

## Une histoire racontée en images?

Jacqueline Viswanathan

Volume 22, numéro 3, hiver 1986

La littérature et les médias

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036902ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036902ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Viswanathan, J. (1986). Une histoire racontée en images? *Études françaises*, 22(3), 71–81. <https://doi.org/10.7202/036902ar>

# Une histoire racontée en images?

JACQUELINE VISWANATHAN

On a déjà beaucoup écrit sur le scénario. Il s'agit de manuels pratiques destinés à enseigner comment élaborer, rédiger (et même vendre!) un scénario. Chacun de ces livres propose une définition fort semblable du scénario idéal : pour Tudor Eliad<sup>1</sup>, c'est «une histoire racontée en images», d'après Orlando Giustini, «*scripting is previzualization*<sup>2</sup>». Lewis Herman pense que «*the screenplay writer must possess a highly developed sense of the visual. He must have the faculty of seeing to an extraordinary degree*<sup>3</sup>». Enfin, Syd Field<sup>4</sup> propose une formulation identique à celle d'Eliad : «*What is a screenplay? A SCREENPLAY IS A STORY TOLD WITH PICTURES*<sup>5</sup>».

Serait-ce donc que, en vertu du film qu'ils préparent, les scénarios constituent un type de discours particulier où les mots ont ou doi-

1 Tudor Eliad, *Comment écrire et vendre son scénario*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1980, p. 12

2 Orlando Giustini, *The Filmscript: A Writer's Guide*, New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1980, p. 1

3 Lewis Herman, *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films*, New York, New American Library, 1952 (first edition), 1974, p. 6

4 Syd Field, *Screenplay: the Foundations of Screenwriting*, New York, Dell Publishing, 1977, p. 7

5 Cette définition est aussi celle que David Griffiths avait donnée du cinéma où elle se justifie évidemment beaucoup mieux. Cf. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma*

vent posséder un pouvoir inhabituel d'évoquer des images<sup>6</sup>, où ils provoquent, plus que d'autres textes descriptifs, une visualisation de la diégèse? Il nous a paru intéressant de vérifier le bien-fondé de ces affirmations par une analyse des parties narrato-descriptives du scénario (que nous nommerons ici dorénavant «descriptifs»), puisque c'est évidemment des descriptions de l'action et non du dialogue qu'il doit s'agir ici.

Les prétentions des scénaristes à une écriture quasi pictographique<sup>7</sup> ne se confirment pas à la lecture de ces deux extraits qui illustrent, comme le pourraient des centaines d'autres, les conventions du genre :

Le Tir à l'Arbalète — Départ des Sœurs — Le Verger — Jour, soleil — Fenêtre praticable.

Pers. : Ludovic, Avenant, Adélaïde, Voix Félicie.

1. Fenêtre de la chambre des sœurs.

Cris des Filles. Panoramique vers le bas découvrant une cible. Une flèche se plante.

Félicie : Oh, celle-là<sup>8</sup> !

ou bien cet exemple donné comme modèle par Tudor Eliad :

1. CHAMBRE À COUCHER — INT. — NUIT.

PLAN AMÉRICAIN — LA MÈRE étend le drap sur le lit en effaçant les plis d'un geste large<sup>9</sup>.

On pourrait dire au contraire que ces «didascalies» cinématographiques sont bien trop pauvres en informations précises pour nous permettre d'évoquer ou de visualiser la scène. Le lieu est identifié mais non décrit et on ne sait rien par exemple du physique des personnages.

Nous voudrions proposer ici une analyse moins naïve des descriptifs de scénarios qui nous amènera à rejeter la définition trop facile du scénario comme «texte visuel». D'autre part, certains scénarios sont loin d'être dépourvus d'intérêt au-delà de leur fonction pratique car ils proposent, plutôt qu'une description précise, détaillée et évocatrice, une lecture de la signification essentielle de l'image pour le spectateur.

