

Article

« Focalisation et structure du texte scénarique »

Jean Châteauvert

Études littéraires, vol. 26, n° 2, 1993, p. 19-26.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501041ar>

DOI: 10.7202/501041ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



FOCALISATION ET STRUCTURE DU TEXTE SCÉNARIQUE

Jean Châteaupert

■ Lorsqu'on lit des articles et des livres qui abordent le texte scénarique et qui problématisent la question de la narration et de la focalisation dans le scénario, on s'étonne de voir à quel point les analyses sont empreintes des modèles d'analyse littéraire. En fait, elles empruntent des modèles théoriques et des grilles d'analyse à la narratologie littéraire et abordent le texte scénarique *comme s'il s'agissait d'un texte romanesque*, c'est-à-dire qu'on repère des modalités de focalisation liées à la perception et à la cognition dans les indications de régie ou didascalies du scénario comme on le fait dans le roman. Le chercheur convoque alors des instruments développés pour rendre compte du récit scriptural et les utilise pour analyser la structure narrative et énonciative explicitée dans le scénario.

J'analyse ici le texte scénarique, c'est-à-dire ce texte sur lequel on se fondera pour réaliser un film — je laisse de côté les définitions plus

strictes, je ne m'intéresse qu'au statut du texte — ; or lorsqu'on lit des analyses de textes scénariques, on trouve souvent des références à des textes dont le statut est parfois ambigu voire explicitement problématique. Ainsi, les auteurs analysent parfois les textes publiés dans la revue *l'Avant-scène*, textes qui sont pour la plupart écrits après le montage final du film. Il ne s'agit alors pas d'un texte scénarique mais bien d'un texte qui décrit le film déjà existant — avec parfois au passage des éléments figurant dans le scénario et disparus dans le film, ou à l'opposé des éléments apparus au tournage. Pareillement, quantité de textes publiés sous forme de livres et que certains citent comme des scénarios sont en réalité des textes qui décrivent des films et qui empruntent une rhétorique de type scénarique : « Intérieur jour, l'homme s'approche de la femme », mais qui sont néanmoins explicitement situés comme des textes postérieurs au film¹.

¹ Ainsi les textes de *Paris Texas*, *Chinatown*, *Full Metal Jacket*, *Notorious*, *Hiroshima mon amour*, *l'Avventura*, *Sous les toits de Paris*, etc., que l'on voit souvent analysés comme des scénarios, sont en fait des textes établis après coup, ou réaménagés d'après le film.

La problématique peut se formuler comme la question de la pragmatique du texte scénarique : dans la mesure où l'on considère que la fonction du scénario est précisément de fonder la réalisation du film, qu'il s'agit d'un texte écrit en vue de produire un document audiovisuel, le fait de convoquer des verbes tels « on voit », « we see », « there is » ne représente pas un acte de perception mais bien la création d'un univers diégétique. Le contexte pragmatique du scénario comme structure du film à réaliser induit donc un décodage particulier des verbes de perception inclus dans les didascalies : on est du coup conduit à interroger le statut des verbes de perception dans le scénario, leur véritable valeur, en termes de focalisation. Ainsi, lorsqu'on lit « on voit » dans les indications de régie du scénario, on est en droit de se demander s'il s'agit d'une mise en scène d'une perception ou si le verbe n'a pas pour fonction de générer l'existence d'une réalité à filmer ou à voir ².

Sous-jacente à l'analyse que je vais ici esquisser, il y a l'idée que le contexte pragmatique du texte scénarique conduit à repenser la question de la focalisation non plus comme une donnée consubstantielle à la structure narrative, comme le fait la narratologie littéraire, mais comme dimension induite moins par les éléments explicites de perception dans les didascalies que par une subjectivisation seconde du discours scénarique et ce qu'on conviendra d'appeler les relations d'attribution dans le scénario (je reviendrai plus loin sur ce

sujet). Il s'agit ni plus ni moins d'esquisser une pragmatique du texte scénarique qui permette de mettre à jour la structure narrative et de questionner la focalisation au sein du scénario de la façon la plus exhaustive possible. Commençons d'abord par une mise au point sur le concept de focalisation pour ensuite repenser la narration.

Suivant Genette, la focalisation correspond à

une restriction de « champ », c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience* [...]. L'instrument de cette (éventuelle) sélection est un *foyer situé*, c'est-à-dire une sorte de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation (1983, p. 49).

