



FOCALISATION

UN DÉTOUR PAR LA SCÉNARISTIQUE

Bernard Perron

■ Depuis que Gérard Genette a situé la focalisation¹ au centre de la régulation de l'information narrative (1972), et depuis la naissance de la narratologie comparée, l'étude de cette notion n'a cessé d'être sinueuse. L'énumération des adjectifs qualifiant la focalisation et les concepts qui en sont dérivés² en donnent un bref aperçu : auditive, cartographique, cognitive, effet-sujet, externe, interne, interne-caméra, interne-fixe, interne-multiple, interne-primaire, interne-secondaire, interne-variable, mentale, modalisée, objective, panoptique, perceptive, personnalisée, spectatorielle, subjective, variable, visuelle et zéro. On retrouve, dans cette énumération, les trois grands types de focalisation développés au préalable par Genette : externe, interne et zéro. Selon Genette, cette typologie permet d'envisager les déterminations modales des différentes si-

tuations narratives, c'est-à-dire de répondre à la question « qui voit ? » ou, si l'on veut, « qui regarde/écoute/sait ? » De même, l'emploi des nombreux adjectifs cités ci-haut doit permettre de déterminer de façon plus précise les diverses « modalités de conduite du récit ». Cependant, je ne crois pas que cette prolifération terminologique et conceptuelle soit nécessaire, et je ne crois pas non plus qu'il faille suivre et/ou poursuivre le modèle littéraire genettien, lorsqu'il s'agit de considérer la focalisation au cinéma. En revanche, j'estime profitable de développer une conceptualisation de la focalisation qui s'inspire de la théorie de l'énonciation de Christian Metz. Parce que le scénario est aux frontières du cinéma et de la littérature, un petit détour par la scénaristique³ nous permettra d'y voir un peu plus clair.

1 « Par focalisation, j'entends donc bien 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 » (Genette, 1983, p. 49).

2 Entre autres, l'ocularisation et l'auricularisation de François Jost (1989) et la monstration d'André Gaudreault.

3 C'est-à-dire, selon Jacqueline Van Nypelseer, « l'étude scientifique du texte de scénario » (p. 105).

Le premier type de focalisation défini par Genette est la focalisation zéro. Celle-ci caractérise un récit non focalisé dans lequel un narrateur *omniscient* en sait plus et en dit plus que n'en savent les personnages (c'est la *vision par-dérrière* de Jean Pouillon). Dans son *Nouveau Discours du récit*, Genette exprime de façon plus explicite ce qu'il entend par un récit non focalisé :

Il me semble que le récit classique place parfois son « foyer » en un point si indéterminé, ou si lointain, à champ si panoramique [...] qu'il ne peut coïncider avec aucun personnage, et que le terme de non-focalisation, ou focalisation zéro, lui convient plutôt mieux. À la différence du cinéaste, le romancier n'est pas obligé de mettre sa caméra quelque part : il n'a pas de caméra (1983, p. 49).

La dernière observation de Genette notifie une importante caractéristique du matériau filmique. Au cinéma, il n'y a pas de focalisation *sur* un objet sans une focalisation *par* un sujet, c'est-à-dire *par* un foyer optique/auditif ou, pour reprendre les éléments du système de représentation classique d'Edward Branigan, *par* une origine et un esprit⁴. L'*omniscience* qui est accordée à la focalisation zéro ne peut résister aux exigences de la stratégie narrative du récit classique. On le sait, le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait. Tout bien considéré, la focalisation s'adapte parfaitement à

la définition de l'énonciation proposée par Christian Metz.

L'énonciation, en somme, est partout. [...] L'énonciation, comme l'indique le suffixe du mot, est une activité, un processus, un *faire* (Dans Michel Marie et Marc Vernet, p. 286-287).

L'énonciation, il faut le redire, ne se réduit pas à des « marques » localisées et comme disjointes [...], mais elle est coextensive au film, et partie prenante dans la composition de chaque plan : pas toujours marquée, mais partout agissante (Metz, 1991, p. 36).

