

# le scénario

Guy Astic

les éditions de l'acap  
collection | la fabrique du regard

la fabrique  
du regard



acap  
pour l'image française



Lieu ressource du cinéma et de l'audiovisuel en Picardie, l'Acap - Pôle Image Picardie reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Picardie), du Conseil Régional de Picardie et du Centre National de la Cinématographie.

Directeur de publication : **Olivier Meneux** - L'édition de cet ouvrage a été coordonnée par **Pauline Chasserieu**  
Comité de rédaction : **Olivier Meneux, Pauline Chasserieu, Caroline Sévin** - Rédaction : **Guy Astic**  
Conception graphique : **Guillaume Bergeret** - Préparation, finalisation : **Juliette Flament, Violaine Fenestre**  
Crédits photos : **Gaël Clariana** - Impression : **Imprimerie Yvert, Amiens** - ISBN en cours - Dépôt légal : octobre 2006

19 rue des Augustins - BP 322 - 80003 Amiens cedex - Tél : 03 22 72 68 30 - Fax : 03 22 72 68 26  
Email : [info@acap-cinema.com](mailto:info@acap-cinema.com) - web : [www.acap-cinema.com](http://www.acap-cinema.com)

## avant propos

Lieu de recherche, d'accompagnement et de coordination en matière d'action culturelle cinématographique, l'Acap - Pôle Image Picardie développe depuis 2000, au sein de son département éducation à l'image, un ensemble de projets de sensibilisation au cinéma et à l'audiovisuel en partenariat avec de nombreux acteurs culturels, éducatifs et sociaux.

C'est ainsi à la lumière de son expérience dans le développement des pratiques de transmission que le Pôle Image Picardie s'est investi dans la création de la collection "La fabrique du regard". Les cinq carnets et le DVD pédagogique édités au sein de cette collection offrent une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission, ces "outils" ont ainsi pour vocation d'approcher la matière filmique, de développer un échange sur la portée d'un plan, d'un choix de mise en scène, d'une coupe de montage, de prendre le temps de la réflexion et d'interroger la distance face aux écrans.

Notre engagement au quotidien relève de nos interrogations pédagogiques, artistiques et politiques. Les cheminements proposés au sein de cette collection sont donc multiples, particuliers et subjectifs. Il ne s'agit pas ici d'ouvrir une mécanique exhaustive d'acquisition théorique du cinéma, mais simplement de proposer des approches singulières liées aux images et aux sons. Parce que l'éducation artistique engage pour nous le symbolique et l'imaginaire, le regard et le geste de chacun, parce que nous pensons qu'il est important d'affirmer la place d'une véritable pédagogie de la création, nous privilégions, au cœur de toutes les aventures que nous proposons, l'expérience à vivre, le tâtonnement et la découverte. Dans le même mouvement, il nous paraît aujourd'hui tout aussi essentiel de participer à l'émergence d'une pensée critique visant à questionner et à se (ré)approprier un monde à l'épreuve de l'image.

**Olivier Meneux**, directeur de l'Acap - Pôle Image Picardie



## introduction

### Le scénario : une œuvre transitoire

Rien de plus intrigant que le statut du scénario. Sa place dans la production filmique est ambivalente au point de faire de ce genre écrit récent un « devenir quelque chose »\*, un art de l'entre-deux. Le scénario est certes le premier jalon de la création cinématographique, mais il demeure invisible : il est le plan écrit du "texte" audio-visuel pris en charge par la réalisation. Cependant, les mots d'avant le film ne peuvent pas se contenter de fonctionner au niveau verbal : ils doivent déjà donner à voir. Cela suppose une mise en page spécifique et des codes rédactionnels identifiables. Autant d'éléments évoqués dans ce document voué à cerner les enjeux d'une expression foncièrement intermédiaire.

