



## PERCEPTION ET COGNITION DANS LES *GIALLI* : UNE AUTRE FAÇON DE (SA)VOIR

Jean-Marc Limoges, Chercheur indépendant

### *Abstract*

This article will explore the concept of focalisation as popularized by Gérard Genette within the field of literature and attempts to apply it to cinematographic studies, more specifically to the 1970s' popular Italian film genre: *giallo*. This in order to highlight and clarify certain confusions inherent in Genette's concept, particularly in relation to seeing and knowing. Wishing to dispel this confusion and in pursuit of a more adequate and operational model, we seek not only to review the different gradations of focalisation (zero, internal and external), but also to look at the notions of perception and cognition. Therefore, we find eight possible configurations, each liable to produce a different "effect" on the audience. Do we *perceive* more, less or the same as the characters? Do we *know* more, less or the same as them? And do we *understand* more, less or the same as them? These are the questions we seek to address, individually and in that order, in an effort to better understand the different effects sought by each of these configurations. We believe that these clarifications will allow for a more grounded model with which to think about cinematic identification.

La notion de focalisation – popularisée par Gérard Genette dans *Discours du récit*, paru dans *Figures III*<sup>1</sup>, puis reprise dans *Nouveau discours du récit*<sup>2</sup> – comporte, dans sa définition même, une confusion qu'il nous faut mettre en lumière et un débordement qu'il nous faut endiguer, *a fortiori* si nous voulons la transposer au cinéma. Le narratologue expose d'abord les choses simplement : dans la focalisation zéro, le « narrateur en sait plus que les personnages, ou plus précisément en *dit* plus que n'en sait aucun des personnages »<sup>3</sup>, dans la focalisation interne, le « narrateur ne dit que ce que sait tel personnage »<sup>4</sup>, dans la focalisation externe, le « narrateur en dit moins que n'en sait le personnage »<sup>5</sup>. Il précisera par la suite : en focalisation interne « nous ne quittons presque jamais le *point de vue* [du personnage] »<sup>6</sup>, « [le narrateur] se contente de décrire ce que *voit* son héros »<sup>7</sup> tandis que dans la focalisation externe « le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses *pensées* ou sentiments »<sup>8</sup>, il y a « ignorance marquée du narrateur à l'égard des véritables *pensées* du héros »<sup>9</sup>. Or, en passant d'une définition à l'autre, on aura remarqué que Genette change légèrement de perspective. Il parle, pour définir la focalisation interne, de ce que *perçoit* le personnage (ce qu'il « voit », son « point de vue »), alors qu'il parlera, pour définir la focalisation externe, de ce qu'il *pense*<sup>10</sup>.





JEAN-MARC LIMOGES

Dans *Nouveau discours du récit*, Genette maintiendra le flottement. Il expliquera que, en focalisation interne, « le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le ‘sujet’ fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent comme objet » – dès lors, précise-t-il, « le récit *peut* [c’est l’auteur qui souligne] alors nous dire tout ce que ce personnage *perçoit* et tout ce qu’il *pense* »<sup>11</sup> – et que, en focalisation externe, « le foyer se trouve situé en un point de l’univers diégétique choisi par le narrateur, *hors de tout personnage* [c’est l’auteur qui souligne], excluant par là toute possibilité d’information sur les *pensées* de quiconque »<sup>12</sup>. Les définitions ne sont pas équivalentes : si Genette parle de pensée et de perception pour la focalisation interne, il ne parle que de pensée, et jamais de perception, pour la focalisation externe<sup>13</sup>.

On pressent les problèmes que recèlent de telles définitions. Nous pouvons très bien adopter le point de vue d’un personnage, c’est-à-dire percevoir tout ce qu’il *perçoit*, sans jamais savoir ce qu’il (en) *pense*. Et nous pouvons aussi avoir accès à son intériorité, connaître ses *pensées*, sans jamais percevoir ce qu’il *perçoit*. Au reste, une autre nuance pourrait être apportée entre ce qu’il « pense » et ce qu’il « sait ». Nous pouvons très bien savoir ce que *sait* un personnage (en termes d’informations diégétiques) sans cependant savoir ce qu’il (en) *pense* ou encore être admis dans ses *pensées* en étant cependant en déficit cognitif – on en sait *moins* que lui – par rapport à l’action. Nous préférierions parler, pour notre part, et suivant en cela une piste offerte par Vincent Jouve<sup>14</sup>, mais en écartant toutefois l’exploration d’une telle piste de notre réflexion, de personnages « ouverts » (pour nommer ceux dans les pensées desquels nous serions admis) et de personnages « fermés » (pour nommer ceux dans les pensées desquels nous serions exclus). Nous reviendrons néanmoins sur cette nuance en conclusion.

Or, cette confusion entre « savoir » et « pensées » se retrouve dans les « précisions » souvent apportées aux définitions initialement offertes pour les « clarifier » (on comprendra que les guillemets s’imposent) : nous sommes en « focalisation » zéro quand nous en *savons plus* qu’un personnage, en « focalisation » interne quand nous en *savons autant* qu’un personnage et en « focalisation » externe quand nous en *savons moins* qu’un personnage. Ce glissement ouvre sur plus de problèmes qu’il n’offre de réponses. D’abord, cette « focalisation » ne recoupe pas entièrement l’autre : on peut percevoir ce que perçoit un personnage tout en sachant *plus* ou *moins* que lui. Ensuite, nous croyons qu’il est possible d’établir une différence entre un spectateur qui en sait *autant* qu’un personnage qui *en sait plus que les autres* et un spectateur qui en sait *autant* qu’un personnage qui *en sait moins que les autres* (y aurait-il alors au moins deux types de « focalisation » interne?). Enfin, il manque une précision d’importance dans cette définition : *par rapport à quoi* en sait-on plus, autant ou moins<sup>15</sup> ?

