

FANNY VAN EXAERDE

Laboratoire Alithila

CLIC-Vrije Universiteit Brussel

Dessiner le plateau de tournage :
les schémas dans les scénarios
des *Parents terribles* de Jean Cocteau

Rédigé en tant que document préparatoire du film, le scénario lui est ainsi nécessairement assujéti – quand bien même il ne serait pas tourné¹. Cette hiérarchisation logique a donné au scénario sa forme et sa fonction : il n'existe qu'en tant qu'outil, support, schéma dynamique du film à venir. Gabrielle Tremblay insiste sur une dichotomie fréquente lorsqu'il s'agit de définir le scénario : « Ainsi, tantôt on [lui] reproche [...] d'être "incomplet", "en chantier", "instable", "brouillon", tantôt on le publie sous la "noble forme" de livres »².

La multitude de projets évoqués, ébauchés ou rejetés est envisagée selon la perspective du film comme produit fini : le scénario s'avère certes un texte à part entière, mais surtout le témoin de l'œuvre cinématographique en cours de fabrication. En tant que document préparatoire au film – ce qui en fait un texte par essence inachevé, et tendant vers un autre média que lui-même³ –, le scénario se trouve souvent lieu d'annotations des idées avant, pendant et après le

1 L'exception concernerait les scénarios écrits tels des exercices de style ou sans nulle ambition de le tourner.

2 G. Tremblay, *Scénario et virtualité : ce que nous la lecture scénaristique*, thèse de doctorat en Études Littéraires, soutenue à l'Université du Québec à Montréal en juil. 2019, p. 110.

3 Voir P. P. Pasolini, « Le Scénario comme structure tendant vers une autre structure », [dans :] *Cahiers du Cinéma*, M. di Vettimo (trad.), déc. 1966, n° 185, p. 77-82.

tournage. Ces annotations peuvent prendre la forme de croquis, de plans, d'esquisses, donnant alors à voir la préparation du film. Considérés dans une perspective génétique⁴ au cours de mon travail de thèse, j'ai pu établir une typologie des différents griffonnages dans les scénarios écrits par Jean Cocteau, les répartissant en quatre fonctions : l'ILLUSTRATION⁵, l'ESQUISSE⁶,

4 Voir A. Grésillon, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes* [1994], Paris, Éd. du CNRS, 2016 ; ou L. Hay, J. Neefs, P.-M. de Biasi et al., *Le Manuscrit inachevé : écriture, création, communication*, Paris, Éd. du CNRS, coll. « Textes et Manuscrits », 1986.

5 L'« illustration » désigne tout dessin achevé et créé en dehors de toute considération utilitaire. Sa raison d'être, si elle existe, est liée au plaisir artistique, esthétique ou sensoriel. Elle est réalisée à l'encre noire, grâce à une ligne claire vive et efficace, et remplit l'espace d'un feuillet voire d'une double page ; elle est seule ou intégrée sur une page de titre à l'occasion d'une dédicace. L'illustration se distingue ainsi radicalement des trois autres catégories. Elle résulte d'un geste différent, d'une intention différente et est réalisée en d'autres circonstances : il s'agit d'un moment de travail dévoué au geste illustratif, presque méditatif, appliqué à l'efficacité rythmée de la ligne et à sa répartition sur l'espace du feuillet. Ces circonstances ne coïncident donc pas avec le moment de la rédaction scénaristique, mais viennent plutôt orner par après-coup l'idée écranique ou consigner un instant du tournage.

6 L'« esquisse » concerne les dessins liés à l'activité créatrice d'une quelconque manière : ou bien pour cerner le propos, trouver le mot attendu, faciliter une description technique complexe, par le recours au visuel ; ou bien pour résumer le propos, s'assurer de la cohésion du plan et mieux reprendre l'écriture. L'esquisse est ainsi concomitante du geste scriptural : elle participe alors au processus de rédaction scénaristique plutôt qu'elle n'intervient au moment du tournage. Le dessin est intégré au feuillet sur lequel figure le texte ou placé sur la page vierge se trouvant en vis-à-vis. Elle se distingue de l'illustration surtout par rapport à son achèvement et au degré de détails présents. Les dessins d'*Ivan le Terrible* qu'Ada Ackermann commente correspondent, par exemple, à la catégorie de l'esquisse, avec cependant un degré de détails qui l'approche de celle de l'illustration. Voir A. Ackerman, « Les dessins préparatoires à *Ivan le Terrible* d'Eisenstein, quel outil génétique ? L'analyse génétique appliquée aux films », [dans :] *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 2007, n° 28, « Cinéma », p. 113-126.

le CROQUIS⁷ et le SCHÉMA – catégorie à laquelle cet article est consacré. Bien qu'empruntant au registre graphique, cette terminologie vise avant tout à établir des catégories opérationnelles et permet de considérer l'usage, le rôle, la forme, et parfois la période pendant laquelle le dessin est réalisé dans le cadre de la création cinématographique de Cocteau⁸. Il affirme par ailleurs que « l'art cinématographique est un art d'artisan, un art manuel »⁹ et cette conception de la « poésie cinématographique » comme ouvrage, au sens propre du terme, invite à l'étude intermédiaire¹⁰ que je propose de concentrer, pour cette démonstration, au seul cas des *Parents terribles*.

Adapté de la pièce de théâtre *Les Parents terribles*, écrite et jouée pour la première fois en 1938, Jean Cocteau en tire, en 1948, un film, qui reprend les aventures de Michel (incarné par Jean Marais), annonçant

7 Le « croquis » correspond principalement aux dessins faits par distraction, soit en phase rédactionnelle soit au cours du tournage. De fait, ces dessins sont marqués par l'inachèvement, l'inexistence de rapports entre le sujet du dessin et le texte en vis-à-vis ou l'absence de visée esthétique, voire utilitaire. Le croquis est de taille très variable (qu'il soit isolé sur un feuillet vierge ou au contraire intégré à la page de découpage, que ce soit dans les marges ou les interlignes, voire en surimpression du texte).

