

LE CINÉMA NAISSANT ET SES DISPOSITIONS NARRATIVES

André Gaudreault, Université de Montréal et Philippe Marion, Université Catholique de Louvain

“Un média naît toujours deux fois”... Sous ce titre quelque peu provocateur, un de nos articles récents développait un modèle dynamique visant à faire progresser la *généalogie des médias*.¹ Dans cet esprit, nous avons proposé quelques pistes susceptibles de rendre compte du processus identitaire qu'empruntent les médias dans leur cheminement historique. Selon nous, le modèle de la “double naissance” permet d'appréhender comment un nouveau média trouve progressivement une “spécificité”, en gérant de manière plus ou moins singulière l'irrépressible part d'intermédialité qui toujours le traverse.

Notre réflexion prend comme point d'appui le cinéma. En étudiant de près sa soi-disant “naissance”, qui a été un processus relativement lent, nous nous sommes aperçus que l'affirmation de l'identité médiatique singulière du média cinématographique avait été loin de s'imposer d'emblée. Se servant du cinéma comme *prototype*, notre modèle repose sur une gradation à trois *temps*, que nous avons identifiés par trois termes situés dans un même champ sémantique, mais auxquels nous avons donné un coefficient connotatif spécifique. Ces trois termes sont: *apparition*, *émergence* et *avènement*. L'histoire du cinéma des premiers temps nous ferait donc ainsi passer, successivement, de l'apparition d'un dispositif technique (une technologie,) les *machines à vues*, à l'*émergence* d'un dispositif socioculturel, celui des *vues animées*, puis à l'*avènement* d'une institution, celle du *cinéma*.

La réputation narrative du cinéma n'étant plus à établir, nous voudrions, dans les lignes qui suivent, soulever la question suivante: les trois phases du modèle dit de la “double naissance” correspondent-elles à trois types différents de récit, ou, plutôt, à trois formes de *disposition narrative*? Cela devrait au moins permettre de relativiser le lieu commun de la supposée coalescence du média avec ce qui semble participer de sa définition elle-même: ici, cinéma et narrativité. De la même manière que notre formulation un rien polémique de la “double naissance” constitue pour nous une façon de dénoncer cet autre lieu commun d'une naissance abrupte, et *ex nihilo*, d'un média complexe et complet comme le cinéma, déjà figé dans la spécificité médiatique que nous lui connaissons aujourd'hui. On verra que la première phase de la double naissance du cinéma, celle de l'apparition de la technologie nouvelle, ne donne pas lieu à une conviction narrative à toute épreuve. Par le truchement du procédé qui le fonde, le cinématographe se nourrissait essentiellement, en ces temps-là, de la seule narrativité *intrinsèque*, celle du simple défilement *machinique*. Le cinématographe négligeait donc la narrativité *extrinsèque*,² qui relève d'un souci humain de configuration narrative et dont le *cinéma* (et non plus le *cinématographe*) saura tirer tout le parti ultérieurement, après une période tampon, celle de notre deuxième phase, où sera,

incidemment, mise à l'honneur une deuxième forme de narrativité *intrinsèque*, plus humaine que machinique celle-là, comme nous le verrons ci-dessous.

L'histoire des premiers temps du cinéma donne lieu à toutes sortes d'hypothèses sur le plan de la périodisation. Nous allons nous-mêmes y aller d'une proposition relativement nouvelle,³ qui s'appuie cependant sur les recherches des dernières années sur le sujet, dont on sait qu'elles ont été particulièrement intenses et intensives. Cet essai de périodisation tentera de tenir compte des éléments contextuels de l'histoire de la production, de l'exploitation et de la réception cinématographiques des premiers temps et, à la fois, de notre typologie à trois temps.

Première phase: l'emprise de la *novelty* ou l'ère de la domination du paradigme de la captation/restitution

Le cinématographe en tant que *novelty* (curiosité) correspond à notre phase dite de l'*apparition d'une technologie*, les "machines à vues". L'aspect *novelty* du dispositif domine alors. C'est lui qui semble occuper le poste de commande de la fabrication des vues, et qui mobilise surtout l'attention du public des spectateurs. Le paradigme de la captation/restitution est à l'honneur au cours des premières années d'exploitation du cinématographe, disons pour faire vite jusque vers 1898. Certes le phénomène de la captation/restitution ne disparaîtra pas après cette date, puisqu'il constitue le "noyau dur" de la technologie du média (du moins dans les films qui supposent une forme quelconque de captation du profilmique, ce qui n'est pas le cas des images de synthèse, par exemple). D'où l'importance, croyons-nous, d'un concept comme celui de *paradigme* qui, au contraire de celui de *période*, n'implique pas la rigidité d'une succession linéaire qui nous exposerait aux pièges multiples de la téléologie. Les paradigmes correspondent à des moments forts d'une diachronie, mais ils ne sont pas, nécessairement, mutuellement exclusifs. Leur succession relative autorise certains chevauchements.