Il nous faut maintenant distinguer cette question de perception avec celle d’ocularisation, théorisée par François Jost dans *L’Œil-caméra* – et diversement reprise, ensuite, dans *Le Récit cinématographique*<sup>16</sup>, *Un monde à notre image*<sup>17</sup>, *Le Temps d’un regard*<sup>18</sup> et commentée par Christian Metz dans *L’Enonciation impersonnelle ou le site du film*<sup>19</sup>.

Jost établissait d’entrée de jeu, dans *L’Œil-caméra* : « [P]our ne pas multiplier les néologismes, je conserverai le terme de focalisation pour désigner ce que *sait* un personnage »<sup>20</sup>. Puis, il ajoutait : « Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler d’*ocularisation* : ce terme a en effet l’avantage d’évoquer l’oculaire et l’œil qui y regarde le champ que va ‘prendre’ la caméra »<sup>21</sup>. Suivant la tripartition genettienne, Jost parlera donc d’« ocularisation interne » quand la caméra semble « être à la place de l’œil du person-



nage »<sup>22</sup>, d'« ocularisation spectatorielle » – plutôt que d'« ocularisation externe » (qui constitue, selon lui, un contresens) – quand « le spectateur voit quelque chose que ne voit pas le personnage placé dans le champ de la caméra »<sup>23</sup> et d'« ocularisation zéro » quand « la caméra *ne vaut pas* pour une instance diégétique à l'œuvre dans la fiction », quand « d'un point de vue narratif, [s]a place [...] n'est pas pertinente » et quand elle « renvoie à celui qui met en image – 'le grand imagier' »<sup>24</sup>.

Metz abondera sensiblement dans le même sens dans *L'Énonciation impersonnelle*. Il énumèrera pour sa part trois « régimes énonciatifs »<sup>25</sup> : les « images subjectives » qui épousent le « point de vue du personnage »<sup>26</sup>, les « images objectives » (différentes des « images neutres », sur lesquelles il terminera) – qu'il qualifiera d'« orientées » (sans pourtant parler d'images objectives « non-orientées », épithète que nous proposerons d'utiliser) – qui renvoient au point de vue du « grand imagier »<sup>27</sup> et les « images neutres » qui dénotent une « absence de point de vue »<sup>28</sup>. Enfin, si Metz semble admettre l'ocularisation externe – terme que Jost avait refusé (lui préférant l'ocularisation spectatorielle) – nous proposerons de laisser tomber les deux termes ou plutôt, de les rebaptiser l'un l'autre.

Nous ne reviendrons pas ici sur les « ocularisations internes » ou sur les « images subjectives » (voire sur les « images mentales »). Nous préférons renvoyer le lecteur à notre précédent article « Images mentales, ouvertures et sympathie. Typologie et interprétation des images mentales dans les *gialli* »<sup>29</sup>, et dont le présent article constitue, en quelque sorte, la suite. Les problèmes que recèle une telle notion sont, en effet, nombreux, et les précisions qu'elle demande alourdiraient inutilement notre marche. Attardons-nous plutôt aux « images objectives » (« orientées » et « non-orientées ») et aux « images neutres » afin de voir, ensuite, en quoi la question de l'ocularisation est différente de la question de la perception telle que nous l'entendons.

Les « images objectives orientées », ou les « ocularisations spectatorielles », sont ces images qui – contrairement aux « images subjectives » ou aux « ocularisations internes » – ne sont pas vues par une instance diégétique (un personnage), mais qui nous sont *montrées* par une instance extradiégétique (le « grand imagier », dont il resterait à préciser le rôle). Elles diffèrent cependant des « images neutres » (sur lesquelles nous dirons un mot bientôt) en cela qu'elles sont ostensibles, qu'elles « s'impos[ent] à l'attention comme voulu[es] »<sup>30</sup> et nous « livr[ent] une information que ne possède pas forcément le héros »<sup>31</sup>. Cette image, marquée, ne prend son sens que si on l'ancre, dira Jost, dans le regard d'un « narrateur implicite », « instance que nous défini[r]ons par une intention narrative »<sup>32</sup>. C'est pourquoi nous préférons rebaptiser ce type d'ocularisation, « ocularisation narrative ».

Servons-nous maintenant des termes proposés par Jost et Metz pour distinguer les images ostensibles et pertinentes, des images ostensibles mais... non pertinentes. Il serait ainsi possible de parler d'« images objectives non-orientées » (créons le terme), ou d'« ocularisations externes » (gardons le terme), pour nommer ces images où l'on sent la présence de ce « grand imagier » sans que celui-ci ne manifeste toutefois d'« intention narrative »; comme si, au fond, il n'était question que de style. Jost propose de nommer cette « instance concrète qui assure le tournage »<sup>33</sup> : « filmeur empirique ». Nous prendrons nos distances ici et, puisque le style est souvent affaire d'auteur (plutôt que de filmeur), nous proposerons de rebaptiser ce type d'ocularisation, « ocularisation auctoriale ».

Enfin, lorsque ni le personnage, ni le narrateur, ni l'auteur ne sera l'instance « responsable » de

JEAN-MARC LIMOGES

l'énonciation, nos théoriciens s'entendent pour parler d'« images neutres », d'« ocularisations zéro » ou de *nobody's shot*. Ce sont des images devant lesquelles on dira que « l'histoire semble se raconter toute seule » et qui seront « ressentie[s] comme la transcription de la réalité à l'état brut »<sup>34</sup>. Ce sont des images, en somme, qui n'ont besoin d'être ancrées dans aucune instance sinon que le « supposé-réalisateur »<sup>35</sup>. Nous proposons, pour notre part, et en nous inspirant du dernier ouvrage de Christian Metz, de parler, devant ces cas de figure, d'« ocularisation impersonnelle ».

