

Le Lecteur/spectateur du scénario

Isabelle Raynauld

Volume 2, Number 1, Fall 1991

Le Scénario

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001050ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001050ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Raynauld, I. (1991). Le Lecteur/spectateur du scénario. *Cinémas*, 2(1), 27–41.
<https://doi.org/10.7202/1001050ar>

Article abstract

The text of a screenplay is above all a text written with a view to making a film. It must therefore encompass the film's conception and the treatment of the idea in cinematic terms, but must also be written *in terms of* what it precedes, prepares for and makes possible: the film. The film constitutes the inescapable horizon of the writing of a screenplay, which is determined by its relationship to the future film. But what is the horizon for its reading? How is the screenplay of a film read? To whom is the screenplay text addressed? Though the screenplay is really written in terms of the film it makes possible, it is the spectator who constitutes the focus of perception around which part of the information it contains is organized. However the screenplay is not actually addressed to the spectator but to a reader. This is often a specialized reader (practitioner) and, in particular, a reader who has the perceptual attributes of the spectator. Who and what is the screenplay written for? What type of reader does the text construct? These are basic questions which this article explores.

Le Lecteur/spectateur du scénario

Isabelle Raynauld

RÉSUMÉ

Le texte scénaristique est avant tout un texte écrit en vue d'une réalisation cinématographique. Il doit par conséquent s'occuper à la fois de la conception du film, du traitement de l'idée en termes cinématographiques, mais aussi être écrit *en fonction* de ce qu'il précède, prépare et doit permettre: le film. Le film constitue indéniablement l'horizon d'écriture du scénario, lequel est déterminé par ce rapport au film futur.

Cependant, quel est son horizon de lecture? Comment le scénario de film est-il lu? À qui s'adresse le texte scénaristique? Car si le scénario est bel et bien écrit en fonction de ce qu'il doit permettre — le film —, c'est le spectateur qui est le foyer de perception en fonction duquel est organisée une part des informations contenues dans le scénario. Pourtant, le scénario ne *s'adresse* pas à un spectateur mais bien à un lecteur. Ce lecteur est souvent spécialisé (praticien/ne) et surtout, c'est un lecteur qui a les attributs perceptifs du spectateur.

En fonction de qui et de quoi un scénario de film est-il écrit? Quel type de lecteur le texte construit-il? Ce sont les questions fondamentales que cet article approfondit.

ABSTRACT

The text of a screenplay is above all a text written with a view to making a film. It must therefore encompass the film's conception and the treatment of the idea in cinematic terms, but must also be written *in terms of* what it precedes, prepares for and makes possible: the film. The film constitutes the inescapable horizon of the writing of a screenplay, which is determined by its relationship to the future film.

But what is the horizon for its reading? How is the screenplay of a film read? To whom is the screenplay text addressed? Though the screenplay is really written in terms of the film it makes possible, it is the spectator

who constitutes the focus of perception around which part of the information it contains is organized. However the screenplay is not actually addressed to the spectator but to a reader. This is often a specialized reader (practitioner) and, in particular, a reader who has the perceptual attributes of the spectator. Who and what is the screenplay written for? What type of reader does the text construct? These are basic questions which this article explores.

«Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (...) le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise: un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de *l'autre* — comme dans toute stratégie.»

Umberto Eco
Lector in Fabula

L'«autre», dans le scénario, c'est le lecteur, mais c'est aussi le film et son futur spectateur. Le scénario doit permettre ou inciter la réalisation ultérieure du film, or est-ce la perception du lecteur qui prime au moment de l'écriture du texte ou celle du futur spectateur du film? Le texte scénarique est forcément lu par ce premier lecteur, mais celui-ci n'est manifestement pas son unique horizon d'écriture. Comment le film et son futur spectateur sont-ils pris en compte dans le texte et comment en déterminent-ils l'écriture et la lecture? Et quel rôle assigne-t-on au lecteur de ce texte prétendument «écrit en images»?

Après avoir défini le texte scénarique, sa référence au film et les rôles de lecteur et de spectateur dans le texte, nous montrerons que le scénario a un énonciataire «siamois»: un lecteur aux attributs perceptifs de spectateur. Enfin, nous analyserons plus spécifiquement les avantages et désavantages cognitifs accordés ou refusés au lecteur et au spectateur dans le texte.