8 Pour des études sur l'art graphique de Cocteau, voir S. Linarès, *Jean Cocteau, la ligne d'un style*, Paris, Sedes, 2000 ; *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007. Ch. Lebrat, « Cocteau illustrateur de ses œuvres », [dans :] P. Caizergues (dir.), *Jean Cocteau et l'image*, Actes du colloque des 10-12 mai 2001, Université de Montpellier III, Centre d'étude du XX^e siècle, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2003, p. 31-47.

9 J. Cocteau, « Entretiens avec André Fraigneau », [dans :] *Entretiens sur le cinématographe* [1973], A. Bernard et C. Gauteur (éd.), Monaco, Éd. du Rocher, 2003, p. 17.

10 On notera que Cocteau est désigné comme un écrivain et un cinéaste qui refuse d'admettre les frontières entre le cinéma et la littérature, dans S. Leahy et I. Vanderschelden, *Screenwriters in French Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2021, p. 13.

à ses parents Yvonne (Yvonne de Bray), Georges (Marcel André) et tante Léo (Gabrielle Dorziat), qu'il aime Madeleine (Josette Day). Madeleine a cependant un secret : elle cherche à mettre fin à une relation qu'elle entretenait avec un homme plus âgé, qui, sans qu'elle le sache, se trouve être le père de Michel. Les trois états distincts¹¹ qui composent les phases de réécritures scénaristiques sont ornés de développements et de ratures, mais aussi des illustrations rapides et sommaires que sont les schémas. Et si, en général, le nombre des dessins de Cocteau est inversement proportionnel à celui des assistants et des scripts, le cas des *Parents terribles* est un exemple remarquable, car le poète ne réalise que 2 plans dessinés sur un total de 360 dessins et plans dessinés, tandis que le script Édouard Dermit et l'assistant-réalisateur Claude Pinoteau griffonnent en grande quantité (respectivement 302 et 56 dessins et plans dessinés). Le besoin de représentation et/ou de repérage visuels existe donc, mais le poète se repose volontiers sur les enregistrements manuscrits de ses collaborateurs¹².

11 Entre décembre 1947 et mars 1948 (soit dix ans après la pièce de théâtre du même nom), Cocteau écrit un film, littéralement à partir de la pièce publiée. Le premier état du scénario est ainsi un document très intéressant conservé dans le fonds Cocteau de la BHVP : il s'agit en effet du livre du texte de la pièce, publié chez Gallimard en 1943 mais dans une édition identique à l'édition originale de 1939 (Document MS-FS-05-0778). Le deuxième état est un découpage technique dactylographié de 177 pages ayant appartenu à Édouard Dermit, également conservé dans le fonds Cocteau de la BHVP (Document MS-FS-05-0780). Un troisième et dernier état consiste en une version ultérieure du découpage technique, de 179 pages parfois annotées par Cocteau, présente à la Cinémathèque française, dans le fonds Claude Pinoteau (Document PINOTEAU18-B8).

12 Je développe plus amplement cette explication dans mon travail de thèse, intitulée « "Une poésie cinématographique" : étude historique, génétique et intermédiaire des scénarios et dialogues de Jean Cocteau », réalisée sous la co-direction de F. de Chalonge (ULR Alithila 1061, Université de Lille) et de D. Gullentops (Centre

Les SCHÉMAS qui agrémentent les scénarios des *Parents terribles* sont de remarquables témoins de l'élaboration du film en train d'être écrit, préparé, tourné – des traces de l'inachèvement de l'œuvre filmique, qui explicitent en outre les enjeux de spatialité et de spectacularité que Cocteau souhaite mettre en place dans son film.

Du « schéma » : une définition située dans un corpus scénaristique

Dans le dossier génétique, la fonction SCHÉMA est la plus hétérogène. Elle regroupe en effet aussi bien des dessins que des plans dessinés, ou toute association entre les deux. Il est ainsi très difficile de fournir une description formelle de la fonction SCHÉMA. C'est ce que montre également la forte présence de dessinateurs autres que Cocteau. Tous ont partie liée dans la matérialité du tournage : Dermit est l'auteur de la majeure partie de ces SCHÉMAS (302 sur 360, soit 84 %), suivi de Pinoteau avec 56 occurrences (soit 15 %). Le rôle de script ou d'assistant-réalisateur intervenant uniquement au tournage permet alors de dater ces dessins et plans, et d'en souligner la dimension fonctionnelle. Des plans dessinés extrêmement schématiques, en vues du dessus, constituent la part la plus importante de cette catégorie : les plans représentent en effet 331 SCHÉMAS sur les 360 que comptent *Les Parents terribles*. Par leurs plans dessinés, Dermit et Pinoteau rendent compte de l'emplacement de la caméra, en fonction des prises. L'utilisation d'une seconde couleur dans le

for Literary and Intermedial Crossings, Vrije Universiteit Brussel), soutenue le 24 mars 2024. Le résultat d'une partie de mes recherches sera également publié prochainement : F. Van Exaerde, *Jean Cocteau scénariste : « poésie cinématographique » dans Le Baron fantôme, La Belle et la Bête et Le Testament d'Orphée*, Genève, Éditions Droz, coll. « Ciné courant », parution prochaine.

dessin indique alors le déplacement de l'appareil ou la proportion du décor couverte pour la scène.