Offrons ce tableau A, qui permettrait, d'un seul coup d'œil, de saisir l'ensemble du survol effectué :

Tableau A

NOM		DÉFINITION		INSTANCE « responsable »
		primaire	secondaire	
Image Subjective ou OCULARISATION INTERNE		Image vue par un personnage que l'on ne voit voir ni <i>avant</i> ni <i>après</i>	Image vue par un personnage que l'on aura vu voir <i>avant</i> ou que l'on verra voir <i>après</i>	PERSONNAGE
Image objective	<b>orientée</b> ou OCULARISATION NARRATORIALE Image ostensible et pertinente manifestant une « intention narrative »...	...en nous en disant <i>plus</i> qu'en sait le personnage. ...en nous en disant <i>moins</i> qu'en sait le personnage.		NARRATEUR
	<b>non-orientée</b> ou OCULARISATION AUCTORIALE Image ostensible mais non pertinente ne manifestant pas d'« intention narrative »...	...mais une « intention stylistique ».		AUTEUR
Image Neutre ou OCULARISATION IMPERSONNELLE ( <i>nobody's shot</i> )		Image ressentie comme la transcription de la réalité.		AUCUNE

La question de la focalisation – à laquelle nous allons revenir – mériterait d'être superposée à la question des ocularisations telle que nous venons de la synthétiser<sup>36</sup>. Il s'agirait de voir (mais ce ne sera pas le but de cet article) si les divers cas de focalisation que nous allons recenser pourraient se retrouver dans les divers cas d'ocularisation que nous venons d'établir : que serait une ocularisation interne en focalisation interne, externe ou zéro, etc. Spécifions aussi que la question d'ocularisation ne recoupe pas entièrement celle de perception. Nous pouvons percevoir ce qu'un personnage perçoit, mais cette perception pourra être *rendue* en ocularisation interne, auctoriale, impersonnelle... Il y a, d'un côté, la question de *ce que* le personnage perçoit (perception) et, de l'autre, la question de savoir *comment* le méga-narrateur nous fait percevoir cette perception (ocularisation).

Tentons maintenant, en regard de la nuance posée plus haut entre le « vu » et le « su », et de la distinction que nous venons de poser entre la focalisation et l'ocularisation, un redécoupage – sinon un éclaircissement – de la notion genettienne. Nous proposerons de parler, d'abord, pour établir si nous en percevons plus, autant ou moins qu'un personnage, de « perception », ensuite, pour établir si (par rapport à ce qui est *également perçu*) nous en savons plus, autant ou moins qu'un personnage, de « cognition ». Autrement dit, devant une (suite d')image(s), il faudra, premièrement, établir quel (mais d'abord *si* un) personnage perçoit, deuxièmement, mesurer les écarts cognitifs possibles avec le personnage qui en perçoit autant que nous, et, troisièmement, se

demander si celui qui en perçoit et qui en sait autant que nous est en *supériorité* ou en *infériorité* cognitive par rapport aux autres personnages, ou par rapport à ce qui lui arrive. Pour chacun des cas de figure établi, nous suggérerons un « effet » qui pourra être créé. Une fois ces définitions apportées, il nous sera possible de mieux comprendre les recoupements qu’effectuaient, sans le dire, les trois types de focalisation.

Nous serons, d’abord, en perception zéro quand nous percevons ce qu’aucun personnage ne percevra, quand nous en percevons *plus* que les personnages, quand nous serons, bref, en *supériorité perceptive* par rapport aux personnages, sans pour autant être nécessairement en supériorité cognitive. En effet, il se pourrait que ce que nous percevions revête tantôt une faible (voire aucune), tantôt une grande importance narrative (créant ainsi deux effets différents). Aussi, si une perception zéro ne pourra jamais être rendue en ocularisation interne (parce que, en percevant ce que perçoit le personnage, nous basculerions immédiatement en perception interne sur ce personnage), elle pourra en revanche être rendue en ocularisation narrative (si elle livre une information importante) ou en ocularisation auctoriale ou impersonnelle (si elle ne livre pas – avec effet stylistique ou non – d’information importante).

Nous serons, ensuite, en perception externe quand nous ne percevons pas ce qu’un personnage perçoit, quand nous en percevons *moins* que tel personnage, quand nous serons, bref, en *infériorité perceptive*, par rapport à ce personnage, sans pour autant être nécessairement en infériorité cognitive. En effet, il se pourrait que ce que nous ne percevions pas revête tantôt une faible (voire aucune), tantôt une grande importance narrative (créant, là aussi, deux effets différents)<sup>37</sup>. Aussi, si une perception externe ne pourra jamais être rendue en ocularisation interne (parce que, là aussi, en percevant ce que perçoit le personnage, nous basculerions immédiatement en perception interne sur ce personnage), elle pourra en revanche être rendue en ocularisation narrative (si elle retient une information importante) ou en ocularisation auctoriale ou impersonnelle (si elle ne retient pas – avec effet stylistique ou non – d’information importante).

Nous serons, enfin, en perception interne quand nous percevons ce qu’un personnage perçoit, quand nous en percevons *autant* qu’un personnage, quand nous serons, bref, en *égalité perceptive*, sans pour autant être en égalité cognitive. Nous pourrions, en effet, en *percevoir* autant qu’un personnage tout en en *sachant* plus, autant ou moins que lui, selon que des informations pertinentes nous aurons été livrées par le contexte. Il faut spécifier aussi qu’une perception interne ne sera pas obligatoirement rendue en ocularisation interne. Une ocularisation auctoriale ou impersonnelle pourront aussi nous offrir une perception interne : si l’on perçoit un personnage percevoir (avec ou sans effet stylistique), nous maintenons que nous en percevons autant que lui – qu’il apparaisse dans le cadre ne change rien à l’affaire, le fait qu’on le perçoive percevant (et que lui ne se perçoive pas percevant) ne nous offrant aucune (et ne le prive d’aucune) information pertinente. Seule l’ocularisation narrative ne pourra rendre une perception interne (étant donné l’information pertinente qu’elle livre ou retient).

Proposons donc notre second tableau (tableau B), pouvant rendre claires les définitions proposées (avec les différents effets pressentis, sur lesquels nous dirons un mot lors de l’exemplification).

