation et de la narration comme l'aspect et la voix du récit, soit deux dimensions qui auraient plutôt tendance à fonctionner de façon parallèle. S'il fallait chercher une articulation entre les deux, la focalisation ne pourrait qu'être subsumée par la narration puisqu'elle se produit à l'intérieur du récit d'un narrateur. Or on voit que le film en voix off peut être analysé suivant une structure diamétralement opposée dans laquelle le narrateur devient un procédé de focalisation. En passant d'un objet à l'autre, ce n'est donc pas seulement la définition des concepts de narrateur et de focalisation qui font problème, mais toute la structure théorique qui se



voit soudainement perturbée pour ne pas dire totalement renversée.

Je n'ai pas de réponse théorique aux problèmes soulevés ici, les hypothèses de réponse que je pourrais avancer ici exigeraient à elles seules un article complet. On peut penser par exemple à formaliser le narrateur romanesque comme sujet rhétorique induisant un mode de focalisation du récit et reformuler la théorie de la focalisation littéraire en termes de modalités pouvant s'actualiser sous la forme d'un narrateur et sous la forme de points de vue cognitifs, visuels, etc. Je me contenterai pour l'heure de souligner que la narratologie du cinéma ne doit pas craindre de rompre avec sa mère littéraire lorsque l'objet film soulève des questions qui lui sont propres. L'aller et retour entre les deux narratologies ne doit pas consister en une importation de réponses toutes faites mais bien en questions: à l'instar de la théorie du roman, le cinéma doit questionner ce qu'est un narrateur, ce qu'est la focalisation, l'enchâssement des niveaux énonciatifs, et ainsi de suite. Les ponts entre les domaines littéraire et cinématographique ne doivent donc pas être des transferts terminologiques qui conduisent à tenir l'homonymie pour de la synonymie, mais bien des questions qui fondent l'analyse. Il se peut qu'on parvienne un jour à établir un vocabulaire commun pour les deux champs d'application, mais il me semble que cette étape ne pourra venir que dans un deuxième temps, après que l'on aura étudié la spécificité du matériel cinématographique. Aussi, face à une narratologie comparée qui cherche à expliquer la narration sous toutes ses formes, on peut penser qu'il faut commencer par comprendre le mode de fonctionnement du film en se servant des questions soulevées par la narratologie littéraire, laissant au cinéma le soin d'apporter ses propres réponses. La narratologie cinématographique a tout à gagner à fonctionner de concert avec la théorie littéraire, mais encore faut-il poser les points de passage au bon endroit.

1. On emploiera ici le terme «off» pour désigner la position hors diégèse du narrateur verbal qu'on désigne tantôt sous le vocable «off», tantôt sous le terme «over». Si on devait approfondir la relation du verbe et de l'image, il y aurait lieu de distinguer la catégorie «over» de la catégorie «off» — après avoir travaillé ces problèmes, je puis dire que cette distinction nécessiterait à elle seule quelques articles —; on utilisera ici un seul terme dans le but d'alléger le vocabulaire théorique.
2. A. Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson et cie, 1964, p. 80.
3. *Ibid.*, p. 81-82.
4. Petite précision terminologique. Le terme "instance", tel que l'emploie Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972,

p. 226), désigne un procès, la narration, et non pas le sujet, le narrateur. Ce sens du terme "instance" vient de ce que Genette s'est ouvertement inspiré des travaux de Benveniste chez qui le terme a toujours correspondu à un processus. Voir *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard, 1966 et 1974. Sans faire preuve d'un rigorisme théorique excessif, je crois important de respecter ce sens et d'éviter le dérapage sémantique hélas très fréquent, qui consiste à confondre l'acteur et le procès sous ce terme.

5. *Ibid.*, p. 81-82.
6. M. Bal, *Narratologie*, Utrecht, Hes Publishers, 1984.
7. A. Gaudreault, *Du Littéraire au filmique : Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 88.
8. *Ibid.*, p. 269.
9. D. A. Black, «Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema», *Wide Angle*, vol. 8, no 3-4, 1986, p. 23.
10. F. Jost, «Propositions pour une narratologie comparée», *Mana*, «Texte et médialité», no 7, 1987, p. 261.
11. En fait il faudrait ajouter que, chez Jost, la voix off s'articule aussi avec la focalisation dans la mesure où elle peut figurer comme procédé d'instauration de l'ocularisation et de l'auricularisation secondaires. Cf. *L'Œil-caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, 1989.
12. B. Henderson, «Tense, Mood and Voice in Film», *Film Quarterly*, vol. 36, no 4, 1983.
13. Kozloff appartient au courant anglo-saxon qui consiste à dire que la narration dans un film est une utilisation particulière des matériaux énonciatifs qui ne réfère à aucune entité théorique sinon au réalisateur. Dans cette théorie, le "narrateur" ne peut qu'être un personnage diégétique sujet d'un discours verbal. Le plus célèbre défenseur de cette position théorique est sans conteste D. Bordwell. Cf. *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985. Il me semble que la recherche narratologique gagnerait à ce que, de part et d'autre, les chercheurs se donnent davantage la peine de lire les travaux de leur vis-à-vis: la réflexion ne peut qu'y gagner.
14. *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 44.
15. *Ibid.*, p. 13.
16. «The Image and the Voice in the Film with Spoken Narration», *Quarterly Review of Film Studies*, no 8, 1983, p. 79.
17. *Ibid.*, p. 113.
18. Le terme "Mindscreen" est emprunté à B. Kewin chez qui il désigne un champ visuel (ou parfois sonore) qui se présente comme le produit d'un esprit : «Il s'agit d'encoder une image de façon telle qu'elle donne l'impression d'être perçue ou générée par une conscience» (*Mindscreen : Bergman, Godard and First Person Film*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. xi).
19. *Narrative Voices and Past Tenses in Novel and Film : Proust's «À la Recherche du temps perdu»*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University Microfilms International, 1982, p. 123 .
20. Voir «Les films à la première personne sonore», *Revue du cinéma*, no 4, 1947, p. 35.
21. *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976, p. 102-103.
22. G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 49.