L'emprise de la *novelty* représente ce moment euphorique de la fascination envers les capacités de captation/restitution qu'offre le nouveau procédé. Ce qui compte, d'abord et avant tout, c'est la faculté intrigante que celui-ci recèle de pouvoir montrer de la durée, de représenter sur une toile des images mouvantes et, au fond, peu importantes lesquelles. Premier moment, donc, qui passe par la captation machinique de *scènes naturelles*, dans la composition desquelles le "machiniste" humain n'aurait eu que peu à voir (Dieu est l'auteur des documentaires aurait dit Hitchcock...). L'objet montré garde donc son autonomie.⁴ Cela suppose un seuil minimal, quasi zéro, d'intervention au niveau à la fois du profilmique (ce que capte la caméra) et du filmographique (l'ensemble des procédés cinématographiques). Le dispositif de prise de vues est considéré strictement comme un appareil captateur, enregistreur de scènes profilmiques pratiquement *non organisées par l'homme*. Ainsi, par exemple, de tous ces films de reportage produits par les premiers opérateurs, à la "mise en scène" desquels ceux-ci n'auraient pas participé (il y en a moins que ce que l'on a cru jadis, mais il y en a tout de même). Un exemple parmi d'autres: *Pont de Brooklyn* (Lumière, 1896).

Dans un contexte de domination du paradigme de la captation-restitution, lorsque les cinématographistes donnent dans le narratif, c'est par le biais d'une sorte de captation "passive" d'une saynète toujours-déjà, profilmiquement et extrinsèquement, narrative (comme ce que peut capter de narratif⁵ une caméra de surveillance). C'est ni plus ni

moins la captation d'un récit "prêt-à-porter", qui n'est pas *filmique*. C'est un récit *filmé*, ou plutôt une suite narrative d'actions filmées. Filmées grâce au dispositif cinématographique, mais dont la seule composante filmographique réside dans le simple report – strictement technique – sur une pellicule sensible d'un événement, et qui, sur le plan intrinsèque, ne possède (nous parlons toujours ici de la suite narrative d'actions filmées) qu'une narrativité de premier niveau, toujours-déjà coalescente d'un dispositif qui prévoit des images séquentialisées et une durée imposée. Il s'agit, somme toute, d'une agglomération de *bits* d'actions narratives dont la *disposition* ne doit rien au *dispositif*. L'appareillage sert d'abord à médiatiser le réel, puis à réaliser la performance de re-présenter ce réel, de le présentifier dans sa consistance temporelle. L'instrument de captation/restitution n'est pas soumis à cette intentionnalité, cette visée discursive⁶ qui définit la narration, et il n'est pas perçu comme tel. On ne se soucie donc, alors, ni de narration, ni même de monstration, parce que celles-ci ne sont pas encore prioritaires.

Dans le cadre de l'exploitation du cinématographe comme *novelty*, les simples ressources techniques, et proprement attractionnelles, du procédé suffisent alors amplement à la satisfaction de la clientèle. La narrativité extrinsèque ne constitue, somme toute, qu'un supplément de programme. On y a recours de façon plutôt ponctuelle et, surtout, elle reste, cette narrativité extrinsèque, dans un rapport de pure extériorité, d'extranéité même, par rapport au média. Cette fascination pour le cinématographe comme simple appareil "enregistreur/restituteur" est un peu à l'image du dispositif IMAX d'aujourd'hui. L'intérêt de celui-ci pour l'intégration organique du narratif extrinsèque commence à peine à poindre, les ressources proprement attractionnelles du spectacle lui-même suffisant encore amplement à motiver le spectateur.