Une (suite d’)image(s) sera (ou seront) en perception zéro quand aucun personnage (ou que trop de personnages) n’apparaîtra (ou apparaîtront) à l’écran ou quand un personnage, incapable de percevoir, occupera l’écran. Dès lors, comme nous percevons ce qu’*aucun* personnage ne perçoit, ce que *trop* de personnage perçoivent ou ce qu’un personnage *ne peut pas* percevoir, nous serons en supé-



JEAN-MARC LIMOGES

Tableau B

Perception zéro (sur aucun personnage)	Je perçois ce qu'un personnage <i>ne perçoit pas</i> .		Ce que je perçois <i>n'a pas</i> d'importance. <b>Effet de transparence</b>	Foc. zéro
	Je suis en <b>supériorité perceptive</b> . J'en perçois <i>plus</i> que <u>les</u> personnages.		Ce que je perçois <i>a</i> une importance. Je suis aussi en <b>supériorité cognitive</b> . J'en <i>sais plus</i> que les personnages. <b>Effet Rosebud</b>	
Perception externe (sur tel personnage)	Je <i>ne perçois pas</i> ce qu'un personnage <i>perçoit</i> .		Ce que je ne perçois pas <i>n'a pas</i> d'importance. <b>Effet d'exclusion</b>	Foc. ext.
	Je suis en <b>infériorité perceptive</b> . J'en perçois <i>moins</i> que <u>tel</u> personnage.		Ce que je ne perçois pas <i>a</i> une importance. Je suis aussi en <b>infériorité cognitive</b> . J'en <i>sais moins</i> que le personnage. <b>Effet Buñuel (désir de voir)</b>	
Perception interne (sur tel personnage)	Je <i>perçois</i> ce qu'un personnage <i>perçoit</i> .	Cognition zéro	Je <i>sais</i> ce que le personnage <i>ne sait pas</i> . Je suis en <b>supériorité cognitive</b> . J'en <i>sais plus</i> que tel personnage. <b>Effet Hitchcock (désir de dire)</b>	Foc. int.
	Je suis en <b>égalité perceptive</b> . J'en perçois <i>autant</i> que <u>tel</u> personnage.		Cognition externe	
		Cognition interne	Je <i>sais</i> ce que le personnage <i>sait</i> . Je suis en <b>égalité cognitive</b> . J'en <i>sais autant</i> que tel personnage...	

riorité perceptive, sans pour autant être en supériorité cognitive; il se peut que ce qu'il nous soit donné de percevoir revête, tantôt une faible (voire aucune), tantôt une grande importance narrative. Si le premier cas sera sans grand effet (ou créera ce que nous pourrions appeler un « effet de transparence »), le second créera l'« effet Rosebud » (du nom de la fameuse luge ayant appartenu à Kane et dont l'énigme ne nous est révélée, à nous, spectateurs, qu'à la toute fin du film).

Les plans d'ouverture de *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964) – parce qu'ils ne sont perçus par *aucun* personnage –, les plans qui ouvrent *La coda dello scorpione* (Sergio Martino, 1971) – parce qu'ils sont perçus par *trop* de personnages – et les plans qui ponctuent *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970) – parce qu'ils mettent en scène des personnages *ne pouvant pas* percevoir – seront en perception zéro (figs. 1-3). Cependant, comme aucune information pertinente à l'intelligence narrative n'est livrée, nous serons en supériorité perceptive sans être en supériorité cognitive.



Figs. 1-3 – *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964) ; *La coda dello scorpione* (Sergio Martino, 1971) ; *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970).

Offrons deux exemples de perception zéro formellement identiques, mais différents quant à l'information narrative qu'ils livrent (figs. 4-9). Dans *L'assassino ha le mani pulite* (Vittorio



PERCEPTION ET COGNITION DANS LES *GIALLI*

Sindoni, 1968), la jeune fille téléphone à la maison, mais l'appareil sonne dans une maison vide; cette information ne nous place aucunement en supériorité cognitive par rapport au personnage. Cas de figure légèrement différent dans *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Sergio Martino, 1973), où la femme, depuis l'étage où elle se réveille, appelle – en vain – ses camarades égorgées, éviscérés et exsangues, qui reposent au rez-de-chaussée, information que nous possédons (puisque nous savons que le tueur y est entré pendant la nuit). Dans ces deux cas de supériorité perceptive, seul le second nous place en supériorité cognitive (par rapport au personnage) et sera susceptible de créer l'« effet Rosebud ».



Figs. 4-6 – *L'assassino ha le mani pulite* (Vittorio Sindoni, 1968).



Figs. 7-9 – *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Sergio Martino, 1973).

Voyons comment nous pouvons passer – dans un même plan – d'une perception zéro à une perception externe. Dans le premier photogramme de *Sei donne per l'assassino* (fig. 10), trop de personnages occupent le cadre pour en élire un seul comme foyer perceptif (ce que nous voyons ne semble vu par aucun personnage en particulier). Du reste, il ne semble pas y avoir d'élément particulier devant attirer notre attention<sup>38</sup>. En revanche, dans le second photogramme (fig. 11), un évènement, que nous ne percevons pas, attire l'attention de tous (il nous sera donné de percevoir ce qu'ils perçoivent après le raccord sur leur regard : l'arrivée de l'inspecteur). Nous sommes alors en perception externe (sur tous les personnages).



Figs. 10-11 – *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964).

Ainsi, la question posée plus haut demeure : quelle importance narrative revêt ce que les personnages perçoivent et que nous ne percevons pas ? Et comment le savoir ? Si leur réaction est

JEAN-MARC LIMOGES

grande, nous pourrions déduire que l'information narrative qui nous échappe nous place en infériorité cognitive. Si leur réaction est faible, nous pourrions conclure au peu d'importance que revêt l'information narrative qui nous échappe et croire que nous demeurons en égalité cognitive. Si le second cas sera sans grand effet (sinon qu'il créera une légère « exclusion »), on pourra proposer que le premier créera un « effet Buñuel » (nous pensons à cette séquence du *Fantôme de la liberté* [1974] où des parents regardent, horrifiés, des photos – que nous ne voyons pas ou, en tout cas, pas immédiatement – qu'un homme avait données à leur jeune fille, rencontrée plus tôt dans un parc. La réaction démesurée des parents déclenche alors le « désir de voir »).