La focalisation est aussi un *faire*. Elle est également tenue pour un processus abstrait tant et aussi longtemps qu'elle n'est pas rendue perceptible au spectateur. La sélection de l'information narrative, sa vision et sa présentation ne quittent en aucun moment le devenir d'un film⁵. Cette constatation de fait, le scénario l'énonce formellement parce que, précisément, c'est à cette étape que s'élabore la perspective narrative d'un film. Par conséquent, fixons notre attention sur quelques indications scénariques⁶.

C'est l'homme de la scène 2, mais ça le spectateur ne le sait pas encore.

Le spectateur ne connaît pas encore les personnages du film.

[...] mais cela, le spectateur ne l'apprendra que plus tard.

Le spectateur ne le verra pas tout de suite.

Le spectateur doit croire que [...].

4 « L'ORIGINE est ce point de départ, ou la source de l'espace de laquelle dérive la représentation ; et l'ESPRIT [*mind*] est la condition de conscience — sensibilité [*sentience*] — qui est représentée comme (et, non pas, est) le principe de cohérence de la représentation » (p. 57 ; traduit par moi).

5 « Il y a en effet un élément qui renvoie toujours à l'énonciation et à son sujet, et qui précisément n'abandonne jamais le film : c'est le regard qui institue et organise ce qui est montré, c'est la perspective qui délimite et ordonne le champ : en un mot, c'est le *point de vue* d'où l'on observe les choses, car c'est lui qui constitue le pivot autour duquel s'organisent les images (et les sons) et qui détermine les coordonnées et l'aspect » (Casetti, p. 43).

6 Sauf avis contraire, les exemples d'indications scénariques sont tirés des travaux d'Isabelle Raynaud (1990, 1991).

FOCALISATION. UN DÉTOUR PAR LA SCÉNARISTIQUE

Ces indications démontrent qu'à certains moments du film, il y a bel et bien une restriction et/ou une divulgation de l'information narrative qui ne sont et/ou ne doivent pas être immédiatement ressenties. C'est en fonction du travail d'interprétation du futur spectateur que le scénario dit ce que le récit cinématographique, lui, ne dira et ne montrera pas tout de suite.

Chaque élément de l'histoire est orienté vers ce que *pourra* percevoir le spectateur mais que, comme lecteur, il reçoit *immédiatement*. Que ce soit au niveau de ce que le spectateur verra, saura ou entendra, le scénario, préparant le déroulement du film, prévoit chaque effet en fonction de ce foyer de réception virtuel (Raynauld, 1988, p. 159).

Bien qu'effacée et donnant quelquefois l'impression de n'exercer aucun pouvoir de modalisation, la focalisation a toujours, et le scénario le prouve, la haute main sur le film. Puisqu'en définitive elle est partout agissante, il s'avère alors inutile de la qualifier de *zéro*, ou encore de lui adjoindre des termes comme *panoptique* ou *variable*. On qualifiera donc ce processus, ce *faire*, d'un seul mot : focalisation.

Le second type de focalisation défini par Genette est la focalisation externe. Celle-ci caractérise un récit dans lequel le narrateur en sait moins que le personnage, puisqu'il ne peut pas pénétrer la conscience de ce dernier. Tout est vu de l'extérieur par un témoin neutre (c'est la *vision du dehors* de Jean Pouillon). Au cinéma, on s'appuie en général sur des données pragmatiques pour distinguer ce type

de focalisation de la focalisation zéro. La focalisation externe « semble viser directement le spectateur » (André Gardies, p. 143). Elle n'est présente qu'au moment où le spectateur prend conscience d'un point de vue restrictif. Dans ce cas, l'activité du foyer narratif de la perception doit être immédiatement ressentie. Mais cette activité, il faut le souligner, ne se limite pas seulement à la restriction de l'information narrative ; elle sert également à divulguer un certain nombre d'informations. Le récit ne dit pas tout, mais il révèle aussi toujours ce qu'il veut bien révéler et encore, on ne peut pas toujours s'y fier⁷.

La focalisation du second degré [externe], si elle ressortit aux systèmes de choix instaurés par un film donné [...], *ne s'oppose pas* à la focalisation du premier degré (ou du degré zéro) dans une pragmatique susceptible d'être généralisée dans les termes des catégories (concepts de classes), mais la *prolonge* comme une variation d'intensité dans un modèle analogique (Dominique Château, p. 137).