Outre ces plans dessinés, les SCHÉMAS comportent des dessins. Dans son découpage technique, Pinoteau ébauche à de multiples reprises ce qui s'apparente à des natures mortes. Des légendes, même infimes, éloignent ces dessins de la fonction CROQUIS (c'est-à-dire des dessins faits par distraction) et l'attirent vers celle de SCHÉMA : il s'agit bien de consigner l'emplacement des éléments du décor, afin de respecter les raccords entre les plans (ou de maîtriser le non-raccord désiré entre eux).

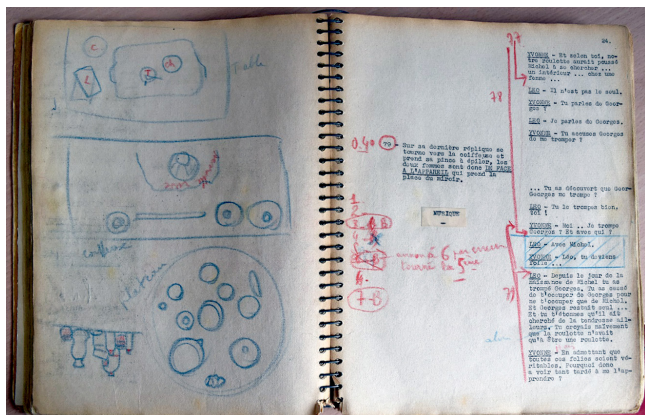


Figure 1. PINOTEAU18-B8 (Cinémathèque française), p. 24.

La page 24 en est un bon exemple (Figure 1). Quatre dessins occupent le verso de la page 23. D'abord, une zone rectangulaire contient une forme que l'on devine être un plateau, ainsi que trois cercles et deux autres petits rectangles. L'identification de la forme comme plateau et la légende sur le côté droit « Table » permet d'identifier le dessin comme une représentation d'une table vue du dessus – et chaque forme géométrique est comprise comme vaisselle. Les initiales « C », « L », « T » et « Ch » inscrites en rouge renvoient à des objets

difficiles à identifier par la simplicité des formes : seraient-ils une carafe, une lampe, une tasse ? Une autre forme rectangulaire en milieu de page signale le deuxième dessin : la légende « coiffeuse » et les objets légèrement plus détaillés simplifient la compréhension de l'image. En rouge et à l'envers, « serviette vase » identifie certains de ces objets. Une forme circulaire désignée comme « plateau » réitère l'exercice : les objets vus du dessus sont réduits à de simples cercles, désignant autant de flacons, de vases et de boîtes structurant le décor. Enfin, dans le sens inverse de la page, un dernier dessin bicolore propose une vue de face de ces diverses bouteilles, de façon à mieux consigner l'alignement ainsi obtenu. Ces images ont pour but de noter des emplacements d'objets et, dans d'autres cas, de personnages. Pendant le tournage, elles sont utiles pour garder une trace d'un certain état du décor lequel, évoluant au fil des prises et au fil des scènes, doit être restauré pour garantir la justesse des raccords.

On peut s'interroger sur la relative rareté des dessins de Cocteau dans ce corpus scénaristique, qui répond en réalité à une démarche double. D'abord, ce choix témoigne du souhait d'éviter à tout prix la redondance sémantique¹³. Il s'agit de ne surtout pas générer de doublons entre une scène écrite – scénarisée et dialoguée – et une scène dessinée qui représenterait ce qui n'est pas écrit. Cocteau apprend à se faire confiance et à faire confiance à son équipe, à ses collaborateurs, et à se reposer sur eux. Pinoteau par exemple se familiarise au fur et à mesure avec la vision de Cocteau

13 C'est une conception du cinématographe que Cocteau partage avec Robert Bresson, pour qui il a écrit les dialogues des *Dames du Bois de Boulogne* (1944) : « Ce qui est pour l'œil ne doit pas faire double emploi avec ce qui est pour l'oreille. [...] Si l'œil est entièrement conquis, ne rien ou presque donner à l'oreille. On ne peut être à la fois tout œil et tout oreille » (R. Bresson, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 62).

et sait comment opérer. Pour le poète, la nécessité de passer par l'épreuve graphique en amont du tournage se fait moins pressante, et devient davantage une activité plaisante et distrayante¹⁴. Les dessins griffonnés par ses collaborateurs cinématographiques servent également son objectif cinématographique et contribuent foncièrement à la fabrique du film.

Des décors qui jouent : des dispositifs spectatoriels

Cocteau emploie le scénario comme un *blueprint*¹⁵ d'un univers qu'il bâtit. La conservation des plans prévus pour le décor dramatique et de ceux prévus pour le décor cinématographique permet de saisir les aménagements (dans tous les sens du terme) rendus nécessaires par l'adaptation. En effet, le poète représente avec des plans dessinés le décor de l'appartement des *Parents terribles* (Figure 2).

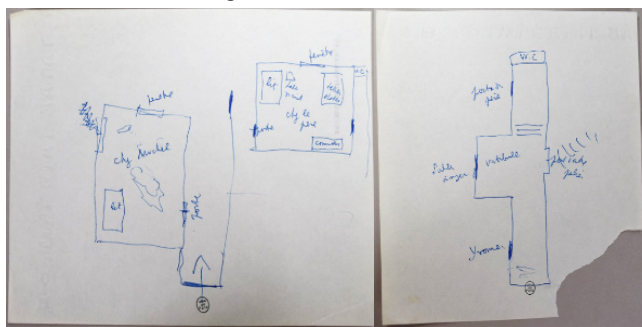


Figure 2. MS-FS-05-0788 (BHVP), feuillets non numérotés.

14 Ce n'est pas le cas sur tous les projets filmiques, bien au contraire : lorsqu'il met en scène *La Belle et la Bête* (1946), premier film qu'il réalise depuis *Le Sang d'un poète* (1930), Cocteau utilise le dessin pour assurer sa vision cinématographique et progresser dans l'écriture et dans le tournage.