Ainsi, dès qu'un personnage parlera au téléphone à quelqu'un (que nous ne verrons ni n'entendrons), dès qu'un personnage lira ou écrira un document (dont il ne nous sera pas donné de percevoir le contenu), dès qu'un personnage ouvrira des yeux terrorisés sur son assaillant (qu'il ne nous sera pas donné de voir), nous serons en perception externe *sur ce personnage*<sup>39</sup>. Dans *L'assassino ha le mani pulite*, dans *La tarantola dal ventre nero* (Paola Cavara, 1971) et dans *Sette orchidee macchiate di rosso* (Umberto Lenzi, 1972) les victimes ont la chance (la chance ?) de jeter un (dernier) coup d'œil sur l'assassin dont l'identité ne nous est pas révélée. La forte réaction qu'elles ont nous place en infériorité perceptive et cognitive (figs. 12-14).



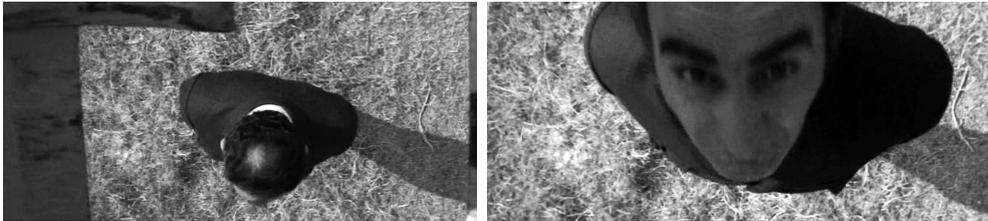
Figs. 12-14 – *L'assassino ha le mani pulite* (Vittorio Sindoni, 1968) ; *La tarantola dal ventre nero* (Paola Cavara, 1971) ; *Sette orchidee macchiate di rosso* (Umberto Lenzi, 1972)

Voyons maintenant comment nous pouvons passer – dans un même plan toujours – d'une perception zéro à une perception interne. Dans le premier photogramme de *L'assassino ha le mani pulite* (fig. 15), le cheminot malentendant ne peut être élu foyer perceptif de l'action puisqu'il n'entend (il a débranché son appareil) ni ne voit (il est trop concentré à sa besogne) le train arriver derrière lui (nous en savons *plus* que lui). Dans le second photogramme (fig. 16), il se lève la tête, devient le foyer perceptif de l'action et nous place en perception interne : nous percevons ce qu'il perçoit (et nous en savons *autant* que lui). Le fait que le personnage percevant reste dans le cadre ne change rien – que l'ocularisation soit subjective ou objective ou neutre ne change rien. Nous maintenons que nous percevons ce qu'il perçoit : que le train fonce sur lui.



Figs. 15-16 – *L'assassino ha le mani pulite* (Vittorio Sindoni, 1968).

Cas de figure semblable dans *Mio caro assassino* (Tonino Valerii, 1972) où l'enquêteur précocué ne peut être élu foyer perceptif de l'action puisqu'il ne voit pas ce qui se trame – littéralement – au-dessus de sa tête (fig. 17) : une pelle mécanique – point depuis lequel, d'ailleurs, nous sommes amenés à voir l'action – qui s'apprête à le décapiter (nous en savons *plus* que lui). Dans le second photogramme, il se lève la tête, devient le foyer perceptif de l'action et nous place en perception interne : nous percevons ce qu'il perçoit (et nous en savons *autant* que lui). Encore une fois, le fait que le personnage percevant reste dans le cadre ne change rien – que l'ocularisation soit subjective ou objective ou neutre ne change rien. Nous maintenons que nous percevons ce qu'il perçoit : que la pelle qui descend sur lui (fig. 18).



Figs. 17-18 – *Mio caro assassino* (Tonino Valerii, 1972).

Une séquence sera en perception interne quand nous percevons un personnage percevant ce que nous percevons. Le fait qu'il soit dans le cadre, que nous le percevions dans le cadre, ne change rien. En effet, le personnage se sait percevant. La perception interne ne se superpose pas à l'ocularisation interne. Dès lors, parce que nous en *percevons autant* que ce personnage, nous serons en égalité perceptive, sans pour autant nous retrouver en égalité cognitive ; il se peut, dans un premier temps, que nous nous retrouvions, ou bien en supériorité cognitive (si le contexte nous a permis de connaître ou de comprendre un détail d'importance que le personnage ne connaît ou ne comprend pas) ou bien en infériorité cognitive (si le contexte ne nous a pas permis de connaître ou de comprendre un détail d'importance que le personnage connaît ou comprend)<sup>40</sup>. Dans les deux cas, nous en *percevons autant* que le personnage, mais en *savons* ou en *comprendons*, pour ainsi dire, *plus* ou *moins* que lui. Le premier cas de figure créerait un « effet Hitchcock », le second, un « effet Jack l'éventreur » ou un « effet Hercule Poirot » (selon que nous adopterons le point de vue du meurtrier ou du détective).

Pour illustrer les cas de perception interne en cognition zéro (ceux où nous en *percevons autant* que les personnages mais en *savons plus* qu'eux), il faudrait rappeler l'exemple très connu que donne Hitchcock pour expliquer le suspense (que nous citerons de mémoire). Des hommes assis autour d'une table discutent de baseball. Soudain, une bombe explose. Nous venons de créer une surprise. Mais si les spectateurs savent, eux, qu'il y a une bombe sous la table et que les personnages continuent de parler, nous créons le suspense. Aussi, cette configuration déclencherait-elle très souvent, chez le spectateur, ce « désir de crier » dont parlait le Maître (« Il y a une bombe sous la table ! Sauvez-vous ! » ou « Attention ! Le meurtrier est caché dans l'appartement ! » ou encore « Vite ! La victime est en danger ! »), ou plus simplement, un « désir de dire » (si la situation est moins dramatique). Ainsi, toutes les fois que la victime empruntera un chemin au bout duquel nous *savons* que le meurtrier se trouve ou toutes les fois que la victime pénétrera dans l'appartement dans lequel nous *savons* que le meurtrier se cache, nous aurons des cas de perception



JEAN-MARC LIMOGES

interne en cognition zéro *sur* la victime. De la même façon, toutes les fois que l'enquêteur passera près de l'endroit où nous *savons* que celle-ci est en danger, voire morte, nous aurons aussi un cas de perception interne en cognition zéro *sur* l'enquêteur.