Le texte scénarique

Le texte scénarique est composé de deux couches textuelles: le texte didascalique et le texte dialogique. Le texte didascalique comprend noms de lieux, noms de personnes, indications scéniques: instructions données par l'auteur à ses interprètes, renseignements, notices sur le scénario ou sur le film futur¹. Toutes

les interventions sonores du film, les voix hors champ, les bruits et la musique, entrent dans le texte dialogique.

Le film comme horizon d'écriture et de lecture du scénario

Le spectateur étant la condition de possibilité du film, à la fois sa cible et son point de fuite (Metz, p. 15-34), le film, réalisé ou non, devient l'horizon d'écriture et de lecture du scénario.

Le film s'inscrit dans le texte non seulement à titre de référence, mais aussi à titre de potentialité. Est issu de cet état de fait un des préjugés les plus prégnants selon lequel le scénario se veut «un texte écrit en images», que l'écriture du scénario est «visuelle»; c'est, au sens strict, absolument faux².

Tout écrit dans le scénario y est en prévision de sa portée ultérieure dans le film, qu'elle soit d'ordre narratif, esthétique, fonctionnel, dramatique, suspensif, mais cela n'en fait pas un texte «visuel» pour autant.

Parce qu'il décrit, suggère et s'occupe de prévoir l'effet anticipé, le scénario est plutôt un texte prédictif³. Le texte scénarique fascine, car il contient au moins deux niveaux de lecture: certaines indications s'adressent uniquement au lecteur du texte, et d'autres ciblent clairement le spectateur par des indications prédictives, par ce qui devra être perçu par lui dans le film.

Une dernière mise au point est essentielle pour qui s'intéresse au lecteur et/ou au spectateur dans le scénario⁴: il faut faire le partage entre le «lecteur [spectateur] ordinaire» (Genette, 1991: p. 43)⁵ du scénario et les différents lectorats possibles (littéraire, cinéphilique, excentrique). Ici, ce ne sont pas les différents lectorats qui nous intéressent mais bien le lecteur et le spectateur comme énonciateurs du texte.

Qu'il soit donc clair que, désormais, chaque fois que l'on emploiera des termes comme Auteur et Lecteur modèle on entendra toujours, dans les deux cas, des types de stratégie textuelle. Le Lecteur modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (felicity conditions), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel (Eco, p. 77).

Avant d'aborder le lecteur/spectateur du scénario comme un couple «siamois», voyons ce que ces rôles, séparés, supposent, permettent et tissent séparément dans le texte.

Le lecteur

Y a-t-il dans le texte scénarique des «adresses» explicites au lecteur? D'abord, il convient de préciser que, dans le scénario, le pronom personnel utilisé dans le texte didascalique n'est ni le «je»⁶, ni le «il», mais le «on» ou encore le «nous»: «On voit»; «nous reconnaissons», etc. Ainsi le narrateur et le lecteur/spectateur forment un couple.

Il est fascinant de remarquer l'usage de ce pronom à «l'individualité indéterminée» en ce que ce pronom caméléon accentue le caractère collectif de l'écriture d'un film. Cet usage du «on» marque la prédominance de l'attitude narrative sur la nomination pronominal, l'importance de la narration et son rapport à l'histoire⁷. Dans le texte scénarique, lorsqu'on lit: «on voit», cet énoncé ne provoque pas qu'une visualisation imaginaire comme dans le roman, il implique aussi cet ordre: «à réaliser», ou «devra être vu par le spectateur ou tel personnage dans le film». De la même manière, l'expression «on comprend que» permet à la fois au lecteur de suivre le déroulement de l'action, et suggère voire souligne qu'à cette étape de l'histoire, le spectateur et peut-être même les personnages comprennent que X aime Y. C'est que le scénario donne autant à lire une histoire que sa future mise en récit. Dans le texte scénarique, certaines informations s'adressent au lecteur du texte («c'est l'homme de la scène 2, mais ça le spectateur ne le sait pas encore»); d'autres indications concernent la réalisation du film à faire («il faudra que la forêt soit visible de la maison»): l'on précise alors le rapport des personnages entre eux («X comprend que Z ne l'aime plus») et les effets anticipés souhaités («on entendra au loin le bruit de pas se rapprocher de nous»).