Ni absolument littéraire ni absolument technique, le scénario est un canevas temporaire : livré au transfert de l'écrit à l'image, il devient récit filmique plus que récit de papier. Autre ambiguïté : le nom du scénariste, pourtant parfois à l'origine de l'idée du film ou de son sujet, est souvent oublié au profit de celui du réalisateur - au théâtre, le metteur en scène n'occulte jamais l'auteur. C'est l'indice d'une dépossession, d'une transmutation inévitable. Quelle que soit l'audience du film, le scénario reste dans l'ombre. Il n'est pas vraiment destiné au grand public ; réservé aux personnes impliquées dans les processus de création et de production, il doit convaincre, exciter, défier... Au cœur des tensions, voire des oppositions entre narration et forme, écriture et réalisation, le scénario a sa part dans la trame dramatique et sensorielle projetée sur l'écran. Mais jusqu'à quel point ? Qu'en reste-t-il ?

\* Pascal Bonitzer cité par Marie Anne Guérin in *Le Récit de cinéma*, Cahiers du cinéma/SCÉREN-CNDP, coll. "Les petits Cahiers", Paris, 2003, p. 69.

## extraits

### Filmer un scénario ou écrire un film ?

*“Où commence le scénariste ? Où finit-il ? Il apporte une idée ? Il étouffe l'idée d'un autre ? Il propose son histoire ? Il “adapte” le livre d'un tiers ou l'un des siens ? Il aide un réalisateur à voir clair dans ses goûts, ses amours, ses pensées, ses ambitions et entre en symbiose avec lui ? Il propose l'assistance d'un spécialiste au savoir-faire particulier ? Il fait - cinéaste virtuel - un film sur le papier (d'où la tentation chez beaucoup de se passer du film) ?”*

Barthélemy Amengual, *CinémAction*, “Les scénaristes français”, hors série, 1991, p. 30.

*“À la différence du récit littéraire, le scénario comporte toujours des partis pris, des choix qui sont déjà des éléments de mise en scène. C'est une manière de penser l'écriture qui est propre au cinéma. Cela ne signifie pas que le scénario doit ressembler à un découpage technique mais tout simplement qu'il doit prendre en charge les modalités du récit cinématographique.”*

Jean-Louis Comolli in *CinémAction*, “Les scénaristes français”, hors série, 1991, p. 200.

*“Le scénario d'auteur est un scénario ouvert [qui] autorise l'autonomie de chacun. Et évite au tournage de s'endormir en une passive vérification du script. L'intrigue doit pouvoir sans cesse s'enrichir d'éléments et de lieux nouveaux, les intégrer presque naturellement. Et les comédiens doivent disposer de la latitude nécessaire pour prendre le pas sur les personnages. [...] Et le devoir minimal du scénario est de ne pas entraver ce moment magique de l'écriture d'un film : celui de la prise. Au contraire, il doit le préparer, il doit l'encadrer, il doit le préserver.”*

Olivier Assayas, *Du scénario achevé au scénario ouvert*, Cahiers du cinéma, “L'enjeu scénario”, n° 371-372, 1985, p. 8.



# Chapitre 1

des mots  
(aux) images

Prendre en considération l'histoire du scénario revient à suivre l'évolution des rapports entre les mots et les images au cœur de la fabrique scénaristique. Ou comment, sans renier ses origines littéraires, le scénario finit par affirmer son appartenance à une forme d'expression transartistique : le cinéma.