Pour rendre compte de certaines conventions d'écriture caractéristiques des descriptifs du scénario, il faut les aborder dans le contexte de leur visée pragmatique : le scénario ne prétend pas se substituer au film ; il doit servir à sa fabrication et c'est en fonction de ce

6. Il faudrait plutôt parler de plans ou de séquences car le descriptif s'organise suivant l'une ou l'autre de ces unités du récit filmique. Pour simplifier, puisque c'est le rapport entre le texte et le visuel qui nous intéresse, nous emploierons «images».

7. Sauf bien entendu, quand il s'agit de scénarios par croquis comme ceux de Eisenstein : cf. Norton S. Parker, *Audio-Visual Script Writing*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers U.P., 1968.

8. Jean Cocteau, *la Belle et la Bête*, New York, New York University Press, 1970, p. 7.

9. Tudor Eliad, *op. cit.*, p. 166.

but pratique que sont sélectionnées, organisées et présentées les informations : ainsi se justifient la division du texte en séquences (ou plans) numérotées, les indications de lieu et de lumière au début de chaque unité comme la liste des personnages qui y participent (ces renseignements particulièrement importants sont souvent imprimés en lettres majuscules). Dans notre première citation, « Fenêtre praticable » (*la Belle et la Bête*, p. 1) est un renseignement indispensable pour la régie mais qui ne décrit en rien le décor. Relèvent également de la fonction pratique toutes les directives de prises de vue : angles et mouvements de la caméra. Suivant leur valeur illocutoire, de nombreux énoncés des descriptifs de scénarios appartiennent au type « directives<sup>10</sup> ». De ce point de vue, on peut les comparer avec d'autres textes pratiques comme les recettes de cuisine ou les modes d'emploi avec lesquels ils partagent d'ailleurs de nombreuses conventions d'écriture : emploi fréquent de l'infinitif (avec valeur de directive), fréquence des propositions elliptiques, absence de marques renvoyant à l'énonciation, style « neutre », lié notamment à la rareté des termes évaluatifs et métaphoriques. Jeannette Laillou-Savona a analysé les didascalies de théâtre comme « actes de langage ». Ses commentaires et ses conclusions présentent un grand intérêt et s'appliquent, me semble-t-il, tout aussi bien aux descriptifs de scénarios<sup>11</sup>.

Une fois le film tourné, le scénario perd évidemment sa première raison d'être. Depuis les années soixante, on publie cependant en Amérique du Nord, en Angleterre et en France, un nombre sans cesse croissant de scénarios. *Avant-Scène Cinéma* fait paraître chaque année une douzaine de scénarios et la collection *MGM Film Scripts* au moins deux fois autant. Ces textes servent sans doute surtout de documents de travail pour l'analyse du film. Le scénario initial est repris après visionnement pour parfaire la concordance entre les deux, les descriptifs sont parfois complétés, corrigés ou même complètement rédigés par d'autres personnes que le scénariste. Ces versions postproduction s'intitulent « découpage après montage » ou « *cutting continuity* ». Les didascalies sont souvent réduites à un minimum sauf pour la description technique des prises de vues : plan américain, panoramique, etc.

Paraissent cependant aussi, également en nombre toujours croissant depuis une dizaine d'années, des scénarios moins techniques qui s'adressent aux amateurs autant qu'aux spécialistes. Le plus souvent, il s'agira d'un auteur déjà connu comme romancier, dramaturge, metteur en scène ou scénariste. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, on publie les scénarios de Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet,

10. John R. Searle, « A Classification of Illocutionary Acts », *Language in Society*, 5, 1976, p. 1-23.

11. Jeannette Laillou-Savona, « Didascalies as Speechacts », *Modern Drama*, XXV, March 1982, p. 25-35.

Jean-Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle, Luis Buñuel, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Roman Polanski, Robert Altman, Woody Allen, etc. Nous avons choisi la plupart de nos exemples parmi ces scénarios et surtout parmi ces passages où le scénariste (souvent aussi metteur en scène) médite sur ce qu'il conviendra d'encoder dans les images du film. Qu'on considère par exemple ce passage de *l'Argent de poche* de François Truffaut