La distinction entre les focalisations zéro et externe ne semble pas très pertinente. Il est plutôt question de moments où le pouvoir de la focalisation est ressenti sans être applicable à un sujet-focalisateur diégétique (que celui-ci soit indéterminé, implicite, explicite, représenté, absent, visible ou invisible).

Elle lui parle à l'oreille... Le public n'entendra pas.
Durant cette scène, aucun visage n'est vraiment vu.
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.
On ne voit rien de la route elle-même.
Vue de la scène, vue de plus près.

⁷ « Restriction de champ, mais aussi représentation de ce champ, de sorte que l'inverse peut être vrai : ce qui se présente comme une acquisition d'information peut consister en fait en une restriction » (Marc Vernet, p. 161). *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock est un bon exemple de ce ludisme narratif.

Ces indications scénariques indiquent des passages où le foyer narratif de la perception, à l'instar de l'instance énonciatrice, se laissera voir. Elles soulignent, non pas des énonciations énoncées, mais des focalisations focalisées. Suivant l'usage courant, nous qualifierions ces passages de « marques » de la focalisation (ou de l'énonciation). Cependant, ces marques, comme nous instruisent les informations généralisées du scénario et comme le notait Christian Metz, ne se composent pas de signes précis localisés sur l'écran mais plutôt d'un ensemble d'éléments visuels et sonores qui seront configurés de différentes façons dans le film. Ce qui importe, c'est que le spectateur soit conscient des enjeux qui régissent la distribution du savoir entre lui, les personnages et l'instance narrative, que cela soit à son avantage ou à son désavantage. Par conséquent, devant ces niveaux plus ressentis du processus abstrait qu'est la focalisation, on laissera donc tomber les qualificatifs *externe* et/ou *spectatorielle*⁸ pour ne parler tout simplement que de configurations⁹ de la focalisation. Et, selon la compétence encyclopédique et la connaissance culturelle et cinématographique de chaque spectateur, ces configurations peuvent même pointer du doigt une instance focalisatrice extérieure au récit, c'est-à-dire le réalisateur.

Le dernier type de focalisation relevé par Genette est la focalisation interne. Voyons de quelle manière Genette définit cette dernière ainsi que la focalisation externe dans *Nouveau Discours du récit* :

En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le « sujet » fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet : le récit *peut* alors nous dire tout ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense (p. 49).

En focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, *bors de tout personnage*, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque — d'où l'avantage pour le parti pris « behavioriste » de certains romans modernes (p. 50).

Il est clair que ce qui différencie les deux types — et Genette réitère cette distinction dans *Fiction et diction*¹⁰ —, c'est l'accès ou non aux pensées d'un ou de plusieurs personnages. Mais cette distinction entre la *vision avec* et la *vision du dehors* de Jean Pouillon n'est pas aussi manifeste au cinéma. Si, « dans le roman, la vision ne peut être qu'une transcription, une transcription intersémiotique et, *ipso facto*, parler de vision est toujours métaphorique » (François Jost, 1984, p. 67), ce n'est plus le cas au cinéma. Ainsi, la vision littéraire se conjugue autant en *voir* qu'en *induire* (c'est-à-dire que le texte nous amène à sentir, à éprouver, à comprendre, à avoir

8 « C'est le regard qui détermine si quelque chose a été vu. De la sorte, si le spectateur est le point de fuite du récit, la focalisation n'est-elle pas toujours *spectatorielle* ? En d'autres termes, la régulation du savoir ne s'adresse-t-elle pas toujours, d'une façon ou d'une autre, au spectateur ? À quoi bon faire un film pour le seul bon plaisir perceptif et cognitif des personnages et du narrateur » (Wim Wenders, p. 6-7).

9 C'est Christian Metz qui introduit cette distinction entre « configuration » et « marque » (Marie et Vernet, p. 286).

10 Ch. III, « Récit fictionnel, récit factuel », p. 65-93.

FOCALISATION. UN DÉTOUR PAR LA SCÉNARISTIQUE

conscience de quelque chose, etc.). Cependant, dans un médium comme le cinéma où les médiateurs conventionnés — les mots dits et écrits — sont subjugués par des médiateurs analogiques — images et bruits —, cette vision et le foyer narratif de la perception se transforment objectivement en foyer optique et auditif (« je regarde et j'écoute vraiment »). De ce fait, plusieurs théoriciens associent la focalisation (ocularisation, auricularisation ou monstration) interne au point de vue subjectif classique. Je n'y vois pourtant rien d'*interne* puisqu'on ne pénètre aucune conscience et que la perception ne s'assimile qu'à un *voir* et non à un *induire*. N'est-ce pas ce que Metz appelle la subjectivisation de l'objectif ? En réalité, je crois qu'il faut interroger le bien-fondé de la distinction entre focalisation interne et externe au cinéma.