Dans cette définition, la focalisation n'implique aucun processus perceptif *a priori* mais une restriction dans l'information qui fait que, d'une façon générale, le récit adopte un point de vue. Cette restriction a en contrepartie pour effet de livrer une information supplémentaire, précisément le point de vue d'un personnage. Marc Vernet souligne ainsi que « la focalisation doit être entendue comme un mixte sensible par le spectateur entre la production et la rétention d'une information » (p. 112). Un récit focalisé, entendre ici un scénario, est un récit dans lequel on a l'impression, en tant que lecteur-spectateur, de bénéficier d'une accessibilité privilégiée à l'égard d'un personnage mais aussi d'ignorer certaines informations qui se dérobent au personnage. En d'autres termes, la focalisation consiste à mettre en scène un foyer qui tient lieu de filtre,

2 On consultera sur ce chapitre les distinctions que propose Isabelle Raynaud.

soit un sujet qui « justifie » que l'on ait accès à telle information et non à telle autre.

Il en résulte, comme le souligne Edward Branigan, une limite épistémique pour un segment du scénario.

Le point de vue ne correspond pas à une conscience spécifique mais à une limite épistémique et logique par laquelle un ensemble d'énoncés enchâsse un autre ensemble d'énoncés limitant du coup leur statut épistémique (p. 172 ; traduit par moi).

Dans un texte écrit et dans un film, ces limites épistémiques peuvent se traduire de différentes façons et convoquer la vision, l'écoute, le toucher, mais aussi la dimension du savoir³. Au sein d'un scénario, la rhétorique et la structure du texte compliquent cependant l'analyse : le texte didascalique comprend souvent, pour ne pas dire de façon quasi obligée, des verbes de perception, « on voit », « we see », « we hear », « il apparaît devant elle » et ainsi de suite. Or la question qui se pose ici tient au statut de ces verbes de perception : dans un texte romanesque, comme dans un film du reste, convoquer la mise en scène de la perception induit d'emblée une tangente dans le récit. Dans un scénario, convoquer des verbes de perception et dire « on voit X » ne signifie pas quelque restriction mais bien la création d'un univers qui sera à la fois perçu et généré par une caméra (et un micro). Autrement dit, le verbe de perception figurant dans les didascalies et qui, dans d'autres contextes, reproduit un acte de perception a, dans le contexte pragmatique du scénario, pour fonction de

créer l'univers diégétique qui deviendra un énoncé audiovisuel. Partant, on ne peut analyser la mise en scène de la perception au sein du discours didascalique de la même façon que dans un énoncé romanesque : le verbe de perception qui convoque le « on » impersonnel de l'énonciation — un « on » qui, du reste, peut être interprété comme une combinaison du spectateur et de l'instance qui fonde le discours filmique — a pour fonction de générer le monde de la fiction.

Au regard de la définition de la focalisation rappelée plus haut, on remarque que le contexte scénarique induit une lecture particulière des verbes relatifs aux activités de perception : le verbe de perception dans les didascalies a — sauf exceptions sur lesquelles on reviendra — pour fonction non point d'introduire une restriction, une limite épistémique, une « sélection de l'information », mais bien de générer le monde de la diégèse, de créer le monde qui sera visualisé, réalisé par le film.

On ne saurait cependant conclure de ces remarques qu'il n'y a pas de focalisation dans les didascalies d'un scénario : je crois au contraire que le récit scénarique comporte des procédés de focalisation mais que leur étude nécessite des outils conceptuels particuliers. À ce chapitre, on ne peut qu'évoquer les travaux de Jacqueline Viswanathan qui a relevé dans des analyses très convaincantes l'introduction de procédés de focalisation perceptifs et cognitifs dans les didascalies du scénario. Elle a ainsi démontré que le discours didas-

³ On verra à ce sujet les travaux de François Jost et plus particulièrement *l'Œil-caméra. Entre film et roman*, où il distingue l'ocularisation et l'auricularisation du phénomène plus général de la focalisation.

calique pouvait parfois mettre en scène le point de vue d'un personnage⁴. Je soulignerai simplement que la focalisation implique l'existence d'un ou de plusieurs sujets tenant lieu de filtre et modulant notre savoir. Dans le contexte scénarique, la focalisation est une combinaison de restriction et d'ajout d'information qui fait en sorte que le spectateur éventuel saura ou non ce que pense ou perçoit le personnage. Partant, on ne saurait en aucune façon considérer le spectateur comme le sujet de la focalisation : celle-ci correspond à la mise en scène de points de vue perceptifs et/ou cognitifs dans le texte, soit au fait d'adopter des limites épistémiques correspondant à un personnage ou, à l'opposé, au fait de demeurer extérieur aux personnages qui paraissent alors opaques.