Et, en effet, tout le réfectoire est en ébullition. Une grande clameur collective s'amplifie tandis que Patrick et Martine regagnent leur place. Quel chahut ! Ce n'est pas un chahut hostile, ni spécialement amical, c'est un chahut tout court, une explosion de vitalité. Tous ces cris et ces rires illuminent cent vingt visages d'enfants, soixante garçons et soixante filles et ces visages, tous pareils, tous différents, font penser à une foule chinoise, ce sont des visages d'enfants impatientes de diriger leur vie!<sup>12</sup>

Dépourvue de toute directive technique, cette description est tout autre chose qu'un compte rendu neutre, purement factuel et visuel (?) de la diégèse. Elle donne peu de détails qui permettent d'imaginer l'aspect des enfants ou du réfectoire, mais elle évoque bien l'impression d'énergie que doit créer cette séquence, par le choix de termes comme «chahut, clameur, ébullition», ou la comparaison entre les enfants et «une foule chinoise». On y trouve aussi une formule lapidaire de la signification globale de cette séquence, c'est une «explosion de vitalité» et une justification de la conduite des personnages. «Ce sont des enfants impatientes de diriger leurs vies »

Examinons à présent ce passage du scénario de Michelangelo Antonioni pour *la Notte* où il décrit la séquence de la longue promenade à travers la ville

*She starts walking slowly and aimlessly along the street, ignoring and ignored by the thick crowds. On a deserted, sunlit street, Lidia strolls along looking at the modern apartment and office buildings. They appear cold and faceless. Lidia feels completely alienated from the surroundings. It is very hot. Lidia walks and reaches a spot where there is an open space between the tall glass-covered buildings. The sun beats down on the narrow space. She looks at the sky above the buildings as though longing to be free of those oppressive walls. Suddenly, a low flying jet thunders overhead filling the streets and the open space with a sinister roar, Lidia hurries away as though terrified. Running to a tree-lined street, she looks behind her as though someone were following her. She feels calmer and wanders slowly!<sup>13</sup>*

Antonioni décrit donc, comme n'importe quel scénariste, ce qui apparaît sur l'écran pendant cette séquence mais, encore une fois, il ne donne que des informations très générales qui sont loin de rendre

12 François Truffaut, *l'Argent de poche* cinéroman, Paris, Flammarion, 1976

13 Michelangelo Antonioni, *Screenplays* *Il Grido, l'Avventura, la Notte, l'Eclisse*, New York, The Orion Press, 1963, p. 225

compte de la richesse visuelle du film. Il formule ici, non tout ce qui est perçu par le spectateur, mais ce que cette séquence doit signifier pour lui. Nous avons souligné toutes les parties d'énoncés «non visibles» qui représentent une interprétation des sentiments du personnage par déduction, à partir de certains aspects de l'image perçus comme des signifiants. Ainsi, «*walking slowly*», dans ce contexte, doit signifier «*aimlessly*», «*She looks at the sky above the buildings*» voudra dire «*She is longing to be free*», «*she hurries away*» (en vertu du bruit de l'avion à réaction entendu avant) signifie «*she is terrified*», «*She looks behind her*» correspond à «*She thinks someone is following her*», et «*she wanders slowly*» à «*she feels calmer*». Cette richesse signifiante de la «promenade» ou de l'errance du personnage est d'ailleurs caractéristique de tous les films d'Antonioni.

La description du décor est, elle aussi, très générale. N'importe quelle ville moderne pourrait servir de lieu de tournage. Ce qui importe, c'est l'impression créée par ce paysage et sa perception subjective par le personnage (tous les énoncés «non visibles» ont également été soulignés). L'intérêt que présente cet extrait réside donc dans les rapports que formule Antonioni entre ce qui apparaît sur l'écran et ce qui est signifié par ces images.