À propos de la fiction cinématographique, Käte Hamburger constate dans *Logiques des genres littéraires* que

le caractère épique des personnages au cinéma est soumis à une limitation : certes, il nous est possible de les voir et de les interpréter dans leur silence, leurs manifestations gestuelles et mimiques ; certes, ils disposent du temps sans limite, et tout cela correspond à l'expérience du roman qui, comme nous l'avons montré, est le seul lieu dans tout le système de la langue où les hommes peuvent être représentés dans leur vie intérieure, leur pensée et leur subtilité muettes. Au contraire, c'est la forme dramatique, et aussi filmique, qui imprime aux hommes la forme de la réalité correspondant à l'intersubjectivité : la communication par la parole émise, orale ou écrite (p. 194).

Parce que « je vois et entends ce que je regarde et écoute » dans un film ou ce que « j'imagine que je vois et entends », le cinéma est limité, suivant Hamburger, par sa nature

physique et la modalité perceptive de sa réception. Par la seule utilisation de ses médiateurs analogiques, le cinéma a beaucoup de difficulté à transmettre pleinement des pensées, des sentiments et/ou des sensations impalpables (d'ailleurs, ne dit-on pas « lire les pensées » et non « regarder/écouter les pensées » ?). Analysant les travaux de Jean Mitry, Metz notait que les « plans qui composent un film ne peuvent livrer que du visible, ils restent impuissants devant ce que nul n'a jamais pu voir » (1972, p. 43). Sans le mot dit ou écrit, la représentation de l'invisible demeure impossible.

Cette impossibilité, Jacqueline Viswanathan la théorise en distinguant deux types d'énoncés au sein des passages narrativo-descriptifs du scénario : des énoncés descriptifs et des énoncés déductifs (1982, p. 33-34). Alors que le premier type décrit ce qui est directement représenté par l'image (le niveau dénotatif), le second correspond à des déductions ou interprétations possibles du spectateur (le niveau connotatif). Viswanathan propose le tableau d'analyse suivant :

Sé	Sa
le monde	l'image filmique
contenu dénotatif de l'image	idées sentiments déductibles de l'image par le spectateur
Sa (énoncés descriptifs)	Sé (énoncés déductifs)

Viswanathan différencie avec pertinence les signifiants visibles des signifiés déductibles. Prenons par exemple ce passage du scénario de *North by Northwest* tourné par Hitchcock en 1959 :

Also, THORNHILL is too far gone to know that he shouldn't drive that fast. Consequently, he gets to the foot of the hill and down to a main thoroughfare still in lead. Naturally, we film this ride, and that which follows, from many angles, including THORNHILL's delirious double-vision point of view (Ernest Lehman, p. 18).

Naturellement, semble dire le scénariste, il faut bien utiliser des signifiants visibles afin d'essayer de montrer que Thornhill est tellement ivre qu'il ne peut plus saisir le danger de sa conduite. Signalons également ces passages du scénario d'Ingmar Bergman, *Face à face* :

Elle remarque avec étonnement que nombreux sont ceux qui écoutent inquiets, sans se concentrer, ils lancent autour d'eux de rapides regards, se touchent le visage, changent sans cesse de position, jouent avec d'invisibles objets *comme s'ils* demeuraient prisonniers des impulsions et des allées et venues de la journée (p. 63).

De temps en temps, elle s'arrête, elle le regarde *comme si* elle voulait contrôler qu'il est toujours bien là, qu'il ne se dissout pas, qu'il ne s'évanouit pas (p. 66).