Si l'usage du «nous» et du «on» donne une place assurée au lecteur, nous constatons que l'histoire ne s'organise pas seulement à partir de lui. Est-ce à dire que le scénario est exempt de toute «adresse» spécifique au lecteur? Évidemment pas.

Les indications réservées au lecteur⁸

Les niveaux de langage du texte didascalique, les verbes, les adjectifs, les noms de personnages («Monsieur Triceps» (Pathé, 1909c), «Monsieur Désiré» (Pathé, 1909a)), les procédés typographiques expressifs (!, ?, etc.), et les finales en coup de théâtre (dans le texte toujours) sont destinés au lecteur et ne sont perceptibles que par lui. Remarquons les niveaux de langage de ces deux extraits de texte didascalique:

Gontran Lacascade était sur le point de convoler en justes noces avec Mlle *Félicie Crèvecoeur*, lorsqu'un incident étant survenu,

un incident puéril, stupide, ridicule, absolument insignifiant dans le fond, mais qui cependant s'était interposé de façon inquiétante entre ses désirs et leur réalisation (Pathé, 1990b).

3. EXT. JOUR. MAISON DESROCHES

On tourne dans l'entrée des Desroches. Maurice *enfonce l'accélérateur*. La grosse Ford noire (à portière blanche et écusson doré) bondit dans un nuage de poussière et de fumée.

On se met avec Guy, Michelle et Manon, *qui achèvent de ranger dans le Chevy-Van* la commande de Madame Viau-Vachon. Guy grogne, *écauré*. Princesse jappe et trépigne au bout de sa chaîne.

Maurice *fait partir sa sirène*. Princesse se replie, la queue entre les jambes. *La Ford s'immobilise à nos pieds en piquant du nez, et se tait* (Ducharme, p. 4).

Les indications réservées au lecteur, nombreuses et variées, s'avèrent importantes mais le lecteur de scénario, bien qu'«ordinaire», n'est pas un lecteur comme les autres. Il ne se laisse que difficilement saisir sans son «siamois», le spectateur.

Le spectateur comme goulot d'information

Si le lecteur a ses «adresses» explicites dans le scénario, jusqu'à quel point la perception virtuelle du spectateur — foyer réceptif et cognitif du film — régit-elle l'écriture du texte scénarique?

Or, s'il est vrai [dans la théorie de l'énonciation] que l'on peut faire abstraction de l'«auteur réel» (mais seulement parce qu'on dispose de son œuvre réelle...), on n'arrive pas à se passer du spectateur. Spectateur imaginaire, je l'ai dit, mais imaginé comme réel, et ne différant donc du réel-réel que parce qu'on procède, pour connaître ses réactions, par suppositions vraisemblables et non par vérifications factuelles. C'est que pour proposer, d'une séquence filmique, quelque interprétation que ce soit, il faut bien poser en principe que quelqu'un l'a vue, et il faut bien, soi-même, l'avoir vue (Metz, p. 32-33).

Les questions de structuration narrative, de perspective et de distribution de l'information ont comme point commun ce que le spectateur anticipera et ce dont il ne se doutera pas, ce qu'il voudra savoir mais qui ne lui sera pas montré. On trouve déjà cet exemple dans un scénario de 1908 où on précise aussi bien ce qui ne sera pas vu. Que ce soit au niveau de ce que le spectateur verra, saura ou entendra, le scénario, préparant le déroulement du film, prévoit et oriente chaque effet par rapport à lui:

Dans une pièce voisine, un salon, une jeune fille *tournant le dos au public*, (en taille et sans chapeau), joue du piano, cependant

que son père et sa mère, l'un lisant le journal l'autre brodant, l'écoutent. Et *on devine* tout de suite qu'ils sont l'un et l'autre fiers de leur fille car ils approuvent d'un hochement de tête suivant la mesure, les prouesses acrobatiques de leur héritière. — Panoramique et retour à l'atelier (Morlhon, p. 4).