Comme le romancier, le scénariste a le pouvoir de sonder les âmes de ses personnages. Pour les films «psychologiques» comme ceux de Michelangelo Antonioni ou Ingmar Bergman, le scénario fournit une analyse assez riche de la vie intérieure des protagonistes, par des techniques narratives qui sont les mêmes que celles du roman. Ainsi, dans ces deux extraits de *Face to Face* d'Ingmar Bergman

*Jenny moves about the room touching various objects. Now and then, she stops and looks at him, as though making sure he is still there and has not vanished into thin air*<sup>14</sup> [ ] *Jenny has to close her eyes, she must go into herself. But she discovers at once that this is not the place to be. Something is going on there that frightens her and makes her giddy. No, not there. She can't go there. As long as she keeps still watching Tomas's hand with half closed eyes, all is well*<sup>15</sup>

La vie intérieure du personnage est rapportée ici par une analyse du narrateur (premier extrait) mais aussi, dans le deuxième passage, par l'utilisation de ce mode de narration éminemment romanesque, le discours indirect libre, où le récit à la troisième personne contient des phrases qui pourraient être des bribes de monologue intérieur du personnage. «*No, not there. She can't go there*», phrases qui ne figurent évidemment pas dans le dialogue du film. Par contre, l'emploi du présent caractérise le scénario et non le discours indirect libre. Ici, seuls le visage de l'actrice et en particulier son regard doivent communi-

14 Ingmar Bergman *Face to Face* New York Pantheon 1976 p 54

15 *Ibid* p 53

quer des sentiments fort complexes (dont l'interprétation dépendra aussi évidemment du contexte) nous avons de nouveau souligné tous les énoncés «non visibles». Ce passage illustre l'importance du regard comme élément signifiant des films de Bergman et une sorte de disproportion caractéristique entre un signifiant pictural très simple et des signifiés fort riches

Dans les scénarios d'Ingmar Bergman, il arrive d'ailleurs souvent que le monologue intérieur ou l'analyse psychologique des personnages précède la formulation des signifiants perceptibles, le scénario réserve ainsi les voies de la création qui conduisent le réalisateur du sens à l'image

*She is kept waiting She is kept waiting a long time She fights a violent agitation as she feels a gray panic surging up from her bowels It tightens and rages and she is assaulted by a terrible need to scream/ She rocks slightly on her chair, brushes her face with her hand several times, sits on the floor, closes her eyes, opens them, fetches heavy sighs as she breathes*<sup>16</sup>

La barre oblique au milieu de l'extrait marque le passage aux signifiants Il faut sans doute aussi préciser que le dialogue banal et laconique du reste de cette séquence ne révèle en rien les sentiments de Jenny

Les descriptions du décor cherchent surtout à évoquer l'atmosphère «La pièce où ils entrent est une chambre d'une élégance sordide *Son style est celui d'une chambre d'hôtel borgne où une femme a organisé son luxe* Tout est accroché, jeté étoffes, fourrures<sup>17</sup> » Comme pour l'interprétation des personnages, la formulation englobe un signifiant visible (non souligné dans la citation) et un signifié (souligné par nous) qui relève d'un jugement impressionniste «hôtel borgne», «luxe féminin» Le signifiant perceptible peut d'ailleurs tout aussi bien être un bruit «Le bruit du vent évoque une ville vide et désolée<sup>18</sup>» ou encore «*The sound of the racquets and the murmur of the birds and the wind only accentuate the sense of peace in the park*<sup>19</sup>» Le scénariste choisit les quelques éléments essentiels pour créer la signification visée pour un club de nuit, «*dresses, thighs, buttocks*», un mariage dans le milieu, «*bride and groom flanked by body guards, black cadillac*», Harlem, «*pot smoking, drinking, fags, pimps, whores, dopes, peddlers, runners, some tourists from downtown*<sup>20</sup>». Par ce catalogue assez déprimant des composantes de ce quartier de New