## débuts du scénario

Le scénario, comme document premier dans la construction du récit filmique, est une création du début du XXe siècle alors que le mot lui-même, emprunté à l'italien et dérivé de "scena" en latin ("scène"), apparaît sous la plume de Beaumarchais en 1764. Désignant d'abord le canevas d'une pièce, il est employé au XIXe siècle au sens de "mise en scène" et reste jusqu'au siècle suivant un terme technique de théâtre. Une origine et une évolution qui lient étroitement le scénario aux enjeux dramaturgiques. Le premier texte scénaristique connu est *Lolotte* (1900) : c'est une scène rédigée sous la forme d'une continuité dialoguée moderne. Cependant, le devenir du scénario passe surtout par le studio de Montreuil de Georges Méliès. Le cinéaste magicien crée d'authentiques films de fiction, explorant les possibilités de la caméra tout en construisant une histoire. *Le Voyage dans la lune* (1902) propose ainsi, sur quatorze minutes, un traitement succinct mais orchestré de l'action et s'appuie sur un découpage en scènes dicté par les ellipses de temps et les changements de décor.

À partir de 1907-1908, les films dépassent vingt minutes. Les intrigues devenant de plus en plus complexes, le scénario ne peut se réduire à un brouillon ou à un plan de travail élémentaire. Il désigne désormais la description rédigée de l'action du film. Le facteur économique s'avère aussi déterminant. Il coïncide, aux États-Unis, dans l'entre-deux-guerres, avec l'émergence des studios qui oblige à une rationalisation des coûts de production, à une division du travail, à une prévisibilité des sujets de films pour mieux assurer la cohérence de la programmation et affirmer l'identité de tel ou tel studio. Cela a pour effet de réduire la part de l'improvisation et d'accroître celle de l'écriture du film. Le metteur en scène n'est plus seul maître à bord. On a même pu parler, à Hollywood dans les années trente et quarante, de "l'ère des scénaristes" (le terme apparaît en 1915). Les noms de Robert Riskin, scénariste attiré de Capra (*Lady for a Day*, 1933 ; *Mister Deeds goes to town*, 1936 ; *Meet John Doe*, 1941), Charles Bennett, attaché à Hitchcock dans sa période anglaise (*L'homme qui en savait trop*, 1934 ; *Les Trente-neuf marches*, 1935 ; *Jeune et innocent*, 1937) et Dudley Nichols, complice de John Ford (*La Patrouille perdue*, 1934 ; *La Chevauchée fantastique*, 1939) dominent l'époque qui voit déjà la Screen Writers Guild of America, aujourd'hui puissante, consolider ses statuts.

## mise en récit

Le scénario est le récit verbal qui correspond à un film mais il n'est pas le récit filmique en son entier. Rappeler ce point ne revient pas simplement à adopter un point de vue "auteuriste", à la suite de la Nouvelle Vague ; il ne s'agit pas, comme l'ont fait François Truffaut ou Jean-Luc Godard, de s'élever contre les films dits "de scénaristes" et le cinéma d'illustration qui en découle. C'est insister, plutôt, sur la double appartenance du scénario. D'un côté, héritier de la littérature et de ses enjeux narratologiques majeurs - Gérard Genette les a répertoriés dans *Figures II et III* (1969, 1972) -, il est texte à part entière. Ce qui amène à dire qu'un film se structure d'abord loin de l'écran et de la caméra, dans la fabrique scénaristique où s'agencent les mécanismes du récit. Or, cet agencement ne peut pas ignorer une exigence rhétorique qui indique bien que le scénario appartient aussi à une autre forme d'expression : il est censé être clair, efficace, parlant en matière d'images.

La mise en récit est condition de la mise en scène ; son devenir est d'être absorbé dans un espace narratif plus large qui prête vie et illusion visuelle aux mots. Pour le théâtre tragique, Aristote parlait d'éléments nécessaires à sa réalisation comme « l'organisation du spectacle » et les « moyens qui permettent de faire la représentation »\*. Pour le scénario, il en est de même : texte préparatoire, il doit susciter le désir d'histoire et poser les cadres de son déploiement, tout en acceptant de passer la main pour l'accomplissement de ce désir. En effet, le souvenir que le spectateur garde d'une histoire au cinéma tient rarement à la force

d'écriture initiale. Il a plutôt tendance à mettre en valeur tel plan, telle séquence, tel enchaînement, séduit par le pouvoir de montage, de découpage et de mouvement du cinéma, son essence même. Quand Christian Metz insiste sur le mode d'existence captivant et irréalisant du récit cinématographique\*\*, il finit de donner au scénario une dimension paradoxale : récit plus concret qu'une fiction littéraire puisqu'il doit intégrer des éléments techniques et prendre en compte le regard, il s'impose en même temps comme une recreation plus appuyée du réel, combinant artifices d'écriture et codes visuels.