Ce foyer (le spectateur) fonctionne à la manière d'un filtre, d'un goulot par lequel toute l'information doit passer. Le point de vue se traduit en une restriction de champ et tout se passe comme si l'information narrative était, dans le texte didascalique du scénario, filtrée par le lecteur-spectateur futur:

(...) foyer situé (...) sorte de goulot d'information qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation (Genette, 1983: p. 49).

La restriction de champ ne correspond pas à celle d'un des personnages, mais bien à celle que «commande» le récepteur du film: «On n'aperçoit rien de la salle du cabaret» (Robbe-Grillet, p. 71); ou encore: «Suite de la scène, *vue de plus près*» (p. 95). La perception du spectateur devient véritablement le point de fuite du récit filmique vers lequel tout tend: «c'est le regard qui détermine si quelque chose a été vu» (Wenders, p. 7). Voici un bon exemple, tiré de *Paris, Texas*, d'une ocularisation et d'une focalisation spectatorielle⁹, cas où le spectateur a un avantage cognitif sur le personnage:

1. DÉSERT. EXTÉRIEUR. JOUR

Le point de vue d'un oiseau: un paysage raviné et vide, comme le sol de la lune. La caméra glisse sur ce paysage.

Au loin apparaît un homme seul, qui traverse ce désert. (...)

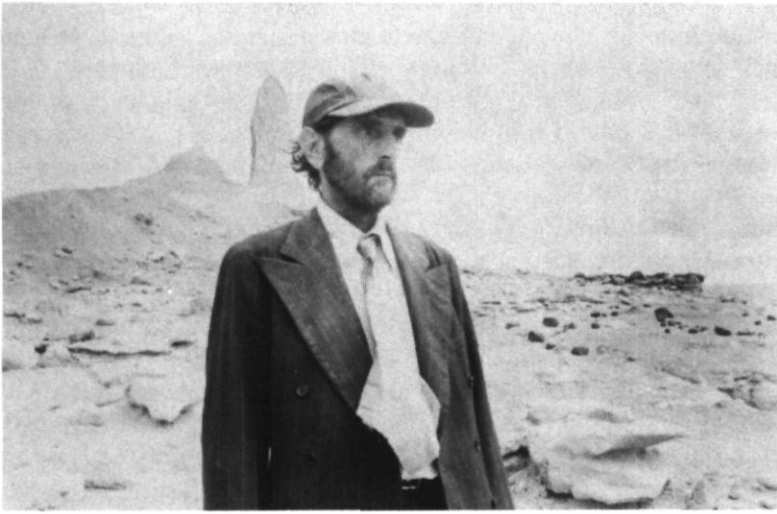
Il marche depuis longtemps déjà. (...)

2. UNE STATION-SERVICE ISOLÉE

(...)

INTÉRIEUR. JOUR

La pièce est sombre, incroyablement poussiéreuse. Elle sert aussi d'épicerie, de bar et de salon de billard. *Travis ne remarque pas l'employé de la station-service*, qui boit une bière dans un coin. (...) (Shepard, p. 511).



Paris, Texas de Wim Wenders (1984)
Coll. Cinémathèque québécoise

Le lecteur/spectateur

Les scénarios jouent très souvent sur cette différence de perception du lecteur et du spectateur. L'information narrative se distribue entre chaque personnage. Un jeu d'avantages et de dés-avantages perceptifs et cognitifs se tisse et s'entretient avec le spectateur. Ce dernier peut en savoir plus qu'un des personnages, cela alimente le suspense: c'est l'exemple de la bombe sous la table de Hitchcock; il peut en savoir autant ou peut-être moins que le personnage du détective par exemple. Le film *Lady in the Lake* (Montgomery, 1946) ou *L'Homme qui ment* (Robbe-Grillet, 1968) sont de bons exemples de manipulation et de dosage du savoir du spectateur par rapport à celui du ou des personnages.

La rétention d'information importe autant que sa divulgation: ce qui a lieu hors champ intéresse autant que ce qui est cadré. Le rapport entre ce qui est dit et montré permet de multiplier à l'envi les possibilités dramatiques: la juxtaposition d'un dialogue anodin et d'une situation dramatique; un échange verbal à connotation intellectuelle lors d'une scène d'amour, etc.