16 *Ibid*, p 51

17 Jean Cocteau, *Orphee The Play and the Film*, Edited with an Introduction by E. Freeman, London, Blackwell, 1976, p 77

18 René Clair, «Sous les toits de Paris», *Avant Scene Cinema*, n° 281, 1<sup>er</sup> février 1982

19 Michelangelo Antonioni, *Blow up* London, Lorimer, «Modern Film Scripts», 1971, p 98

20 William E. Burroughs, *The Last Words of Dutch Schultz*, New York, The Viking Press, 1975, p 65

York, William Burroughs (qui utilise d'ailleurs fréquemment la même technique du « catalogue » dans ses romans) ne décrit pas les images dans leur spécificité mais constitue une liste qui répond aux clichés déjà connus du spectateur. Le scénariste se réfère toujours ici à un code culturel qui garantit l'association de ces signifiants avec le bon signifié. Les descriptifs de scénario précisent les traits typiques ou génétiques que l'image (dans sa spécificité) devra pouvoir évoquer : « Un café du genre « café de Flore » mais dans *quelque ville de province idéale*<sup>21</sup> » (nous soulignons). « Une cheminée d'usine crachant une épaisse fumée blanche. À droite une autre cheminée *typiquement parisienne* (avec « chapeau »)<sup>22</sup>. »

De même, les rares descriptions du costume des personnages connotent toujours l'appartenance à un groupe ou à un autre type : « Elle a l'air d'une petite paysanne avec une robe de cotonnade au corsage ajusté et à la jupe large<sup>23</sup>. » « Gros plan de Martinaud de face, en smoking noir, chemise blanche, nœud papillon *très classique* noir<sup>24</sup>. » Il arrivera parfois que le scénariste distingue explicitement entre le « type » ou le « genre » qu'il importe absolument d'évoquer et les divers signifiants possibles représentés par l'image ou le son (nous soulignons) : « Ils chantent une chanson de marche, patriotique et chrétienne, *par exemple* Notre-Dame des éclaireurs<sup>25</sup>. » Le scénario met en relief l'importance de ce fond commun hétéroclite qu'est la « culture générale » pour l'interprétation, non de ce que l'image représente mais de ce qu'elle évoque. On y trouve ainsi des comparaisons (encore une fois « non visibles » avec des peintures célèbres, des spectacles populaires de télévision ou de cinéma : « Une rue en ruines ressemble à quelque « Pompei » de Gradiva<sup>26</sup>. » « Les masques d'hommes sont monstrueux et grotesques : ils font penser à Goya<sup>27</sup> » ; « les cheveux relevés sur le sommet de la tête, elle ressemble à une baigneuse d'un tableau impressionniste<sup>28</sup> » ; « Comme dans les dessins animés, on voit toujours un petit dernier qui sautille derrière les autres<sup>29</sup> » ; « M. Desmonceaux est un homme encore jeune et dont l'aspect plutôt massif évoque la silhouette populaire du détective paralytique de la télévision américaine, l'Homme de Fer<sup>30</sup>. »