15 Le terme *blueprint* désigne en dessin technique ou en dessin architectural une reproduction d'un plan détaillé ou un « dessin de définition ». Le terme est parfois employé à propos du scénario pour qualifier sa qualité de trame préparatoire.

Le plan de l'appartement du film se présente en deux schémas qui se complètent de part et d'autre d'un couloir central, qui reproduisent presque exactement la disposition spatiale de celle prévue pour la pièce (à l'exception de la salle de bain qui disparaît, et d'un couloir qui est ajouté devant la chambre de Michel). La représentation mentale de l'espace survit ainsi à l'adaptation transmédiatique mais est légèrement aménagée pour la compréhension du spectateur et pour les besoins logistiques du studio.

Il est remarquable que Cocteau passe par la représentation graphique de l'espace pour s'assurer une circulation des personnages dans ce décor, considéré comme véritable vecteur du tragique. Dès la conception de la pièce en effet, l'espace diégétique est considéré comme un personnage à part entière. Dans la seconde préface à la pièce, Cocteau indique son intention : « J'essayai d'écrire une pièce qui, loin de servir de prétexte à une mise en scène, servirait de prétexte à de grands comédiens. J'ai, de longue date, employé des décors qui *jouent*. Une porte permettant au malheur d'entrer et de sortir. Une chaise, au destin de s'asseoir »¹⁶. Or cette intention vis-à-vis des décors subsiste à l'adaptation : la conception de l'espace diégétique que développe Cocteau se retrouve dans ses autres projets, notamment cinématographiques. Au-delà du fait d'envisager les éclairages¹⁷, le style mobilier, la

16 J. Cocteau, « Seconde préface à la pièce », *Les Parents terribles*, [dans :] *Théâtre complet*, M. Décaudin et al. (dir.), Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 677. Les italiques sont dans le texte.

17 L'article « D'ombre et de lumière : entretien avec Alekan » témoigne des exigences très spécifiques qu'avait Cocteau envers ses techniciens éclairagistes (Ch. Drouet, « D'ombre et de lumière : entretien avec Henri Alekan » [En ligne], *24 images*, n° 61, p. 32–35. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/22548ac>).

composition du studio, à des fins esthétiques¹⁸, il me faut donc les considérer comme participant à l'action, voire aux enjeux que le poète attribue au cinématographe. C'est dans *Les Parents terribles* que Cocteau exprime le plus une conscience aigüe de la mise en abyme du spectacle *via* le décor et les accessoires des personnages, maintes fois représentés dans les schémas dessinés dans les marges des tapuscrits de travail, notamment par ses collaborateurs. Avant même que le film soit tourné, monté et postproduit, le griffonnage donne à voir un décor qui agit comme un dispositif à partir duquel est mise en scène l'idée de spectacularité et de spectatorialité, dans un effet de mise en abyme pour le lecteur.

Dans *Les Parents terribles* en effet, le décor est adapté à partir de celui qui avait été imaginé pour la pièce, mais pour s'en éloigner. Dans le texte de présentation du film, le poète justifie ses choix concernant l'adaptation de l'espace :

Souvent, au théâtre, je regrettais de ne pouvoir mener cette famille de chambre en chambre, de la faire se poursuivre dans les couloirs, écouter aux portes, les claquer, bref, vivre dans une roulotte. C'est pourquoi je conserve la pièce intacte et me contente de quitter la chambre d'Yvonne, où elle se concentre (comparable au vestibule des tragédies) et de la promener dans les lieux où il est logique qu'elle déborde.¹⁹

18 Cocteau a travaillé avec les décorateurs Georges Wakhévitch sur *L'Éternel Retour*, son fidèle ami Christian Bérard sur *La Belle et la Bête*, *Les Parents terribles* et *Orphée*, avant que le projet ne soit poursuivi par Jean D'Eaubonne, et enfin Pierre Gufroy sur *Le Testament d'Orphée*.

19 Document MS-FS-05-0786, conservé à la BHVP. J. Cocteau, « Texte de présentation *Les Parents terribles* à l'écran », [dans :] *La France hebdomadaire*, 13 juil. 1948, n° 225 et reproduit, [dans :] J. Cocteau, *Du Cinématographe*, A. Bernard et C. Gauteur (éd.), Monaco, Éd. du Rocher, 2003, p. 195-200.

Aussi Cocteau souligne-t-il l'importance du décor, qui participe activement à l'intrigue, jusqu'à l'emplir des sons qu'il est possible d'en tirer. La structure même du décor doit assurer une certaine solidité qui permettra aux portes de claquer, rappelant à l'occasion un des titres primitifs de la pièce – *La Maison des portes qui claquent*. Le huis clos est rompu mais les murs de l'appartement reconstitué en studio se dressent et apparaissent comme suffisamment solides pour supporter l'intensité des cris, des pleurs et des joies qui y jouent. La référence au vestibule des tragédies n'est pas anecdotique : le film contient un très grand nombre de références métathéâtrales, trahissant le *jeu*, dans tous les sens du terme, que Cocteau met en place au niveau de l'intermédialité, et qui se donne à lire et à observer dans le scénario, où ces clins d'œil sont savamment préparés.