Il n'y a pas lieu ici de décrire les effets possibles et obtenus dans le film grâce à ces jeux du dire et du montré, du regardé et du su. Il nous faut plutôt souligner «l'écheveau complexe que forment parole et visualisation» (Jost, p. 26) dans le film. Cet «écheveau» se délie de façon fort simple dans le scénario, il en

constitue précisément le plan. Le scénario s'élabore sur et grâce à ces distinctions entre le visuel, le verbal et le sonore, entre la mise en scène et l'enchaînement des segments. Par sa structure, par sa disposition en colonnes et par son fonctionnement même, le scénario fait le partage entre les différentes instances énonciatrices du récit. Et grâce à son écriture séquentielle, il sélectionne, juxtapose et assemble ce que Hitchcock appelle une série de «paroxysmes successifs» (Truffaut, p. 52). Il fait aussi les liens entre chaque segment et, ce faisant, régit la logique interne du récit en précisant les effets anticipés en vue de la réalisation ultérieure du film. Ainsi, grâce à l'organisation et à la manipulation scripturale des dispositifs profilmique et filmographique, le scénario s'occupe aussi bien du quoi — le sujet, l'histoire et le point de vue: la perspective narrative —, que du comment — la narration filmique anticipée, la mise en scène, et la réalisation. Ainsi, ce qui est accompli dans le film (narrativement et esthétiquement par exemple) est censé — c'est une question de degré et de réalisateur — avoir été prévu, conçu et élaboré à l'étape du scénario.

(...) l'influence du scénariste sur le style du film n'implique pas seulement la «présentation d'éléments significatifs en eux-mêmes» mais aussi la création de liens significatifs (Rosen, p. 204)¹⁰.

Ainsi, il faut toujours faire la distinction entre ce qui est accompli et relève de la narration filmique, et ce qui appartient au texte et peut avoir été conçu à l'étape de l'écriture du texte scénarique qui est bel et bien le plan plus ou moins détaillé du film.

Avantages et désavantages cognitifs entre Lecteur/ Spectateur/ Personnages

Le lecteur du scénario a un avantage cognitif certain sur le spectateur virtuel du film, lequel devra déduire, interpréter et comprendre ce qui est expliqué, souligné au lecteur du scénario. Le lecteur en sait plus que le spectateur et les personnages. Schématiquement, cela donne la configuration suivante: $L > S$ et P , p :

Au troisième acte (...) c'est là que doit se débrouiller l'imbroglio et les nombreux quiproquos de la pièce s'éclairciront enfin aux yeux des personnages et même des spectateurs, légèrement abasourdis par tant de complications (Pathé, 1913)¹¹.

Il arrive de lire des indications où on joue et manipule la croyance et le savoir du spectateur: «le spectateur doit croire que...», ou encore: «mais cela, le spectateur ne l'apprendra que plus tard», ou alors: «cela, le spectateur ne le sait pas encore».

Par exemple, l'accent pourra être mis sur l'incapacité qu'éprouve le spectateur à reconnaître un personnage alors qu'il est nommé dans le texte. C'est la configuration: $L > S < P$ et p :

(...) Elle lui parle à l'oreille... *Le public n'entendra pas* (Zell, p. 44).

Dans certains scénarios, le lecteur n'en sait pas plus que le spectateur et les personnages. Dans cet extrait de *Bande à part* de J. L. Godard, le lecteur en sait autant que le spectateur, lequel en sait autant que le personnage principal, qui lui en sait autant qu'un ou plusieurs personnages secondaires: $L = S = P = p$.

Les derniers plans du film seront ainsi comme une suite de métamorphoses.

On verra tour à tour Sammy et Odile en clochards, en anglais snobs, en étudiants, etc.

(...)

Elle se sent déroutée, mal à l'aise, *on le comprend par ses répliques, et on comprend, par celles de Sammy qu'il le comprend également* (Godard, p. 15).

D'autre part, il se trouve aussi des scénarios dans lesquels le lecteur et le spectateur ont un avantage cognitif sur les personnages, lesquels en savent moins que le lecteur et le spectateur: $L = S > P > p$. C'est le cas d'un type de suspense.