Plusieurs cas de victimes filmées en perception interne et en cognition zéro – mentionnons-le au passage – le seront aussi en plan éloigné (comme si elles étaient aussi « perdues », non seulement dans la vie, mais aussi dans l'image) et dans un cadrage de porte (pour souligner, peut-être, leur prise au piège). Dans *La morte accarezza a mezzanotte* (Luciano Ercoli, 1972), dans *La tarantola dal ventre nero* et dans *Sette orchidee macchiate di rosso*, même si nous en *percevons* autant que les éventuelles victimes, nous en *savons plus* qu'elle ; le contexte nous a appris que le meurtrier les attend quelque part dans l'appartement (figs. 19-21).



Figs. 19-21 – *La morte accarezza a mezzanotte* (Luciano Ercoli, 1972) ; *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara, 1971) ; *Sette orchidee macchiate di rosso* (Umberto Lenzi, 1972).

Tentons d'illustrer les cas de perception interne en cognition externe (c'est-à-dire ceux où nous en *percevons* autant que les personnages mais en *savons moins* qu'eux, ceux où nous ne comprenons pas ce qu'ils semblent pourtant comprendre). Si les premières configurations pouvaient déclencher le « désir de dire », celles-ci titilleront notre « désir de savoir ». En effet, nous serons très souvent placé, ou bien devant des suspects craignant qu'on révèle leur secret, ou bien devant des meurtriers dont nous ignorons les motifs, ou bien devant des inspecteurs qui posséderont la clé de l'énigme. Dans un cas comme dans l'autre, il nous manquera une information importante. De deux choses l'une, ou bien l'on créera le désir de connaître la figure du meurtrier (« effet Jack l'Éventreur »), ou bien l'on créera le désir de connaître la clé de l'énigme que vient de résoudre l'enquêteur (« effet Hercule Poirot »).

Dans *Sei donne per l'assassino* (figs. 22-24), on découvre, dans les affaires de la victime, le journal intime qui semble contenir des confessions compromettantes et que tous les personnages (tous les suspects), un à un, regardent intensément (perception interne). Or, l'inquiétude ravage le visage de chacun. Pourquoi ? Nous ne le savons pas, nous ne sommes pas admis dans leur pensée, nous ne comprenons pas ce qu'ils semblent comprendre (cognition externe). Si nous en *percevons* autant qu'eux, nous en *savons moins* qu'eux.



Figs. 22-24 – *Sei donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964).



PERCEPTION ET COGNITION DANS LES *GIALLI*

Voyons maintenant (figs. 25-26) quelques cas de meurtrier dont nous voudrions connaître le secret visage et les obscures intentions. Toutes les séquences de *gialli* nous montrant l'assassin ganté armé de sa légendaire arme tranchante pourront être en perception interne sur l'assassin (nous en percevons *autant* que lui), mais aussi en cognition externe (nous en saurons toujours *moins* que lui).

Voyons enfin quelques cas d'inspecteurs dont nous voudrions posséder l'acuité et qui, quelques minutes avant la fin (et avant nous) découvriront la clé de l'énigme; on remarquera l'importance de la loupe dans une telle démarche. Ces images (figs. 27-28) seront des cas de perception interne en cognition externe.



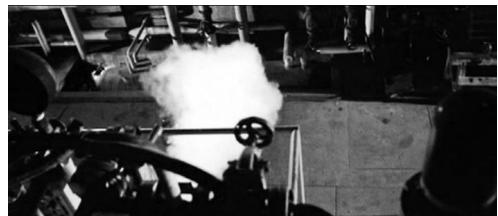
Figs. 25-26 – *Chi l'ha vista morire?* (Aldo Lado, 1972) ; *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara, 1971).



Figs. 27-28 – *4 mosche di velluto grigio* (Dario Argento, 1971); *Chi l'ha vista morire?* (Aldo Lado, 1972).

Il ne nous reste qu'à illustrer les deux derniers cas de perception interne en cognition interne, ceux dans lesquels nous en *percevons autant* et en *savons autant* que les personnages qui, cependant, peuvent, à leur tour, être en *supériorité* ou en *infériorité* cognitive par rapport aux autres personnages ou par rapport à ce qui leur arrive.

Les cas de perception interne en cognition interne sur des personnages en *supériorité* cognitive sont nombreux et, à vrai dire, sans grand intérêt sinon en ce qu'ils peuvent être propres à susciter des « effets de surprise ». On en retrouve des exemples dans *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Giuliano Carnimeo, 1972, figs. 29-30).



Figs. 29-30 – *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Giuliano Carnimeo, 1972).



JEAN-MARC LIMOGES

En revanche, les cas de perception interne en cognition interne ne seront pas sans créer cet effet angoissant ou mystérieux que l'on pourra nommer l'« effet Kafka » (nous pensons au *Procès*, roman dans lequel le lecteur perçoit toute l'action par les yeux de Joseph K. qui ne comprend cependant rien – et le lecteur avec lui – à ce qui lui arrive). Plusieurs séquences de *gialli* fonctionnent ainsi : nous suivons un personnage dans des méandres sans trop savoir ce qui l' (ni ce qui nous) attend au bout. Si nous sommes en égalité cognitive par rapport au personnage (nous en *savons autant* que lui), celui-ci est en infériorité cognitive par rapport à ce qui lui arrive (il en *sait moins* que les autres).

Dans *L'uccello dalle piume di cristallo* (figs. 31-32) nous en *percevons autant* que le personnage (perception interne) et en *savons autant* que lui (cognition interne). Cependant, ce personnage ne semble pas comprendre ce qui lui arrive (infériorité cognitive).



Figs. 31-32 – *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, 1970).