L'espace est ainsi érigé en dispositif spectatorial et la séquence la plus significative intervient hors de l'appartement familial, chez Madeleine, profitant pleinement de ne plus être restreint au seul huis clos. Afin de vérifier l'insonorisation entre l'atelier et le salon, Léo s'empare d'un texte dramatique pour le déclamer, tandis que Michel et Madeleine s'assurent de ne rien entendre depuis l'atelier, situé à l'étage. L'escalier ouvert est employé comme balcon, d'où le jeune couple vient applaudir Léo²⁰. Au plan 230, « Léo s'arrête de déclamer, lève les yeux vers la loggia » : ce terme architectural voile à peine celui de « loge », désignant le type de sièges pour assister confortablement à une pièce de théâtre ou d'opéra²¹. La hauteur est au cœur du dispositif, nécessitant d'ailleurs des aménagements matériels : « L'appareil sur un praticable »²². Un schéma et deux

20 Document MS-FS-05-0780, p. 95-97, plans 227-231.

21 Voir à ce propos D. Gullentops, *Jean Cocteau et l'intermédialité*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Littérature(s) », 2024, p. 153-154.

22 *Ibid.*, p. 95, plan 229.

plans dessinés par Dermit explicitent la disposition des acteurs et actrices dans ce décor vertical (*Figure 3*).

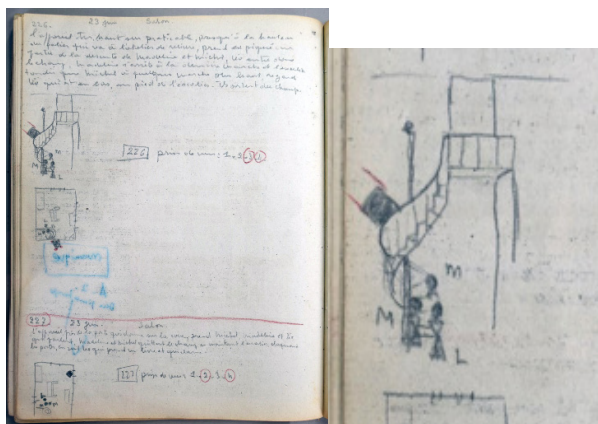


Figure 3. MS-FS-05-0780 (BHVP), p. 94.

Or la représentation ne servait là que de préparation, de répétition avant le vrai drame qui se joue peu après, Léo vérifiant que Michel n'entendrait pas la scène de confrontation entre Madeleine et Georges. La scène met tout en œuvre pour montrer que Madeleine redoute de se retrouver seule avec le père :

[248] [...] À ce moment, Madeleine entre dans le champ, s'arrêtant au pied de l'escalier et levant la tête.

[...]

249 – L'APPAREIL au pied de l'escalier, et dirigé vers Georges, resté à l'écart, derrière le canapé.

[...]

251 – Madeleine prise en CONTRE-PLONGÉE, le visage tourné vers le haut.

252 – Yvonne sur l'avant-dernière marche de l'escalier, penchée sur la rampe.
(Prise en CONTRE-PLONGÉE).

253 – Michel et Léo, penchés sur la rampe de la loggia, et regardent vers Madeleine.

(APPAREIL CONTRE-PLONGÉE).

[...]

254 – DEMI-ENSEMBLE du salon.

Madeleine encore au pied de l'escalier, et Georges derrière le divan.

Madeleine retourne au divan, sur lequel elle s'assoit, FACE À L'APPAREIL.

MADELEINE – Madame... mesdames, je vais monter avec vous. Je dois servir le thé.

MADELEINE – Madame, un instant. Votre sœur pourrait peut-être rester avec nous. Une femme...

[...]

GEORGES – Et voilà.

MADELEINE – C'est une monstruosité.

GEORGES – Exact. C'est une monstruosité. C'est incroyable, mais c'est comme ça. C'est même un chef-d'œuvre. S'il ne se produisait pas de situations analogues, il n'y aurait pas de pièces. Nous sommes des personnages classiques.²³

Par les prises en contre-plongée, accentuées par la présence vertigineuse de l'escalier d'où observent naïvement Michel et Yvonne, Madeleine est présentée telle une proie acculée et livrée à son prédateur, rôdant patiemment derrière le divan. Le substantif « monstruosité » désigne le quiproquo incestueux. Ici

23 Document MS-FS-05-0780, p. 104-106, plans 248-254.

Georges, trompeur trompé, souligne l'ironie tragique à laquelle ils se trouvent tous deux confrontés. La séquence prolonge leur affrontement et révèle la férocité de Georges, lorsqu'il impose à Madeleine de créer de toutes pièces un troisième amant afin qu'elle se sépare de Michel. Par ce mensonge-fiction et tandis qu'il rappelle par clins d'œil métalittéraires le statut artificiel de l'intrigue, Georges se dresse en demiurge et reproduit l'enchâssement de la mise en scène : « Alors il faut l'inventer »²⁴. Cette scène bénéficie également d'un schéma de Dermit, encore plus détaillé (*Figure 4*). Les dessins révèlent la précision de la chorégraphie prévue. Les jeux de regards et de cadrages, redoublés par la bande sonore, montrent à quel point Cocteau orchestre les corps et les décors comme un tout indissociable.

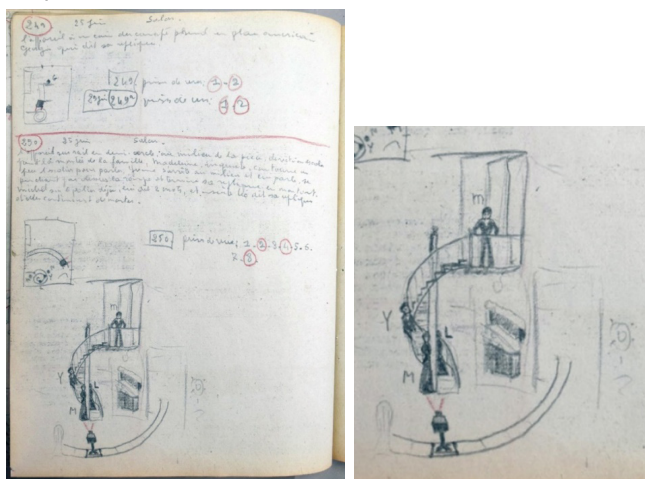


Figure 4. MS-FS-05-0780 (BHVP), p. 105.