Au moment où régnait une conscience faible et diffuse de la singularité médiatique du cinématographe, lorsqu'un effet de récit émanait de l'énoncé filmique, ce n'était pas grâce au média, mais presque malgré lui. Si *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895), *La Passion* (Lumière, 1898) ou la *Jeanne d'Arc* de Méliès (1900) relèvent du narratif, c'est d'abord et avant tout *extrinsèquement*, comme par devers le cinéma. C'est comme si la narrativité extrinsèque et la narrativité intrinsèque s'ignoraient encore l'une l'autre. Les récits produits au temps où dominait le paradigme de la *novelty* sont, pour ainsi dire, s'avèrent aléatoires et hétéroclites. Ils sont, au fond, médiatiquement involontaires. Dans une sorte d'effervescence fébrile, le média est tourné *vers* le monde à saisir, dans son épaisseur temporelle, plutôt que *sur* lui-même: il ne sait pas encore ce qu'il peut tirer de son être-au-monde. La question de ce que l'on a désigné comme de la *médi-agénie*⁷ est alors impertinente, car l'interfécondation d'un récit avec un média ne peut guère se manifester lorsque ce média a mieux et plus urgent à faire que de se préoccuper de son identité. S'il arrive que le film *transmette* du matériel narratif, celui-ci ne compte pas sur le média pour s'épanouir. Le média nouveau fascine tellement qu'on ne voit pas quel profit supplémentaire il pourrait bien tirer du récit. La priorité, c'est surtout de montrer des petits morceaux de temps réel (que l'homme est enfin parvenu à conserver vivants), des choses spectaculaires, des attractions ou, plus exactement, de *spectaculariser* ces choses, de les rendre *attractives* en les montrant dans leur vérité temporelle. Tout fier de son statut de *novelty*-attraction, le nouveau média se contente de pratiquer à sa façon les genres bien établis et bien rodés par d'autres médias, dans d'autres espaces médiatiques, à l'intérieur d'autres séries culturelles.

Le paradigme de la *novelty* épouserait donc cette forme canonique idéale, et donc d'une certaine façon extrême: une vue uniponctuelle ne résultant d'aucune manipula-

tion du profilmique, ni du filmographique, si ce n'est la simple prise d'empreinte. La magie qui va de pair avec la *novelty* laisserait donc le filmeur dans une attitude attentiste, non interventionniste.

Résumons-nous. Dans les premiers moments du média, le récit n'est pas une préoccupation réelle. La préoccupation narrative passe largement après la fascination de l'instrument de captation. Effervescence et frénésie de capter et de restituer du mouvement. Non point celles d'imaginer et de raconter. La mise en intrigue n'est pas encore inscrite au carnet des charges. Le procédé-en-tant-que-*novelty* du cinématographe implique néanmoins une narrativité intrinsèquement machinique, une propriété de la machine-cinéma, plutôt native, fondée sur la seule articulation de photogramme à photogramme, liée autrement dit à cette disposition narrative immanente au cinématographe, au simple défilement de la bande impliqué par la nouvelle technologie.

Deuxième phase: l'ère de l'apprivoisement du dispositif comme double paradigme de la monstration

Une fois émoussé l'aspect *novelty* du dispositif technique, un autre paradigme ne tardera pas à s'imposer, qui donnera préséance à ce que l'un d'entre nous a désigné, naguère, comme la monstration. Celle-ci repose sur l'intentionnalité, chez le cinématographe, de ménager et d'aménager – de manager – le montré, d'agir sur la représentation, au contraire de ce qui se produit sous l'emprise du paradigme de la captation/restitution. Une fois dominant, le paradigme de la monstration contribuera à l'instauration de l'*émergence* du dispositif socioculturel que sont les *vues animées*, qui va, *grosso modo*, de 1898 à 1908 (même si, bien entendu, la monstration pointe le bout de son nez dès les débuts). Ce moment correspond à une sorte d'apprivoisement socioculturel du dispositif.

La monstration dont il est ici question, dans cette deuxième phase particulièrement dynamique et dense, connaît deux orientations concurrentes. La première, qui reste hantée par le syndrome de la *novelty*, porte sur le versant profilmique de ce que l'on a pu appeler l'"intervention cinéastique". La deuxième porte sur son versant filmographique. Cette distinction entre les versants profilmique et filmographique apparaîtra sans doute avec plus de netteté si nous précisons que ces deux orientations du paradigme de la monstration se distinguent notamment par la nécessité que l'on sent dans la première de *pourvoir*, "profilmiquement", la monstration, alors que du côté de la deuxième orientation, du côté du filmographique, il s'agit plutôt de *pourvoir à la monstration*. Pourvoir la monstration veut dire que l'intervention cinéastique s'emploie à alimenter, profilmiquement, le cinématographe de matières à filmer. Pourvoir à la monstration veut dire que l'intervention cinéastique s'emploie à travailler "filmographiquement" le matériau cinématographique pour construire la monstration et en tisser les fils.