À ce premier niveau d'analyse, la focalisation implique que le « sujet-narrateur » du scénario marque un accès ou non à l'intériorité des personnages et reproduise ou non leur pensée et leur perception. Cet accès, ou à l'opposé cette position extérieure, se traduira éventuellement pour le spectateur comme un mode de focalisation du récit qui lui fera adopter ou non la position cognitive d'un personnage. On ne saurait donc parler du spectateur éventuel comme d'un pôle de focalisation : son rôle se limite à être le destinataire du futur récit filmique. Un premier niveau d'intervention de la focalisation, qui se traduit dans la facture du texte scénarique comme la mise en scène de points de vue épistémiques ou perceptifs, vient ainsi d'être dessiné.

En travaillant sur l'apport du narrateur en voix *over* dans le film, j'ai été conduit à réexaminer la structure narrative du film non plus comme une donnée consubstantielle à la structure énonciative — ce qui est le cas dans le roman —, mais comme une organisation qui repose sur un concept d'attribution qui fait en sorte qu'un segment d'histoire, quel que soit son mode de réalisation, est attribué à un personnage. Ce dernier assume alors ce qu'on appelle l'attitude propositionnelle. En voici un exemple filmique concret : un personnage raconte verbalement une histoire à un autre personnage ; son récit verbal s'éclipse et nous glissons subtilement de la situation de récit verbal à un segment audiovisuel qui illustre ce récit. En termes de structure énonciative, on ne peut légitimement attribuer au personnage le matériel énonciatif audiovisuel qui illustre son récit, bien qu'il soit l'instigateur de cette scène. Il assume donc une responsabilité à l'égard de ce segment qu'on appelle l'attitude propositionnelle ; ainsi, quoique le matériel audiovisuel qui illustre son récit dépasse sa responsabilité énonciative, il n'en demeure pas moins que c'est le narrateur verbal qui détermine l'existence du monde enchâssé et qui fait que l'on percevra ce monde comme un souvenir, comme un rêve, comme un fantasme, etc.

En travaillant sur les procédés de focalisation au cinéma et plus exactement en cherchant à proposer une typologie des différents procédés, il m'est apparu que cette relation d'attribution, qui se traduit par une attitude propo-

4 Jacqueline Viswanathan, 1982 et 1987 ; voir aussi Jacqueline Van Nypelseer et Esther Pelletier.

sitionnelle, laquelle détermine le niveau et l'existence d'un monde, induit une focalisation au sein même de la structure du récit : ainsi un segment relatant un épisode passé apparaît non pas comme une version objective des événements passés mais bien comme « la version de X ou de Y ». Concrètement, lorsqu'il y a un flash-arrière tel celui qu'amorce le personnage qu'incarne Joan Fontaine et qui constitue quasi tout le scénario du film *Rebecca* (Hitchcock, 1940), le spectateur a le sentiment d'assister à une version subjective des faits, au récit que l'héroïne en donne. Des films tels *Rashomon* (Kurosawa, 1950) ou *Citizen Kane* (Welles, 1941), qui livrent différentes versions des mêmes événements, jouent sur cet effet de focalisation en créant des contrastes entre les différents récits : la subjectivité inhérente à chacun d'eux apparaît alors dans les écarts qui démarquent les différentes versions.