Plus tard, Georges instruit lui-même son fils de l'intrigue qu'il vient de créer et qu'il place dans la bouche de Madeleine :

²⁴ *Ibid.*, p. 113, plan 271.

284 [...] Michel tourné vers son père et arrêté au bas de l'escalier.

Nous voyons Madeleine entrer dans le champ à L'ARRIÈRE-PLAN et se placer à l'angle droit de la pièce.

Michel tournant la tête vers Madeleine

On entend la voix de Georges.

[...]

286 – Madeleine, vue par Michel, debout dans le coin.

On entend la voix de Georges, sur elle.

287 – Premier plan de Georges, continuant à parler.

Il s'avance sur « reste l'autre ».

288 – L'APPAREIL dans le dos de Georges.

Michel qui était encore tourné vers Madeleine, se tourne à présent vers son père et dit.

MICHEL : Du mal ?

MICHEL – Madeleine, qu'est-ce que tu as ?

GEORGES (off) – Mon enfant, j'ai eu, avec ton amie, une longue conversation, pleine de surprises.

[...]

GEORGES – Pardonne-moi de te parler pour elle. Je le lui ai promis.

GEORGES – Cet homme, dont tu parles, elle est prête à te le sacrifier. Reste l'autre.

MICHEL – Quel autre ?²⁵

Les images montrent Madeleine, rendue muette et absolument dépossédée du récit la concernant. Georges devient souffleur jusqu'à proférer lui-même le texte qu'il vient d'inventer²⁶ et à attirer à lui le regard de Michel, l'intéressé. Madeleine n'est alors plus montrée et Georges occupe l'espace de l'écran, tant visuellement que phoniquement, car la jeune femme demeure muette jusqu'au plan 303 :

²⁵ *Ibid.*, p. 121-122, plans 284-288.

²⁶ L'ironie réside également dans le fait que Georges est « inventeur » de profession.

303 [...]

Madeleine sort du champ dans la direction de l'escalier. On l'entend monter en courant. Michel qui la regarde monter l'escalier. <et Michel jusqu'au pied de l'escalier<

On entend les portes de l'escalier claquer²⁷.

MADELEINE : Assez ! Assez ! Je n'en peux plus ! Je n'en peux plus !

MICHEL – Madeleine ! Madeleine !

GEORGES (off) – Laisse-la.

L'escalier sert à nouveau la sortie de la jeune femme, sous les regards des personnages et du lecteur. Le drame ayant lieu chez elle, dans son salon, l'étage apparaît comme sa seule issue. Regagnant sa voix, elle s'extrait de la double mise en scène où elle était cloîtrée. La loggia, autrefois agréable strapontin, lui permet non plus alors de voir (et d'être vue), mais de fuir.

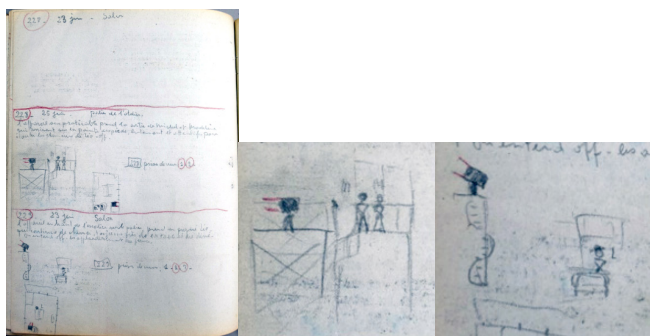


Figure 5. MS-FS-05-0780 (BHVP), p. 95.

²⁷ *Ibid.*, p. 126, plan 303.

Voir, être vu... par-delà le texte, par-là l'écran

Les nombreuses notations de positionnement de l'objet caméra sur les SCHÉMAS de Dermit et Pinoteau (*Figure 5*) révèlent visuellement que le plateau de tournage est évidemment orienté en fonction de cet objectif d'enregistrement, que le scénario, compte-rendu graphique du tournage, permet à son lecteur d'imaginer.

OR Les jeux de cadrage des *Parents terribles* donnent la part belle à la proximité des visages et favorisent les nombreux regards-caméra – l'un des moyens techniques auquel le cinéma peut recourir pour rendre perceptibles ses appareils aux spectateurs. Dans le scénario, Cocteau emploie le miroir comme prolongement de l'objectif à plusieurs reprises. Le film accorde en effet une importance remarquable aux surfaces vitrées, tous formats confondus : miroirs, fenêtres, visières, jusqu'au masque de scaphandrier de Georges sur lequel s'ouvre le film... et que Dermit dessine sur le feuillet en vis-à-vis de la page de titre (*Figure 6*).



Figure 6. MS-FS-05-0780 (BHVP), verso de la page de titre.

Le scénario signale la multiplication de ces échos réfléchissants, allant dans le sens d'un effort pour guider à la fois la lecture et le regard du lecteur. Dès le plan 15 en effet, l'« [a]ppareil [est] derrière le lavabo, comme s'il était la glace, [et] montre Georges qui ferme le robinet, [puis] prend Yvonne dans ses bras »²⁸. La comparaison « comme s'il était la glace » admet une équivalence aux dispositifs spectatoriels. La caméra est pleinement intégrée au décor et agrandit la pièce comme un miroir le ferait ; le lecteur assiste, caché derrière la paroi, au drame intime qui se joue. Le procédé est répété peu après :

18 – L'APPAREIL à la place du miroir de la coiffeuse.

On voit Léo qui regarde L'APPAREIL en s'arrachant un poil de sourcil avec une pince à épiler.

Pendant que Léo s'épile, on entend un 3^{ème} « Léo » qui s'approche et une première porte qui s'ouvre.