Le versant profilmique de la monstration: l'exploitation de la narrativité extrinsèque.

Le filmeur chargé de pourvoir la monstration se met en tête d'organiser précisément le profilmique, jusque dans ses moindres ressorts, et d'élaborer des scènes composées (*Why Mrs Jones Got a Divorce*, Edison, 1900). Le profilmique se trouve donc, dans ce

cas, manipulé, aménagé, préparé par l'humain (comme dans *L'Arroseur arrosé*, pour donner un exemple connu, même s'il provient d'une époque où la monstration n'est pas encore dominante). En d'autres termes, le profilmique subit l'influence d'une diégétisation,⁸ d'un travail de transformation du réel captable, pour lui donner une cohérence diégétique, c'est-à-dire, d'un certain point de vue, une *plasticité fictionnelle*. À cette première couche qu'est la simple captation/restitution se superpose donc une deuxième couche, celle de la monstration (premier versant), issue du travail de diégétisation du profilmique qui lui est associé.

Dans cette phase seconde que constitue l'émergence du dispositif socioculturel que sont les vues animées, alors que la monstration tient le haut du pavé, ce supplément de programme qu'était jusqu'alors la narrativité extrinsèque tendra progressivement à devenir une valeur sûre, concourant à faire advenir une nouvelle donne cinématographique. Dans l'industrie de la fabrication des vues animées, on porte ainsi une attention croissante au potentiel proprement *narratif* du profilmique. L'intertextualité, ou l'intermédialité narrative, exerce une prépondérance croissante et le "réservoir extérieur de *fabulas*", c'est-à-dire la narrativité *extrinsèque*, suscite de plus en plus l'intérêt des divers intervenants du milieu. Le souci d'aménager la monstration profilmique interagit donc avec celui d'intégrer la narrativité extrinsèque, comme en atteste par ailleurs l'émergence, à cette époque, de l'activité scénaristique.

Le versant filmographique de la monstration: vers une narrativité intrinsèque acquise (secondaire)

En outre, au cours de cette même deuxième phase, l'arrivée en masse de la narrativité extrinsèque est souvent contemporaine d'une forme de dédoublement de la narrativité intrinsèque (avec l'arrivée d'un intrinsèque acquis, "démachinisé"). Cette narrativité intrinsèque *bis* est elle-même étroitement liée à l'attention portée au second versant du paradigme de la monstration, celui qui a trait à l'intervention filmographique. Se développe alors une perspective plus "interventionniste" sur le plan des opérations cinématographiques, qui fait la part belle au facteur humain, par le truchement d'un infléchissement intentionnel de cet acquis natif du média (qu'est la narrativité intrinsèque), *via* un travail croissant sur le filmographique.

Ainsi, sur le plan des opérations concrètes que suppose la fabrication des vues animées, y a-t-il d'une part l'arrêt-manivelle et d'autre part l'adjonction de tableaux. L'arrêt-manivelle est de deux ordres différents. Il y a d'un côté celui des premiers opérateurs, chez Lumière et Edison, par exemple.⁹ Cet usage répandu de l'interruption intempestive du filmage, dès 1897-1898, serait l'une des premières manifestations du culte, à venir, de la fragmentation cinématographique, et ouvrirait, de ce chef, la voie à une première forme de *synthèse des fragments*, une synthèse première manière, puisque limitée à la seule monstration. Il s'agit alors, somme toute, de parer à la défaillance du profilmique et d'alimenter la monstration. Il faut faire tourner la monstration, il faut qu'il y ait quelque chose de minimalement attractionnel à l'écran, sinon à quoi bon!

L'arrêt-manivelle connaît par ailleurs un autre régime avec l'arrêt-pour-substitution méliésien, qui constitue une autre manifestation de la synthèse des fragments, dont la particularité réside dans l'attention portée au filmographique pour, cette fois-ci, non plus *pourvoir* la monstration mais *pourvoir* à celle-ci. En arrangeant et manipulant son profilmique – dans le but de faire un simple enregistrement d'une composition personnelle,

trafiquée exclusivement sur le plan du profilmique –, Méliès s'aperçoit que ses apparitions-disparitions sont bien plus simples à réaliser par la manipulation du filmographique. Ce serait sa manière à lui d'investir le filmographique, pour le manipuler en le segmentant. Et en le segmentant pour autre chose que de pourvoir la monstration, au contraire des opérateurs Lumière ou Edison pour lesquels le recours à l'arrêt-manivelle se justifiait lorsque plus rien d'intéressant ne passait – ou ne se passait – devant l'objectif.