21 Jean Cocteau, *Orphée*, p 75

22 René Clair, *op cit*, p 9

23 Colette et Jean-Georges Auriol, « Lac aux Dames », *Avant-Scène Cinéma*, n° 284, 15 mars 1982, p 14

24 Michel Audiard, « Garde à vue », *Avant-Scène Cinéma*, n° 288, 15 mai 1982, p 8

25 Louis Malle, *le Souffle au cœur*, Paris, Gallimard, 1971, p 72

26 Jean Cocteau, *Orphée*, p 58

27 Orson Welles, « Monsieur Arkadin », *Avant-Scène Cinéma*, n° 291, 15 juillet 1982, p 31

28 *Le Souffle au cœur*, p 110

29 *L'Argent de poche*, p 28

30 *Ibid*, p 30



En général, la formulation de la signification des images ne dépasse par le cadre du plan ou de la séquence, unités narratives du film suivant lesquelles le scénario est organisé. L'emploi du temps présent correspond à cette coïncidence entre texte et perception du film (du moins à l'échelle du plan ou de la séquence). Cependant, la description d'un seul plan peut parfois indiquer un contenu temporel duratif ou itératif supérieur au temps de sa vision : «La femme qui rame très lentement comme si cela faisait très longtemps qu'elle rame»; «*She has obviously been crying Her beautiful face is blotchy and swollen*<sup>31</sup>.» Certains scénaristes tiennent aussi à préciser un contenu qui fait appel à la mémoire du spectateur, aux associations qu'il peut établir avec les séquences précédentes. François Truffaut, par exemple, identifie ses personnages en renvoyant aux épisodes les plus marquants de leur figuration dans le film «Julien se laisse guider par l'ouvreuse qui n'est autre que Nicole Félix, la maman de Grégory, le petit acrobate qui «fait boum»; «Bruno Rouillard, encore auréolé du prestige qui lui a valu son interprétation d'Harpagon.» Il indique des ressemblances : «Mais redevenu soudainement très juvénile, Jean-François écarquille les yeux et se met à ressembler à Richard»; ou bien, il précise la continuité avec la séquence précédente : «Le lendemain matin, toujours intrigué par ce qu'il a aperçu la veille, Patrick jette un coup d'œil sur la baraque en planches<sup>32</sup>.»

Les descriptifs peuvent également formuler les rapports ou les prolongements entre dialogues et images :

*Patrizia* «*But you have to consider all possibilities, Sandro* Incensed by her remark, which he considers to be absurd, *Sandro moves away from Patrizia*<sup>33</sup>.» (Nous soulignons l'énoncé qui établit la continuité entre dialogue et images.)

Le scénario ne donne cependant que peu d'indices sur la «lecture» du film au niveau de sa cohérence narrative. C'est le synopsis, texte de travail qui précède souvent le scénario, qui se charge de la «mise en mots» préalable de cet aspect du film.

Les descriptifs saisissent l'interprétation de l'image suivant la perception immédiate du plan ou de la séquence. Ils se distinguent ainsi du discours critique qui commente les mêmes passages en fonction du film dans son entier et qui en analyse surtout le contenu symbolique et conceptuel. Ainsi dans ces deux citations du scénariste-metteur en scène Francesco Rosi, la première, extraite du scénario, la seconde d'une entrevue, toutes deux au sujet de la même séquence :

*Scénario* Plan rapproché d'un gros chêne; celui sous lequel on avait vu la vieille femme faire «au revoir» pour la dernière fois;

31 Ingmar Bergman, *Face to Face*, p 3

32 *L'Argent de poche*, p 31, 30, 76

33 Michelangelo Antonioni, *L'Avventura*, p 129

au fond, la maison Rocco entre dans l'image, s'arrête sous l'arbre dont les feuilles bougent doucement dans le vent Il pose sa main sur le tronc, bras tendu, en plan rapproché comme pour le caresser

*Entrevue* Le chêne est un peu un leitmotiv dans le film Je vais employer une image pompeuse mais c'est un peu la patrie le chêne, arbre séculaire, c'est la tradition, la famille Quand Rocco arrive à la maison, il éprouve le besoin de caresser le chêne, de le toucher Il a besoin de contact avec la nature mais aussi avec ses propres racines, de vivre son amour physiquement avec son chêne<sup>34</sup>