19 – APPAREIL derrière Léo, qui, au bruit de la porte, tourne la tête VERS L'APPAREIL.

Le miroir reflète Georges entrant dans la pièce, ouvrant la porte, affolé.²⁹

Cocteau met ainsi en place un champ/contre-champ où Léo est systématiquement face à la caméra, que celle-ci se substitue à un miroir ou à une porte. Le lecteur est tenu de vivre dans les cloisons du décor, comme emmuré, tel un spectateur à qui l'on impose les trous de serrures.

Utilisés ou non dans le cadre des regards-caméra, les miroirs dans ces films montrent l'extradiégèse : les conversations portent sur le mensonge et le double jeu,

²⁸ *Ibid.*, p. 4, plan 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 5, plans 18-19.

tandis que l'unité du personnage se trouble, donnant l'impression d'une re-crédation du moment de prédparation de l'acteur ou de l'actrice dans sa loge. Le poète fait le vœu d'interroger cette autre frontière infranchissable et, si possible, de la rendre visible et audible. C'est ainsi qu'il faut comprendre les références métathéâtrales, qui virent du comique au grotesque à force de répétitions. Soulignant l'illusion, Cocteau admet ainsi son désir de représenter l'essence de la représentation : le propre d'une pièce serait de s'ériger en conscience de son statut d'œuvre. Aussi la fiction assumée et grossie porte-t-elle à la fois le faux et le vrai, le visible et l'invisible. Ramirez et Rolot parviennent au même constat : « En eux [les monstres sacrés] se résument la formule d'un théâtre où la condition du vrai est d'abord l'aveu, parfois poussé jusqu'à l'extravagance, du simulacre et de la fausseté »³⁰. Ces effets d'exagération et d'approximation dans le théâtre de Cocteau ont souvent été relevés et commentés par la critique, très souvent pour relever l'« outrance, [...] [le] ridicule et la laideur » qui, pour les deux chercheurs, fonctionnent comme des « ralentisseurs »³¹, c'est-à-dire que ces excès de jeu sont voulus ou volontairement cultivés et amplifiés, afin de générer une dissonance dans la « patine trompeuse » et ainsi d'éviter la passivité contemplative d'un spectateur. Le principe est transposé et adapté au cinéma, où Cocteau souhaite exploiter la démesure presque caricaturale du jeu théâtral, par l'enregistrement des emphases, de la démesure des gestes et des expressions des « monstres sacrés » qu'il prend plaisir à mettre en scène. Se justifient ainsi les boutades ou de bons mots dont se parent les dialogues, même à l'acmé du drame. Les références métathéâtrales en sont un bon exemple : leur répétition

30 F. Ramirez et C. Rolot, *Jean Cocteau : l'œil architecte*, Paris, ACR, 2000, p. 238.

31 *Ibid.*, p. 181.

exagérée touche au grotesque, affaiblissant l'illusion immersive de la diégèse.

Pourtant les scénarios des *Parents terribles* exurgent certaines des références métathéâtrales, tout en adaptant d'autres à la terminologie cinématographique. Lors de leur confrontation, Georges et Madeleine déplorent le quiproquo théâtral où ils sont enlisés, en commentant leur situation amoureuse au plan 254. Ce faisant, ils rappellent qu'ils ne sont justement que des personnages dramatiques – des constructions poétiques, participant au tout de l'œuvre, des acteurs et actrices se donnant la réplique au cours de prises enregistrées par la caméra. Le lecteur du texte scénaristique est alors tiré de l'illusion de la fiction, tout en étant captivé par ce qui se joue, et captif : au premier niveau, l'intrigue amoureuse, digne d'une pièce de boulevard ; au second, le plaisir du dévoilement du squelette cinématographique, rendu d'autant plus visible par les dessins faisant réapparaître dans l'espace de la page celui du plateau de tournage.

Conclusion

Dans *Les Parents terribles*, le décor est adapté à partir de celui qui avait été imaginé pour la pièce, pour mieux s'en éloigner. Dès le texte de présentation du film, le poète justifie ses choix concernant l'adaptation de l'espace et souligne l'importance du décor, qui doit pour lui participer activement à l'intrigue. Estrade d'où Léonie déclame des textes, balcons d'où Michel et Madeleine applaudissent, lit où Yvonne tient séance... sont autant de croquis pris sur le vif, au cours du tournage : il faut dire que le film – et le scénario – contient un très grand nombre de références métathéâtrales, trahissant le jeu que Cocteau met en place au niveau de l'intertextualité et de l'intermédialité, et dont rendent pleinement compte ces esquisses marginales.

Le dessin et le plan dessiné que sont les SCHÉMAS participent pleinement à la matérialité de l'objet scénario et sont particulièrement révélateurs de l'usage qui en est fait, notamment lors du tournage. Qu'il s'agisse de préparer et de consigner l'emplacement et les déplacements de la caméra ou de garder trace de la disposition des éléments de décor, on voit tout ce que l'image raconte et révèle du tournage lui-même, en tant qu'expérience fondamentalement collaborative. La représentation graphique au cours du tournage permet d'inscrire aux côtés du découpage technique (et très souvent en direct, c'est-à-dire en vis-à-vis) sa réalisation dans tous les sens du terme. Cela ne dénature ni n'appauvrit le scénario : c'est faire apparaître par quelques traits de crayon le plateau tout entier, le nombre de prises essayées, les différents essais opérés et les changements finalement appliqués au texte³². Texte achevé mais laboratoire écrit et dessiné d'un film en cours d'achèvement, le scénario donne alors à voir, concomitamment, l'intrigue et la fabrique de l'intrigue : s'y côtoient des dessins et schémas des cadrages, mais aussi du studio, du décor, qui révèlent l'espace et la temporalité de l'expérience de tournage.