Méliès comprend qu'il peut répondre au besoin diégétique d'une disparition, par exemple, en travaillant directement le filmographique – en travaillant donc le potentiel du média émergeant, ce qui est d'ailleurs en phase avec le processus même de l'émergence du média – plutôt que d'agir sur le scénique, qui n'est somme toute qu'une catégorie culturelle et générique du profilmique. Ce faisant, la monstration s'ouvre déjà à la configuration, à la mise en cohérence/mise en intrigue propre à la narration. On assiste pour ainsi dire à une ouverture de la monstration en direction de la narrativisation.

Mais cela n'est encore rien si l'on tient compte de cette première manifestation effective de la pluriponctualité qu'est l'adjonction de tableaux. Cette forme de montage (au sens faible), qui suppose une communication relativement relâchée entre les tableaux, représente bien entendu une ouverture encore plus grande de la monstration en direction de la narrativisation, bien que chacun des tableaux soit appelé à remettre en branle, de manière itérative, le procès de monstration qui lui est afférent. Ainsi de *La Passion* (Lumière, 1898), d'*Uncle Tom's Cabin* (Edison, 1903), mais aussi de l'ensemble des films de course-poursuite.

Ainsi, dans la fabrication des vues animées, l'intervention humaine n'est-elle plus désormais reléguée au seul profilmique. Elle affecte le filmographique, c'est-à-dire qu'elle agit sur certaines composantes internes du média: c'est ce que nous nommons l'*intrinsèque secondaire*, qui se différencie de l'*intrinsèque primaire*, quant à lui toujours à l'œuvre, qui est lié à la couche plus proprement machinique du dispositif technique du cinématographe. Autrement dit, l'intervention humaine de manipulation (et, au fond, de machination), qui était réservée au seul profilmique, commence à se partager entre le profilmique et le filmographique. Ce faisant, on jugule la suprématie du profilmique et l'aspect strictement enregistreur du dispositif tend à se résorber. Il y a ainsi aussi matière à machination du côté du filmographique, pour procéder à de l'intrinsèque secondaire ou plutôt pour passer l'extrinsèque à la moulinette du filmographique.

C'est ainsi que la monstration participe grandement à ce que l'on pourrait appeler l'émancipation du média, tout en anticipant le paradigme suivant, qui sera centré sur la notion d'institutionnalisation et célébrera l'avènement du récit cinématographique.

Troisième phase: l'ère de l'institutionnalisation ou le paradigme de la narration cinématographique

Ce paradigme correspond à notre *avènement* d'une institution, celle du "cinéma". Comme la captation/restitution s'était prêtée à la monstration, celle-ci, la monstration, va offrir ses services – profilmiques et filmographiques – à une narration médiagénique: le récit cinématographique, comme norme institutionnelle. La narration tisse des liens plus serrés entre les tableaux, qui accèdent maintenant au statut de "plans". On y découvre surtout le potentiel du filmographique.

L'avènement de l'institution serait donc, dans le cas de la cinématographie, coalescente d'une accession à la plénitude narrationnelle. Par un souci institutionnel médiagénique, il faut rassembler les forces d'une *fabula* construite. Il faut préparer le récit en amont, d'où le début de l'emprise du scénario sur le ciné. Il faut par ailleurs utiliser le potentiel de la monstration profilmique et filmographique interrégissantes, comme celui de la narrativité intrinsèque et extrinsèque pour représenter des récits, pour raconter-montrer des histoires dans leur énonciation temporelle, comme seul le cinéma peut le faire. Ce que la suite de l'Histoire du cinéma a su démontrer à l'envi...

Ce texte trouve son origine dans une communication orale présentée au deuxième Colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité, *La Nouvelle sphère intermédiaire II*, Université de Montréal (avril 2000). Côté québécois, ce texte a été écrit dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le fonds FCAR du Québec. Le GRAFICS fait partie du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI). Côté belge, la réflexion et la recherche dont le présent texte fait état ont été réalisées dans le cadre des travaux de l'Observatoire du récit médiatique (ORM) de l'Université catholique de Louvain.