Il est bien connu que les descriptifs de scénario relèvent d'un discours impersonnel où ne s'implique pas l'instance d'énonciation Le scénariste se doit d'être clair et concis Il utilise volontiers des propositions nominales elliptiques Ces textes ne contiennent aucune des marques qui renvoient au sujet parlant pronom singulier de la première personne, déictiques, système de temps qui situe le locuteur par rapport à la description ou la narration, termes évaluatifs, langage figuré, exclamations, répétitions, etc Toutes ces marques de l'énonciation ne sont en effet pas susceptibles de passer dans le système signifiant de l'image Cependant, il n'est pas juste d'affirmer que les descriptifs transmettent une approche totalement neutre et objective de la diégèse Le texte reflète une certaine subjectivité, non celle du narrateur-scénariste mais celle du spectateur En d'autres termes, les descriptifs cherchent à restituer la perception toute particulière de la diégèse que donne le film, non seulement par les énoncés qui décrivent les angles de prise de vue et les mouvements de la caméra mais aussi par les énoncés descriptifs du contenu de l'image

Si le «je» est absent du scénario, «nous» et «on» (représentant les spectateurs) y apparaissent fréquemment «Nous sommes en Écosse», «Nous voici dans la classe des grands» L'emploi du présent correspond à la perception immédiate de l'image par le spectateur, le passé s'utilise quand celui-ci revient à une séquence précédente «Omaha qui a l'ouïe plus fine que ses compagnons (*c'est elle qui avait perçu la première les cris des villageois*)<sup>35</sup> » «La fréquence des verbes de perception correspond également au rôle du spectateur «on distingue un attroupement des gens», «on entend le bruit d'une moto qui s'approche», «on aperçoit un petit garçon derrière la grille»

C'est sans doute aussi en fonction de la perspective du spectateur qu'on peut justifier une des formulations les plus caractéristiques des descriptifs de scénarios, l'articulation entre signifiant («visible») et signifié par la conjonction «comme si», *as though* «Il regarde autour

34 Francesco Rosi, «*les Trois Frères*», *Avant Scene Cinema*, n° 289/290, 15 juin 1982, p 24

35 Nous soulignons «*Les contes de la lune vague après la pluie*», *Avant Scene Cinema*, n° 92, janvier 1971, p 14

de lui *comme* pour lui dire «Il est là»; «*She stops and looks at him as though making sure he is still there*»; «La femme rame très lentement *comme si* cela faisait très longtemps qu'elle rame.» Cette modalisation ne peut se justifier que par rapport à l'attitude spéculative du spectateur qui doit interpréter l'image. Les descriptifs indiquent les limites du point de vue du spectateur : «*Un personnage complètement caché derrière son parapluie avance sur le trottoir...*» «Une discussion animée (*inaudible*) s'ensuit<sup>36</sup>», ainsi que sa compréhension progressive, dans le cadre d'une séquence : «On distingue un attroupement de gens devant un immeuble. Une silhouette féminine dans l'encadrement de la porte : *traveling en avant*, on reconnaît Paola<sup>37</sup>.» «Il se dirige vers la gauche et nous le suivons en *panotravelling* recadrant dans le mouvement l'homme au pardessus sombre, debout devant la fenêtre sur laquelle ruisselle la pluie. C'est Martinaud<sup>38</sup>.»

Il est intéressant aussi que le descriptif distingue entre l'interprétation «spontanée» qui associe sans problèmes signifiant et signifié; «*Fran comes hurrying along the street She is late*<sup>39</sup>» et celle qui repose seulement sur une probabilité : «Plan rapproché d'une jeune femme qui avance en fumant. Ses traits un peu vulgaires *peuvent être* ceux d'une prostituée<sup>40</sup>» (nous soulignons).