Mais c'est dans ... *hanno cambiato faccia* (Corrado Farina, 1971, figs. 33-35) que l'« effet Kafka » nous semble le plus criant. Pendant la première partie du film, il nous est donné de suivre le jeune cadre découvrant ce mystérieux château. Il avance, seul, un peu dépassé, et nous avec lui (puisque nous ne le quittons pour ainsi dire jamais). Nous tâchons, tout comme lui, de comprendre.



Figs. 33-35 – ... *hanno cambiato faccia* (Corrado Farina, 1971).

Au mitan du film, nous le quitterons (un temps) et apprendrons (sans lui) qu'il est, disons-le ainsi, chez des vampires capitalistes ; nous sommes alors en cognition zéro. Aussi, quand nous réadopterons la « focalisation » de départ, il nous sera possible de saisir une très nette différence quant à l'effet créé. Nous serons toujours en perception interne (nous en percevons *autant* que lui), mais en cognition zéro (en cela que nous en saurons *plus* que lui). Du coup, ce personnage, dont nous nous étions sentis très près, nous semble tout d'un coup un peu pataud, incapable de comprendre ce que, pourtant, nous, nous avons compris.

Mais si ce type de configuration permet de filmer l'angoisse, l'inquiétude et l'incompréhension des victimes qui cherchent à comprendre, elles seront aussi parfaites pour suivre le doute, l'interrogation et le questionnement qui taraudent les inspecteurs (qui finiront toujours par comprendre un peu avant nous – alors que dans le cas de la victime, c'est souvent nous qui comprenons un peu avant elle).



PERCEPTION ET COGNITION DANS LES *GIALLI*

En effet, quelques *gialli* nous font suivre des inspecteurs qui cherchent, fouillent, questionnent, jusqu'à ce que leur idée soit faite. Alors, nous passons d'une perception interne en cognition interne dans laquelle nous en savons *autant* qu'eux qui en savent *moins* que les autres (infériorité cognitive), à une perception interne en cognition externe dans laquelle nous ne savons pas ce qu'ils savent (supériorité cognitive), c'est-à-dire l'identité du tueur. Tout *Mio caro assassino* (figs. 36-37) fonctionne ainsi. Nous suivons l'inspecteur tout en essayant, comme lui, de comprendre, jusqu'à ce qu'il tienne le miroir qui lui révélera la clé de l'énigme.



Figs. 36-37 – *Mio caro assassino* (Tonino Valerii, 1972)

A la lumière d'un tel survol, quelles conclusions pouvons-nous tirer? Il semble, d'abord, que ce que Genette appelle « focalisation zéro » recoupe tantôt des cas où nous en *percevons* plus que les personnages, tantôt des cas où nous en *savons* plus que les personnages. La distinction est importante puisque cette seule focalisation crée trois effets différents : l'effet de « transparence », l'effet « Rosebud » et l'effet « Hitchcock ». Il semble, ensuite, que ce qu'il appelle la « focalisation externe » recoupe tantôt des cas où nous en *percevons* moins que les personnages, tantôt des cas où nous en *savons* moins que les personnages. La distinction, encore une fois, est importante puisque cette unique focalisation crée trois effets : l'effet d'« exclusion », l'effet « Buñuel » et l'effet « Jack l'éventreur » ou « Hercule Poirot ». Il semble, enfin, que ce qu'il appelle « focalisation interne » recoupe tantôt des cas où nous *percevons* autant que les personnages, tantôt des cas où nous en *savons* autant que les personnages. Or, deux nuances doivent être apportées. Il peut arriver, d'une part, que ce que l'on perçoit (avec le personnage) ne revête aucune importance (et ne crée, conséquemment, qu'un faible effet). Mais il peut aussi arriver, d'autre part, que ce que l'on sait (avec le personnage) crée deux effets différents selon que ce personnage (avec lequel nous partageons le savoir) comprenne ou non ce qui lui arrive. Le premier cas pourrait créer des effets de « surprise », le second l'effet « Kafka ».

Ces nuances étant apportées, quel travail reste-t-il à accomplir ? D'abord, il ne serait peut-être pas inintéressant d'effectuer les divers recoupements possible entre la typologie de la focalisation et la typologie des ocularisations (telle qu'esquissée au début de cet article). Au reste, il serait intéressant, aussi, de voir quelles configurations seraient propres à un auteur, à un genre, voire à une époque en particulier. D'autre part, il serait pertinent, croyons-nous, d'asseoir un peu plus solidement cette autre confusion, en germe dans la définition de la focalisation, entre « savoir » et « pensée ». Il nous semble que les exemples ne manquent pas. Le personnage de Columbo, nous apparaît d'ailleurs, à cet égard, un cas de figure plutôt intéressant : nous sommes en perception interne (nous percevons ce qu'il perçoit), nous sommes en cognition zéro, c'est-à-dire en supériorité cognitive (nous savons toujours, contrairement à lui, qui a commis le crime, dans quelles circonstances, etc.), mais nous ne sommes jamais admis dans ses pensées (focalisation exter-

JEAN-MARC LIMOGES

ne ?), nous ne savons jamais s'il ignore ou s'il feint d'ignorer (ce qui fait, en sommes, l'intérêt d'un tel personnage). Nous pourrions dès lors, en étudiant à part cette question de l'admission dans les pensées d'un personnage, établir les modalités de cette admission (images mentales, monologues intérieurs, etc.) d'une part, et les effets de sympathie envers ses personnages (un personnage « ouvert » risquant de susciter plus de sympathie qu'un personnage, disons, « fermé »)<sup>41</sup>. En effet, un travail qui s'attarderait, d'une part, aux différences entre ce qui est perçu et, d'autre part, aux différences entre les personnages ouverts et fermés et, enfin, aux diverses modalités grâce auxquelles ces informations seraient *rendues* au spectateur (ocularisation, mais aussi narration, monologue intérieur, etc.) nous permettrait, non seulement de mieux définir la question de la focalisation, mais rendrait aussi peut-être mieux compte, au cinéma, des divers jeux d'identification.