Revenons au scénario. On vient de voir que la structure narrative, soit le fait de produire un récit dans le récit, se démarque de la structure énonciative qui repose sur les matériaux énonciatifs. J'ai aussi souligné que l'attribution d'un segment à un personnage induisait d'entrée de jeu une focalisation du récit. Lorsqu'on essaie de réfléchir à la structure du récit scénarique, comme celle que mettent en scène *Citizen Kane* ou *Rebecca*, on est immédiatement confronté à ce qu'on pourrait appeler l'absence d'une structure discursive semblable à celle d'un roman ou d'un film. Dans un roman, les indicateurs linguistiques, l'enchâssement énonciatif, les guillemets, etc., marquent la relation

entre les différents éléments et déterminent au sein même de la structure linguistique le statut d'un discours, narratif ou non. Dans un film, les repères sont d'entrée de jeu plus évanescents, souvent liés à l'intervention d'un narrateur en voix *over* ou à un fondu qui crée un effet de jonction entre un personnage et un sous-segment représentant son récit, son rêve, son fantasme, etc. Dans un scénario, les éléments sont encore plus évanescents. En fait, on ne retrouve aucun indicateur explicite qui marque la relation entre deux segments de la sorte, aucun signe qui permettrait de situer un segment par rapport à un autre.

Ainsi dans *Rebecca* peut-on lire une simple indication technique qui sépare la séquence d'ouverture du récit composant l'essentiel du film : « Simultaneously with the final words the picture. LAP DISSOLVES TO : Exterior — Cliff top — Close up — DAY » (Robert Sherwood et Joan Harrison, p. 1). Qu'est-ce qui articule le segment qui s'amorce ici avec la séquence de rêve au début du film ? On le voit, ou plus exactement on le lit bien, ce ne peuvent être les didascalies qui n'ont d'autre fonction que de démarquer les segments l'un de l'autre. Lorsqu'on examine le scénario, il apparaît que les indications qui permettent de situer tout le passage qui s'amorce à ce moment, lequel relate la rencontre des personnages et la vie à Manderley, ne se situent pas dans les didascalies mais bien dans la réplique du personnage : « I — But sometimes in my dreams I do go back to the strange days of my life which began, for me, on the top of a cliff, in the South of France » (*ibid.*). On voit sans peine que

c'est précisément la narration verbale qui détermine le statut du passage et qui permet de dire que le nouveau segment qui s'amorce est en fait un souvenir ; aucun élément dans le texte didascalique, aucune autre indication dans le scénario, sinon précisément le dialogue, ne marque l'articulation entre les deux segments. L'exemple n'a rien d'exceptionnel et représente en fait la situation standard du texte scénarique : le scénario précisera le temps, le lieu, le caractère intérieur ou extérieur de la scène, parfois l'atmosphère, mais il ne marquera pour ainsi dire jamais le lien narratif qui unit deux segments ; il revient au lecteur-spectateur de convoquer le dialogue et/ou le contexte diégétique pour déterminer l'attitude propositionnelle dans un segment qui lui permettra d'établir un lien, une jonction entre les passages.

Prenons un autre exemple connu : lorsque le journaliste Thompson lit le journal de Thatcher dans *Citizen Kane*, le scénario précise : « MANUSCRIPT, neatly and precisely written » ; on lit à ce moment le contenu du journal qui se termine par : « The facts are simple. In the winter of 1870 [...] » (le texte est changé dans le film : « I first encountered Mr Kane in 1871 »). Le scénario précise alors : « Exterior, Mrs Kane's Boarding House — day — 1870 » ; suit une description de la scène extérieure (Herman Mankiewicz, p. 137). Comme ci-haut, le seul texte scénarique ne marque pas l'articulation entre l'épisode où le journaliste lit le journal de Thatcher et celui relatant l'enfance de Kane, sinon que, par la date, il situe l'épisode comme un fait passé ; l'élément qui permet de penser

l'articulation entre les segments vient de ce que l'on lit une continuité entre le discours verbal et le segment audiovisuel. L'on attribue ainsi l'attitude propositionnelle de l'épisode relatant l'enfance de Kane au récit écrit de Thatcher que lit le journaliste ; du coup, le monde visualisé apparaît non pas comme un fait « objectif » mais bien comme la version que Thatcher donne de la rencontre et de l'ascension de Kane.