Par le « comme si », les passages sont plus explicitement scindés en deux (entre Sa et Sé). Seules les premières parties, celles des gestes, des regards et des expressions, sont filmables. Les secondes parties demeurent inmontrables. La modalisation engendrée par le « comme si » ne peut se justifier que par rapport à l'attitude spéculative du spectateur

qui doit interpréter l'image » (Viswanathan, 1987, p. 80). On retrouve ici de façon implicite la notion de subjectivité développée par Edward Branigan :

La subjectivité [...] peut être conçue comme une instance spécifique ou un niveau narratif où le dire [*the telling*] est attribué à un personnage de la narration et reçu par nous *comme si* nous étions dans la situation du personnage (p. 73 ; traduit par moi).

Transcodée en énoncés cinématographiques analogiques, la subjectivité est plus déductive qu'inductive, c'est-à-dire qu'elle doit être attribuée à un personnage par l'instance narrative qu'ensuite, cette attribution doit être partagée par l'instance spectatorielle (ce que, par exemple, le point de vue subjectif réalise maintenant *naturellement*). Le texte filmique atteint une pleine signification à la seule condition que le signifiant (Sa) soit amené à rejoindre le signifié (Sé). Et cette signification dérive du travail associatif du spectateur¹¹. L'expression filmique de l'invisible et de l'imperceptible demande une grande faculté créatrice et artistique. « Quel degré d'intelligence et d'ingéniosité faudra-t-il déployer, demande Eisenstein en 1934, afin d'atteindre l'effet auquel un mot peut parvenir si simplement » (p. 5 ; traduit par moi). Les pensées et les sentiments s'expriment beaucoup plus facilement par l'entremise de la bande sonore, par l'entremise d'une voix *over* qui guide le travail interprétatif du spectateur. De plus, la dichotomie interne/externe s'invalide indirectement d'elle-même au ciné-

¹¹ « L'expérience vécue de l'image cinématographique [et du son] est, comme celle de la nature, laissée à la charge du spectateur individuel » (Hamburger, p. 195).

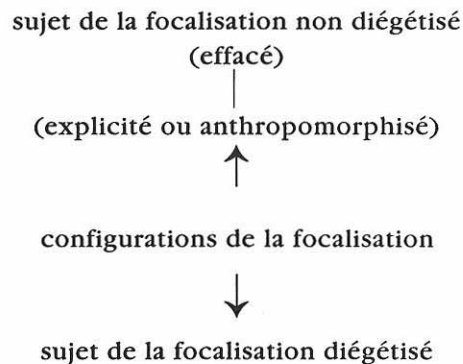
ma, puisque le jeu des acteurs doit permettre d'exprimer visuellement et oralement la vie intérieure de leur personnage. Ladite focalisation interne relève donc en grande partie d'une focalisation externe au cinéma.

En termes cognitifs, qu'est-ce que la focalisation interne ? C'est, pour celui qui raconte, décider, consciemment ou non, que l'on va faire partager au lecteur ou au spectateur la vie d'un personnage, comme il est censé l'appréhender ou l'avoir appréhendée [...]. Pour que l'on sache *comme* il sait (et non pas : ce qu'il sait), on doit *éprouver* comme lui. La focalisation vise à faire partager une *impression* (Jost, 1991, p. 21).

Afin qu'on ait l'*impression* de pénétrer la conscience de quelqu'un et d'en partager l'état, il est nécessaire que le personnage soit identifié. Le foyer narratif de la perception doit être attribué à un personnage de la diégèse ou, suivant Branigan, à l'origine et à l'esprit d'un sujet-focalisateur diégétique (que celui-ci soit indéterminé, implicite, explicite, représenté, absent, visible ou invisible). L'activité de la focalisation se laisse encore une fois voir. Cependant, le spectateur ne fait plus face au *faire* d'un focalisateur-réalisateur extérieur au récit. Cette fois-ci, les configurations de la focalisation renvoient à un personnage de l'univers du récit. Et elles peuvent être très diverses. Notamment, un personnage peut être présent à l'écran comme exposant visuel¹², un thème musical peut indiquer une modalisation actantielle ou encore, un flash-arrière peut être subjectivisé de différentes façons. Comme

le notait Metz, dès qu'il nous est possible de prononcer le suffixe *teur*, on rencontre une personne, un *personnage*. Par conséquent, dans tous les cas où les énoncés descriptifs se réfèrent à la subjectivité d'un sujet de la focalisation diégétique, à toutes les occasions où l'interprétation d'énoncés déductifs est suscitée par rapport à un personnage, et au cours de tous ces instants où l'on semble partager l'impression d'un personnage, on ne parlera plus de focalisation *interne* (fixe, multiple, primaire, secondaire ou variable), mais plutôt d'un focalisateur, responsable de la régulation de l'information de certains passages¹³.