On peut voir une différence de formulation entre, par exemple, les scénarios de Bergman qui supposent chez le spectateur une sorte de communion avec les protagonistes et les descriptifs d'un scénario comme *L'Argent de poche* où la modalisation constante des énoncés répond à la distance qui sépare les enfants-personnages des adultes-spectateurs : «Bruno Rouillard *dout avoir* au moins treize ans et demi, il *paraît* plus «mûr» que les autres élèves mais réciter la tirade de *l'Avare* ne *semble* pas l'inspirer davantage»; «Dans une rue vide, Julien traîne à la recherche *d'on ne sait quoi*. Il *a dû* apercevoir *quelque chose* car le voilà qui oblique et traverse la rue»; «Patrick, dont on ne peut deviner les sentiments, est assis bien droit dans son fauteuil<sup>41</sup>.»

Le spectateur dont le point de vue domine les descriptifs de scénario, est évidemment un «spectateur fictif», destinataire idéal du message du film. Supposons que l'on demande à des spectateurs réels de décrire un plan ou une séquence tout en les voyant à l'écran : il ne fait aucun doute qu'il y aura des divergences avec le scénario, même si les sujets connaissent bien les conventions d'écriture d'un tel texte

36 Nous soulignons *Sous les toits de Paris*, p 9

37 *Ibid*, p 11

38 *Garde à vue*, p 8

39 «The Apartment», *Film Scripts Three*, Garrett, Hardison, Gelfman (édit.), New York, Appleton, Century, Croft, 1968, p 89

40 Luis Buñuel, «*Belle de jour*», *Avant-Scène Cinéma*, n° 206, avril 1978, p 15

41 *L'Argent de poche*, p 25, 26, 52

et même si le metteur en scène a suivi scrupuleusement les directives du scénariste.

On en trouve l'illustration dans ces deux extraits du scénario de *la Belle et la Bête*, le premier du scénario original de Cocteau, le second d'un scénario «apocryphe» rédigé abusivement et publié ainsi par des Américains :

*Cocteau* : La Bête est un seigneur en costume de cour élégant, sans rien d'un animal sauf la tête et les mains. Sa tête est une magnifique tête d'animal, une sorte de lion aux yeux clairs. Son museau brille au soleil. Il parle comme un homme. Ses mains sont celles d'un homme mais velues et terminées par des griffes<sup>42</sup>.  
*Grossman Edition* : *He has the appearance of a werewolf with long fangs and grotesque features. His huge gnarled hands end in claws and like the rest of him, are covered in thick, matted fur. He is wearing a long, jeweled cloak over a doublet with slashed sleeves and broadlace collar, a pair of velvet breaches and high-leather boots*<sup>43</sup>.

Ces deux descriptions montrent bien que le scénario ne décrit pas surtout ce qu'on voit mais ce que l'on ressent ou ce que l'on interprète. Il est clair que Cocteau voudrait que son spectateur ressente, dès sa première apparition, de l'admiration et de la sympathie pour la Bête dont il souligne l'élégance et l'humanité. Carol Martin, elle, a vu la Bête dans ses aspects les plus monstrueux et grotesques, en dépit de l'élégance de son costume.

On pourrait susciter d'autres «descriptifs» pendant le visionnement d'un film et les comparer avec le scénario original : on aurait alors des documents assez rares, d'une part, de l'intention signifiante de l'auteur et, d'autre part, de son décodage, correct ou incorrect (dans les deux cas, la comparaison est intéressante) par des spectateurs réels.

Qui lit un descriptif de scénario pourra bien difficilement visualiser le plan ou la séquence dont il s'agit s'il n'a pas vu le film ; en revanche, ce lecteur aura accès à un texte qui formule, de façon souvent intéressante (dans le cas de la plupart des scénarios «d'auteurs»), le processus d'interprétation des images dans leur réception immédiate.

42. Jean Cocteau, *Beauty and the Beast*, edited and annotated by R. Hammond, New York, 1980.

43. Jean Cocteau, *Three Screenplays : l'Éternel Retour, Orphée, la Belle et la Bête*, Translated (*sic*) by Carol Martin-Sperry, New York, Grossman, 1972.