Alfred Hitchcock: La différence entre le suspense et la surprise est très simple (...)

Nous [p] sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup: boum, explosion. Le public est surpris, mais, avant qu'il ne l'ait été on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant examinons le *suspense*. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu *l'anarchiste* [P] la déposer. *Le public sait* [S] que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart — il y a une horloge dans le décor —; la même conversation anodine devient tout à coup tout à fait intéressante parce que le public participe à la scène. (...)

Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. *Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense*. La conclusion de cela est qu'il faut informer le public chaque fois qu'on le peut (...) (Truffaut, p. 54).

Évidemment, les textes multiplient aussi les déséquilibres entre les personnages: $L = S = P < p$, comme on peut le constater dans cet exemple:

7^e TABLEAU. LE SALON

Le père de Béatrix froisse nerveusement un papier et s'approche machinalement de la fenêtre, mais recule bientôt, saisi de rage. Car il voit:

8^e TABLEAU. LE PUITTS

À la margelle du puits, tous deux sont si occupés à causer amoureusement, qu'ils ne s'aperçoivent pas de ce qui se passe à la fenêtre (Pathé, 1912).

Enfin, les textes donnent à lire une part de non-dit, surtout l'écart entre ce qui est dit et montré, la perception du personnage et celle du spectateur, ce qui est pensé et joué, visible et invisible, le montré et l'inmontrable:

L'ENFER

(...)

Sourde mélancolie humaine des damnés... Figures comme des champignons maladivement phosphorescents à la lueur pâle des écrans de télévision. Des haut-parleurs crachent les habituels cris de torture...

Kay sent les fillettes sur ses talons.

Cette «poursuite» est une sorte de pèlerinage démentiel à toute allure... Elle se poursuit à travers les sept âges de l'homme.

Les sept cercles de *l'enfer*...

(...)

Un enfer glacial, une caverne glacée où les excréments de la cité dégouttent en franges de stalactites immondes...

Kay a trébuché dans les véritables entrailles de l'Âge technique. (...)

(ceci n'a rien à voir avec la science-fiction. La vérité est que l'on en vient à concevoir des extensions souterraines ou des refuges qui sont déjà en construction. En Suède, cela existe déjà). (...)

Par conséquent, nos chambres des horreurs ne sont pas des constructions imaginaires mais bien empruntées à un monde qui peut être à la portée du regard le plus lucide... (Welles, p. 205-206).

Et encore:

SCÈNE XXI. TERTRE CAMPAGNE BANLIEUE.
EXTÉRIEUR. JOUR

Le camion de l'éboueur se profile, silhouette noire contre le ciel, fonçant le long d'un tertre.

Autour il y a le ciel, le ciel! Et toute la ville! L'autre monde, le monde sous le soleil!

En vérité, tout est très sale, abandonné, misérable. Les grandes bâtisses lointaines, quelques masures, figuiers boiteux, jardins en ruines (Pasolini, p. 186).

Cette série d'exemples ne vise pas à être exhaustive et elle n'épuise d'ailleurs pas toutes les possibilités. Il reste pour les adeptes de torsions mentales à saveur narratologique (!) à ajouter parmi le lecteur, le spectateur et les personnages, le narrateur scénarique, lequel en sait plus que le lecteur mais qui peut feindre de ne pas en savoir plus. Pour avoir un aperçu complet des différentes configurations concernant le lecteur, le spectateur et les personnages, voici l'arbre des configurations. Cet arbre offre de surcroît des indices à la classification des types de situations narratives — comme le suspense ou la surprise — dans les films.