En résumé, l'articulation de mes trois concepts théoriques se fonde sur la notion de variation d'intensité de Dominique Château. Elle différencie le « foyer situé », le point de vue ou le sujet cinématographique de la focalisation par la manière dont celui-ci est caractérisé.



¹² Voir Metz, 1972, p. 175-177.

¹³ C'est d'ailleurs ce que Genette appelle *focalisation interne au sens strict*, c'est-à-dire une focalisation-sujet diégétisée sur une focalisation-objet externe (voir Pierre Vitoux, p. 35).

La focalisation renvoie à un sujet qui ne s'affirme pas formellement comme instance de modalisation, alors qu'au contraire, dès l'instant où un personnage du récit se voit attribuer le rôle de sujet de la focalisation, nous sommes en présence d'un focalisateur. C'est pourquoi les configurations de la focalisation sont au centre de cette articulation. Puisque ces dernières se fondent sur l'interprétation subjective de chaque spectateur, elles peuvent renvoyer, selon ces interprétations, à un *faire* abstrait et effacé, à une instance explicitée, à une présence anthropomorphe extérieure au récit (le réalisateur) ou

à un personnage de la diégèse. Au cinéma, à mon avis, l'étude de la notion de focalisation demande une approche cognitive et pragmatique. Ce court détour par la scénaristique le démontre bien. Si le scénario demeure un bon informateur et qu'il dit tout immédiatement, le récit cinématographique est beaucoup moins bavard. Pour étudier la focalisation au cinéma, « il ne faut pas confondre l'*information* donnée par un récit focalisé et l'*interprétation* que le lecteur est appelé à lui donner (ou qu'il lui donne sans y être invité) » (Genette, 1972, p. 213).

FOCALISATION. UN DÉTOUR PAR LA SCÉNARISTIQUE

Références

- BERGMAN, Ingmar, *Face à face*, Paris, Gallimard, 1976.
- 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.
- CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre. Le Film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- CHÂTEAU, Dominique, « Diégèse et énonciation », dans *Communications*, 38 (1983), p. 121-154.
- EISENSTEIN, Sergei, *Film Form and Film Sense*, Cleveland/New York, Meridian Books, 1957.
- GARDIES, André, « le Pouvoir ludique de la focalisation », dans *Protée*, 16, 1-2 (hiver-printemps 1988), p. 139-144.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1988.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- (1983), *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil.
- (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- HAMBURGER, Käte, *Logiques des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- JOST, François (1984), « le Regard romanesque. Ocularisation et focalisation », dans *Hors-Cadre*, 2, p. 67-86.
- (1989), *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, 2^e édition, Lyon, Presses universitaires de Lyon [1987].
- (1991), « Pour une narratologie impure », dans *Protée*, 19, 1 (hiver 1991), p. 19-24.
- LEHMAN, Ernest, *North by Northwest*, New York, The Viking Press, 1959.
- MARIE, Michel et Marc VERNET, « Entretien avec Christian Metz », dans *Iris*, 10 (avril 1990), p. 271-296.
- METZ, Christian (1972), *Essais sur la signification au cinéma*, II, Paris, Klincksieck.
- (1991), *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*, Paris, Klincksieck.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- RAYNAULD, Isabelle (1988), « le Point de vue dans le scénario », dans *Protée*, 16, 1-2 (hiver-printemps 1988), p. 156-160.
- (1990), *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, Paris, Université de Paris VII.
- (1991), « 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, « Focalisation ou hors champ ? », dans *Protée*, 16, 1-2 (hiver-printemps 1988), p. 161-169.
- 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 images ? », dans *Études françaises*, 22, 3, p. 72-81.
- VITOUX, Pierre, « Focalisation, point de vue, perspective », dans *Protée*, 16, 1-2 (hiver-printemps 1988), p. 33-38.
- WENDERS, Wim, « Lettre à A. Bergala et S. Toubiana », dans *les Cahiers du cinéma*, 400 (octobre 1987), p. 6-7.