- 1 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, pp. 206-211.
- 2 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983, pp. 43-52.
- 3 Gérard Genette, *Figures III*, cit., p. 206 (c'est l'auteur qui souligne).
- 4 *Ibidem*.
- 5 *Ibidem*.
- 6 *Idem*, p. 207 (nous soulignons).
- 7 *Idem*, p. 209 (nous soulignons).
- 8 *Idem*, p. 207 (nous soulignons).
- 9 *Idem*, p. 210 (nous soulignons).
- 10 Il est vrai qu'il évoquait aussi les pensées du personnage lors de la définition de la focalisation interne : « La focalisation interne, n'est pleinement réalisée que dans le récit en 'monologue intérieur' » (*Idem*, pp. 209-210). Mais jamais il ne parlera, pour exemplifier ce qu'il entend par une focalisation externe « pleinement réalisée », de récit dans lequel il ne nous est jamais donné de percevoir ce que perçoit le personnage.
- 11 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, cit., pp. 49-50 (nous soulignons).
- 12 *Idem*, p. 50 (nous soulignons).
- 13 Cette confusion entre « le perçu et le pensé » a aussi été relevée par François Jost (dont nous reparlerons bientôt) : François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1987, p. 13 (c'est l'auteur qui souligne).
- 14 Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, Paris 1992.
- 15 Genette et Jost reconnaissent cette nuance. Le premier souligne, au sujet de la différence entre focalisation interne et externe, qu'« il peut arriver que, du point de vue de l'information pertinente, les deux partis soient équivalents » (*Nouveau discours du récit*, cit., p. 50, c'est l'auteur qui souligne), le second rappelle qu'il se peut que ce que nous voyons et qui échappe au personnage « n'apporte aucune information pertinente quant au déroulement de l'histoire » (*L'Œil-caméra*, cit., p. 65, nous soulignons).
- 16 André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris, 2005 (2<sup>e</sup> éd.).
- 17 François Jost, *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision*, Méridiens Klincksieck, Paris 1992.
- 18 François Jost, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Nuit blanche-Méridiens Klincksieck, Québec-Paris 1998.
- 19 Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1991.
- 20 On aura remarqué qu'il n'est ici question ni de « pensées » ni de « perception ».
- 21 François Jost, *L'Œil-caméra*, cit., pp. 18-19 (c'est l'auteur qui souligne). Dans *L'Enonciation impersonnelle*, Metz rappellera que Jost parlait d'« ocularisation » pour la « subjectivité visuelle » et d'« auralisation » (*L'Œil-caméra*, cit., p. 19 et suiv.) pour la « subjectivité auditive » (*L'Enonciation imper-*

- sonnelle*, p. 114). Il aurait cependant préféré parler de « focalisations ‘visuelles’ et ‘auditives’ » à côté de ce qu’il aurait baptisé les « focalisations ‘mentales’ » (*Idem*, p. 115).
- 22 François Jost, *L’Œil-caméra*, cit., p. 19.
- 23 *Idem*, p. 24.
- 24 *Idem*, pp. 19, 22, 24-25 et p. 64 (c’est l’auteur qui souligne).
- 25 Christian Metz, *L’Énonciation impersonnelle ou le site du film*, cit., p. 154.
- 26 *Ibidem*. Il parlera aussi de « régime [...] interne, ou subjectif ».
- 27 *Ibidem*.
- 28 *Ibidem*. Il dira aussi qu’il s’agit là d’« énonciation ‘omnisciente’, ‘effacée’, ‘transparente’, etc. ».
- 29 Jean-Marc Limoges, « Images mentales, ouvertures et sympathie. Typologie et interprétation des images mentales dans les *gialli* », dans *Vies et morts du giallo, Panorama-cinéma* (sous la direction de Alexandre Fontaine-Rousseau), n° 2, été 2011, pp. 255-303.
- 30 Christian Metz, *L’Énonciation impersonnelle ou le site du film*, cit., p. 161.
- 31 François Jost, *L’Œil-caméra*, cit., p. 24.
- 32 François Jost, *Le Temps d’un regard*, cit., p. 138.
- 33 *Ibidem*.
- 34 François Jost, *L’Œil-caméra*, cit., p. 25.
- 35 François Jost, *Le Temps d’un regard*, cit., p. 138.
- 36 Notons toutefois que Jost lui-même avait tenté ce recoupement dans *L’Œil-caméra*, cit., p. 115.
- 37 Il peut paraître curieux – voire paradoxal – de qualifier ainsi ce que nous ne percevons pas. Il est cependant des indices qui nous permettraient d’avoir une idée de l’importance de ce qui, ainsi, nous échappe : la réaction du personnage, une musique extradiégétique, etc.
- 38 Si un seul personnage avait occupé le cadre, il aurait forcément été élu « foyer perceptif » et nous aurions été en perception interne sur ce personnage.
- 39 En perception externe « *sur* ce personnage » puisque nous serons en perception interne « *sur* l’assaillant » (en cela qu’il nous est donné de percevoir ce qu’il perçoit). Encore une fois, ici, nous nous retrouvons dans une ambivalence cognitive : nous possédons une information que les autres personnages ne possèdent pas (la victime est en train de se faire attaquer par le meurtrier) tout en ne possédant pas une information qu’au moins deux d’entre eux possèdent (l’identité du meurtrier). Au reste, on voit comment la question de l’ocularisation se distingue de la question de la perception. Si nous sommes en ocularisation interne (primaire) sur l’assaillant, nous sommes en perception externe sur la victime.
- 40 Il se peut aussi, dans un second temps, que nous nous retrouvions aussi en *égalité cognitive*. Il se peut, en effet, que nous en sachions, que nous en connaissions ou que nous en comprenions *autant* que les personnages. Cependant, une autre question devra se poser : est-ce que ce personnage – en regard duquel nous en savons *autant* – en sait *plus* ou *moins* que les autres, comprend ou non ce qui lui arrive. Nous y reviendrons.
- 41 Voir, à ce sujet, les propositions offertes dans notre article précédemment cité.