Arbre des configurations L/ S/ Pp Possibilités d'effets créés

		= p	récit linéaire
	= P	> p	avantage pers. princ.
		< p	complot intra- diégétique
		= p	suspense
S**	> P	> p	suspense et/ou surprise intra-diégétique
		< p	surprise intra- diégétique
		= p	film noir
	< P	> p	récit rétrospectif (<i>Annie Hall</i>)
		< p	surprise extra- et intra-diégétique
*L		= p	****
	= P	> p	
		< p	
		= p	
S***	> P	> p	
		< p	
		= p	
	< P	> p	
		< p	

Explication de l'arbre des configurations

- * Le lecteur en sait toujours autant ou plus que le spectateur, il ne peut évidemment pas en savoir moins.
- ** Focalisation lectorielle/spectatorielle. Le lecteur en sait autant et pas plus que le spectateur. Le lecteur assume ici un rôle de témoin. Il n'y a pas dans le texte d'écart entre la perception du lecteur et celle, anticipée, du spectateur.
- *** Focalisation lectorielle. Le lecteur en sait plus que le spectateur virtuel. Le texte installe un écart entre ce que doit comprendre le lecteur et l'effet anticipé.
- **** Cette note vaut aussi pour les huit sections subséquentes de l'arborescence. Cette partie de l'arborescence concerne les passages dans les scénarios où le partage est fait entre l'effet anticipé et l'explicitation de l'intention dans le texte. Ainsi, les rapports entre le spectateur et les personnages et les effets qui en découlent (suspense, surprise, etc.) seront les mêmes que dans les neuf exemples précédents mais, ici, le scénario contient des «adresses» explicites au lecteur.

Pour terminer avec l'arborescence, il importe de préciser que chaque scénario contient plusieurs de ces configurations. Il ne s'agissait pas ici de définir des genres de scénarios mais plutôt d'éclairer un fonctionnement et de cibler les passages où, assurément, le scénario est bien le plan détaillé du film et de son récit.

Nous avons défini le scénario de film par ce qu'il suppose, prévoit et permet d'accomplir: le film. Ce «film» est, au même titre que le lecteur et le spectateur, un déclencheur, un pôle d'attraction, et surtout la raison d'être de ce type de texte. En d'autres termes, il est l'horizon d'écriture en fonction duquel et grâce auquel le texte scénarique s'écrit. Et ce «film» n'est jamais manquant, car il est contenu comme référence et comme virtualité dans toutes les couches du texte. Il n'est absolument pas nécessaire de faire appel au «film réel» pour lire et comprendre le texte scénarique, chacun sait bien qu'un scénario non réalisé est quand même lisible.

Enfin, le lecteur du scénario fonctionne en jumelage avec le spectateur. Le lecteur/spectateur, «énonciataire siamois» du scénario acquiert un rôle marqué sinon neuf dans une forme scripturale.

L'écriture du scénario est du domaine de la proposition d'un monde possible: cela relève à la fois du «faire faire» immédiat et du «faire croire» anticipé.

Université du Québec à Montréal
et Université Concordia

¹ «Texte didascalique» vient de «didascalie». Les didascalies sont parfois définies comme «texte secondaire». Notamment par Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen: Niemeyer). Traduction française: *L'Œuvre d'art littéraire* (Lausanne: L'Âge d'homme, 1983). Cité par Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Éditions Sociales, 1987) p. 393.

² Jacqueline Viswanathan et moi-même sommes arrivées parallèlement, et sans d'abord nous connaître (j'ai eu connaissance de deux articles de Mme Viswanathan à la fin de 1985 grâce à Mme Jeanne-Marie Clerc, invitée au séminaire de M. Christian Metz), à plusieurs conclusions similaires. Notamment en ce qui concerne la fausseté de l'expression «écrire en images» lorsqu'on s'occupe de scénario. Mme Viswanathan a très bien développé cela dans: «A Story Told in Pictures?», *Film/Literature Quarterly* (1985), repris en français sous le titre: «Une histoire racontée en images?», *Études françaises* vol. 22 n° 2 (hiver 1987). En ce qui me concerne, on peut consulter «Lire le film/voir le texte», *L'Arc* 98 (1985) p. 81-87.

³ Qui prévoit, anticipe. Le terme «prédictif» est utilisé, dans un autre contexte, par Tzvetan Todorov dans *Grammaire du Décaméron* (La Haye: 1969). J'ai développé cet aspect du scénario ainsi que d'autres caractéristiques qui en découlent dans *Le Scénario de film comme texte. Histoire, théorie et lecture(s) du scénario, de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*, thèse de doctorat nouveau régime (Paris: Université de Paris VII, 1990). Sur le «lecteur/spectateur» voir «Le Point de vue dans le scénario» dans «Le Point de vue fait signe», *Protée*, vol. 16, n°s 1-2 (hiver-printemps 1988) p. 156-160.