- 1 A. Gaudreault, P. Marion, "Un média naît toujours deux fois...", *Sociétés & Représentations* (Paris; Publications de la Sorbonne), n° 9 (2000), pp. 21-36.
- 2 Pour une définition des notions de *narrativité intrinsèque* et de *narrativité extrinsèque*, voir A. Gaudreault, *Du Littéraire au filmique. Système du récit* (Paris-Québec: Armand Colin/Nota Bene, 1999 [1988]).
- 3 Il s'agit d'une proposition qui était nouvelle à l'époque du colloque qui fut le premier site où celle-ci a été formulée. Elle a cependant été reprise et développée, plus récemment, dans d'autres interventions. Cf. A. Gaudreault, "Les paradigmes de l'histoire du cinéma des premiers temps", *Bulletin du CREDHESS*, Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, n° 10 (avril 2000), p. 12-13; Id., "Le retour du balancier, ou: histoire d'un retour en force de... l'Histoire", à paraître en italien dans le volume V de *Storia del cinema mondiale* (sous la direction de Gian Piero Brunetta, Torino; Einaudi, 2001 à paraître); A. Gaudreault, F. Kessler, "L'Acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne", à paraître en mars 2002 dans les Actes du colloque *L'uomo visibile/ The Visible Man* (Udine, Italie).
- 4 Comme le suggèrent Lochard et Soulages, à propos des images télévisuelles; cf. G. Lochard et J.-C. Soulages, *La Communication télévisuelle* (Paris: Armand Colin, 1999).
- 5 Le moment réel capté peut donc présenter en lui-même une narrativité – un potentiel narratif – plus ou moins élevé. On pourrait à cet égard avancer le néologisme de *narratogénie* du réel capté, ou, si l'on préfère, de *narratogénie* du profilmique. Ainsi un objet capté de type événementiel (il se passe quelque chose devant la caméra) recèle a priori un certain degré de narratogénie. Un événement capté peut même être plus narratogénique qu'un autre, ainsi lorsque la caméra de surveillance saisit le cours d'un hold-up... Cf. Ph. Marion, *Éléments de narratologie médiatique*, cours de 2^e cycle (Louvain-la-Neuve: Ciaco, 2000); voir aussi la thèse doctorale de B. Grevisse à propos du factuel journalistique, in *Le Temps des journalistes. Essai de narratologie médiatique* (Louvain-la-Neuve: Ciaco, 1997).
- 6 Rappelons que selon plusieurs auteurs, dont Hamburger ou Metz, toute narration est un discours, c'est-à-dire qu'elle doit être "proférée" et qu'elle "renvoie nécessairement à un sujet de l'énonciation"; A. Gaudreault, F. Jost, *Le Récit cinématographique* (Paris: Nathan, 1990), p. 20.

- 7 Pour une première présentation de ce néologisme, voir P. Marion, *Traces en cases* (Bruxelles: Academia-Bruylant, 1993). Voir aussi, pour certains développements dudit concept, A. Gaudreault, P. Marion, “Transécriture et médiatique narrative. L’enjeu de l’intermédiarité”, in A. Gaudreault, T. Groensteen (sous la direction de), *La Transécriture. Pour une théorie de l’adaptation* (Québec-Angoulême: Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l’image, 1998), pp. 31-52.
- 8 Par diégétisation, nous entendons ici l’opération par laquelle on tente de construire un monde, un univers spatio-temporel cohérent ayant ses propres lois ou imitant celles du réel (illusion référentielle). Se reporter notamment à R. Odin qui situe la diégétisation comme une des étapes nécessaires de la fictionnalisation (*De la fiction* [Bruxelles: De Boeck, 2000]).
- 9 Par exemple, *Transport d’une tourelle par un attelage de 60 chevaux* (Lumière, 1896) qui comporte un arrêt intempestif de caméra (sans déplacement de celle-ci, et qui reste donc “homocadre”), opéré sur le tas, en cours de tournage, en raison d’une défection du profilmique. Voir à ce propos A. Gaudreault, “Fragmentation et assemblage dans les vues Lumière”, à paraître à l’automne 2001 dans *Visio*, la revue de l’Association internationale de sémiotique visuelle (version anglaise à paraître à l’automne 2001 dans *Film History*).