32 Ce corpus ne concerne que des scénarios ayant été tournés. Le constat serait autre pour un scénario qui ne l'aurait pas été ou qui n'aurait pas été pensé pour l'être.

bibliographie

- Ackerman A., « Les dessins préparatoires à Ivan le Terrible d'Eisenstein, quel outil génétique ? L'analyse génétique appliquée aux films », [dans :] *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 2007, n° 28, « Cinéma ».
- Bresson R., *Notes sur le cinéma* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
- Cocteau J., « Dédicace à Picasso », [dans :] *Dessins* [1923], Paris, Stock, 2013.
- Cocteau J., « Entretiens avec André Fraigneau », [dans :] *Entretiens sur le cinéma* [1973], A. Bernard et C. Gauteur (éd.), Monaco, Éd. du Rocher, 2003.
- Cocteau J., *Du Cinéma*, A. Bernard et C. Gauteur (éd.), Monaco, Éd. du Rocher, 2003.
- Cocteau J., « Seconde préface à la pièce », [dans :] *Les Parents terribles*, [dans :] *Idem, Théâtre complet*, M. Décaudin et al. (dir.), Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- Drouet C., « D'ombre et de lumière : entretien avec Henri Alekan » [En ligne], *24images*, n° 61. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/22548ac>.
- Grésillon A., *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes* [1994], Paris, Éd. du CNRS, 2016.
- Gullentops D., *Jean Cocteau et l'intermédialité*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Littérature(s) », 2024.
- Hay L., Neefs J., Biasi P.-M. de et al., *Le Manuscrit inachevé : écriture, création, communication*, Paris, Éd. du CNRS, coll. « Textes et Manuscrits », 1986.
- Leahy S. et Vanderschelden I., *Screenwriters in French Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2021.
- Lebrat C., « Cocteau illustrateur de ses œuvres », [dans :] P. Caizergues (dir.), *Jean Cocteau et l'image*, Actes du colloque des 10-12 mai 2001, Université de Montpellier III, Centre d'étude du XX^e siècle, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2003.
- Linarès S., *Jean Cocteau, la ligne d'un style*, Paris, Sedes, 2000.
- Linarès S., *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007.
- Pasolini P. P., « Le Scénario comme structure tendant vers une autre structure », Marianne di Vettimo (trad.), [dans :], *Cahiers du Cinéma*, déc. 1966, n° 185.

Ramirez F. et Rolot C., *Jean Cocteau : l'œil architecte*, Paris, ACR, 2000.

Tremblay G., *Scénario et virtualité : ce que nous la lecture scénaristique*, thèse de doctorat en Études Littéraires, soutenue à l'Université du Québec à Montréal, juil. 2019.

Van Exaerde F., *Jean Cocteau scénariste : « poésie cinématographique »*, [dans :] *Le Baron fantôme, La Belle et la Bête et Le Testament d'Orphée*, Genève, Éditions Droz, coll. « Ciné courant », parution prochaine.

« Texte de la pièce comme premier scénario », dossier MS-FS-05-0778, conservé à la BHVP.

« Découpage et dialogues », 176 p., dossier MS-FS-05-0780, conservé à la BHVP.

« Texte de présentation », 3 p., dossier MS-FS-05-0786, conservé à la BHVP.

« Découpage technique », 178 p., dossier PINOTEAU18-B8, conservé à la Cinémathèque française.

abstract

Sketches in the screenplays of Jean Cocteau's *Les Parents terribles*, as devices of spatiality and spectacularity of the film

In his film *Les Parents terribles*, Cocteau acutely expresses an awareness of the mise en abyme of spectacle through the set design and the characters' props, frequently depicted in sketches drawn in the margins of working manuscripts, notably by his collaborators. These sketches reveal a set that acts as a device from which the idea of spectacle and spectatorship is staged, creating a mise en abyme effect for the reader. Using various drafts in a genetic editing study, this paper aims to show that in *Les Parents terribles*, the set design is adapted from the one originally conceived for the play but diverges from it to meet Cocteau's cinematic aesthetic goals. The poet emphasizes the importance of the set, which, for him, must actively participate in the plot, alongside the camera, as an object often shown in his collaborator's drawings. It must be said that the film – and the screenplay – contains a great many metatheatrical references, revealing the interplay of intertextuality and intermediality that Cocteau employs, and which these sketches illustrate.

keywords

Cocteau, sketch, film, set, camera

mots-clés

Cocteau, schémas, film, décor, caméra

fanny van exaerde

Fanny Van Exaerde a soutenu une thèse intitulée « "Une poésie cinématographique". Étude historique, génétique et intermédiaire des scénarios et dialogues de Jean Cocteau », réalisée dans le cadre d'une cotutelle, sous la codirection de Florence de Chalonge (UR Alithila, Université de Lille) et de David Gullentops (CLIC, Vrije Universiteit Brussel). Un livre s'appuyant sur ces travaux paraîtra en 2026 (Droz, coll. « ciné courant »). Ses recherches portent sur la littérature du XX^e siècle, l'intermédialité, la génétique textuelle, les archives et le cinéma. Elle co-dirige la section « Cinéma » (avec G. Boulangé) du *Dictionnaire Cocteau* (H. Champion, 2027).

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 30.10.2025 Accepted : 03.04.2026 Published : 30.09.2026	ÉTUDES	ASJC 1201
ORCID : 0000-00009-0002-2032-9164			
F. Van Exaerde, « Dessiner le plateau de tournage : les schémas dans les scénarios des <i>Parents terribles</i> de Jean Cocteau », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2026, nr 47, pp. 9-33. DOI : https://doi.org/10.26881/erta.2026.47.01			
www.czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/ce/index			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			