On voit dans ces exemples que, si les indications de régie apportent des informations qui permettent de situer à un premier niveau des segments dans une continuité, il s'agit alors d'un segment passé, contemporain, dans un futur proche, dans un futur lointain, dans un temps indiscernable, etc., dans le même lieu, dans un autre lieu, etc. L'articulation qui permet de les définir et de les situer les uns par rapport aux autres se fonde, elle, sur la structure narrative, laquelle repose sur le *locus* de l'attitude propositionnelle : un segment apparaît passé, hypothétique, futur, fictif, etc., parce qu'il est interprété à la lumière de l'attitude qu'engendre un personnage. Il en découle du coup ce qu'on a appelé la focalisation par effet-sujet qui repose sur la structure narrative du récit : le récit se situe, l'espace d'un flash-arrière, d'un flash-avant, dans un registre subjectif, parce qu'il reproduit une version des événements passés, celle que livre le sujet-embrayeur. Et, comme on le voit sans mal ici, c'est en se référant à ce sujet-embrayeur que l'on peut, comme lecteur, établir l'articulation entre les segments du scénario.

FOCALISATION ET STRUCTURE DU TEXTE SCÉNARIQUE

Au terme de cette réflexion sur le texte scénarique, nous voyons que le personnage qui assume une fonction de sujet-embrayeur joue un rôle direct dans la structure du récit en ce qu'il démarque des segments, des « sous-récits » au sein du scénario et ce, quand bien même on ne peut lui en attribuer la responsabilité matérielle : son rôle de sujet-embrayeur vient de ce qu'il assume l'attitude propositionnelle qui permet de situer un monde. Nous voyons également que, ce faisant, la relation d'attribution induit un mode de focalisation qui fait qu'on a le sentiment d'assister, non pas à un simple sous-récit, mais bien à la version personnelle que livre un personnage. Enfin, et comme je l'ai souligné très rapidement en évoquant les travaux de quelques collègues, la focalisation peut aussi être analysée au niveau des didascalies dans la mesure où, de façon plus ou moins explicite, le discours scénarique

peut convoquer des points de vue correspondant à des personnages.

Il apparaît ainsi que la double question de la narration et de la focalisation dans un scénario nécessite la mise au point d'outils théoriques qui dépassent la contingence de la responsabilité matérielle, proposée par le modèle littéraire, et qui permettent de dépasser la rhétorique du discours scénarique pour repenser la question de la focalisation. En ce sens, le modèle fondé sur la théorie des mondes et sur l'attitude propositionnelle est une solution théorique possible qui autorise une nouvelle conception de la structure narrative du scénario et une nouvelle problématisation de la question de la focalisation. J'espère que ces nouveaux outils contribueront à clarifier l'analyse du scénario, mais peut-être aussi les relations qui peuvent s'établir entre les théoriciens du cinéma et ceux de la littérature.

Références

- BRANIGAN, Edward, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in the Classical Film*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- (1983), *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil.
- JOST, François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.
- PELLETIER, Esther, « Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film », dans *Cinémas*, 2, 1 (automne 1991), p. 43-65.
- RAYNAULD, Isabelle, « le Lecteur/spectateur du scénario », dans *Cinémas*, 2, 1 (automne 1991), p. 27-41.
- VAN NYPELSEER, Jacqueline, « la Littérature de scénario », dans *Cinémas*, 2, 1 (automne 1991), p. 93-119.
- VERNET, Marc, « le Regard à la caméra. Figures de l'absence », dans *Iris*, 1, 2 (1985), p. 31-46.
- VISWANATHAN, Jacqueline (1982), « le Discours sur l'image. Les Parties narrativo-descriptives du scénario », dans *Semiotica*, 40, 1-2, p. 27-43.
- (1987), « Une histoire racontée en image ? », dans *Études françaises*, 22, 3, p. 72-81.

Scénarios

- ANTONIONI, Michaelangelo, *Il Grido, l'Avventura, la Notte, l'Eclisse*, New York, Orion Press, 1983.
- CLAIR, René, *Sous les toits de Paris*, dans *L'Avant-scène*, 281 (mai 1982).
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960.
- HECHT, Ben, *Notorious*, Hollywood, Scriptcity, 1946.
- KUBRICK, Stanley, Michael HERR et Gustave HASFORD, *Full Metal Jacket*, New York, Alfred Knopf, 1987.
- KUROSAWA, Akira, *Rashomon*, New York, Grove Press, 1950.
- MANKIEWICZ, Herman, *Citizen Kane (1940)*, dans Pauline KÆL, *The Citizen Kane Book*, Boston, Little Brown and Co., 1971.
- SHERWOOD, Robert et Joan HARRISON, *Rebecca*, Hollywood, Scriptcity, 1940.
- SHEPARD, Sam, *Paris Texas*, Berlin/Nordlingen, Road Movies/Greno, 1984.