⁴ Sur le spectateur cinématographique «construit en fonction des stratégies mises en œuvre par le film», voir l'ouvrage de Francesco Casetti récemment traduit de l'italien (*Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milan: Bompiani, 1986), *D'un regard à l'autre. Le film et son spectateur* (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1990).

⁵ Genette utilise ici l'expression «lecteur ordinaire» comme d'autres parlent de «lecteur Modèle».

⁶ Sauf chez Éric Rohmer, *Ma nuit chez Maud*, Fonds Solange Vidaud, Cinémathèque française (1969).

⁷ Voir à ce sujet Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972) et *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983).

⁸ Pour tous les extraits analysés dans la suite du texte, les italiques sont de nous et indiquent les passages pertinents à l'analyse qui les introduit.

⁹ Ces termes sont de François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, 2^e éd. (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1989) p. 28-29.

¹⁰ "(...) the screenwriter's influence on the style of a film involves not only "the presentation of things significant in themselves", but also the creation of significant relationships." Marc Rodney Rosen, *Writing for the Screen*, thèse (Ph.D.) (Illinois: Evanston, 1982).

¹¹ Le scénario contient la précision suivante: «M. Prince dans *Trois femmes pour un mari* d'après le célèbre vaudeville de Grenet Dancourt.»

OUVRAGES CITÉS

- Ducharme, Réjean. *«Les Bons Débarras» de Francis Mankiewicz*. Manuscrit, Cinémathèque québécoise, 1977.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1985.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- Godard, Jean-Luc. *Bande à part*. Scénario, exemplaire de J. L. Godard. Cinémathèque française, 1964.
- Jost, François. *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. 2^e éd. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1989.
- Metz, Christian. «L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film». *Vertigo* 1 (1987).
- Morlhon, Camille de. *L'Accord parfait*. Manuscrit, Lot Musidora n^{os} 3685 à 3813, Cinémathèque française, n^o 3702, sans date mais dans le lot 1908-1912.
- Pasolini, Pier Paolo. *Che cosa sono le nuvole*. 1967, in Betti, Laura et Vecchio, Sergio. *Pier Paolo Pasolini, «Un cinéma de poésie»*. Rome: Associazione «Fondo P. P. Pasolini»; Ente Autonomo Gestione Cinema, 1987.
- Pathé frères. *Cruelle énigme*. Manuscrit entré par Dépôt légal, Bibliothèque nationale à Paris, 1909, n^o 2573, 3f.
- Pathé frères. *Histoire de fiançailles*. Manuscrit entré par Dépôt légal, Bibliothèque nationale à Paris, 1909, n^o 1845, 1f.
- Pathé frères. *Un homme fort*. Manuscrit entré par Dépôt légal, Bibliothèque nationale à Paris, 1909, n^o 1930, 1f.
- Pathé frères. *Le Sire de Vincigliata*. Manuscrit entré par Dépôt légal, Bibliothèque nationale à Paris, 1912, n^o 8374, 3f.
- Pathé frères. *Trois femmes pour un mari*. Manuscrit entré par Dépôt légal, Bibliothèque nationale à Paris, 1913, n^o 5948, 1f.
- Robbe-Grillet, Alain. *L'Immortelle*. Paris: Minuit, 1963.
- Rosen, Marc Rodney. *Writing for the Screen*. Thèse (Ph.D.) Illinois: Evanston, 1982.
- Shepard, Sam. *Paris, Texas*. Berlin: Road Movies, 1984.
- Truffaut, François. *Le Cinéma selon Hitchcock*. Paris: Laffont, 1966.
- Welles, Orson. *Le Procès*. Scénario déposé par Léon Gaumont, Cinémathèque française, 1962.
- Wenders, Wim. «Lettre adressée à Alain Bergala et Serge Toubiana». *Cahiers du cinéma*, n^o 400 (octobre 1987).
- Zell. *L'Amour et ses masques*. Paris: Nouvelles éditions de Paris, 1938.