## l'adaptation

L'indéniable parenté du scénario et du texte littéraire prend toute sa dimension dans l'adaptation. Celle-ci implique les idées de reprise, variation, transfert (dans un autre médium), le scénario se retrouvant plus que jamais à l'interface de l'écrit et de l'écran. Son rôle est de rendre "filmable" une histoire qui n'était pas d'abord destinée au cinéma - au demeurant, il peut mettre en valeur le caractère filmique avant l'heure de certaines fictions, comme celles de Stendhal, Flaubert, James, Conrad, Melville... Or, transposer ne se fait pas selon une voie toute tracée. Dans *Le Mépris*, roman sur l'adaptation adapté lui-même par Godard

\* Aristote, *La Poétique*, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 53.

\*\* Christian Metz, « Pour une phénoménologie du narratif » in *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968.

en 1963, Moravia livre trois options différentes pour *L'Odyssee* d'Homère : la vision psychanalytique (le réalisateur), le projet spectaculaire (le producteur), la relecture intimiste (le scénariste). Quelle est la bonne adaptation ? La réponse ne passe pas nécessairement par le recours aux critères de "version fidèle" et "version infidèle". Trop souvent, on fait le grand écart entre la libre transposition qui ramène l'œuvre source au rang de support-prétexte et le "roman filmé" qui réduit le cinéma à un décalque audiovisuel.

À sa façon, André Bazin a tourné la page de ces oppositions illustration/création, fidélité/originalité, dans *Le Cinéma comme digeste* (*Esprit*, juillet 1948), en démontrant que « la fidélité à une forme, littéraire ou autre, est illusoire, ce qui compte, c'est l'équivalence du sens des formes ». Cela suppose un travail sur les spécificités de chacun des arts afin de déterminer leurs points de rencontre ou de scission, d'apprécier les déplacements en jeu. Le scénario est la première et décisive étape pour opérer ce travail. Ce qui est encore plus vrai quand le réalisateur est aussi scénariste. Citons Claude Chabrol qui décide de recourir à la voix-off dans son adaptation de *Madame Bovary* (1991), au nom d'une « absolue fidélité ». Est-ce réussi ? Vécu à l'écran comme un effet redondant, ce choix permet-il d'apprécier le bovarysme flaubertien ? Cela peut faire débat. En comparaison, on peut relever l'option de Robert Bresson dans son *Journal d'un curé de campagne* (1951). L'action se déroule suivant les

## chapitre 1

des mots (aux) images

notes du curé transcrites sur un cahier et oralisées sur des images qui montrent les faits rapportés - la parole se fait récitative, trace et trajet d'une intériorisation à l'œuvre... à l'unisson du projet littéraire de Bernanos. Dans cette perspective, le scénario dévoile un peu plus ses qualités d'écriture transmodale, apte à faire la jonction entre le pouvoir évocateur des mots et l'effet de présence de l'image.



A photograph of a theater rehearsal. In the foreground, a person is seen from the back, wearing a dark jacket with a light-colored cross pattern. In the background, a large, ornate, dark-colored vase or urn is visible. A large, white, stylized number '2' is overlaid on the right side of the image. The text 'Chapitre 2' is written in a light blue font, with 'entre dramaturgie et technique' in a smaller, white font below it.

Chapitre 2  
entre dramaturgie  
et technique

Objet narratif, le scénario repose sur des modèles d'histoires en place dans le champ littéraire bien avant l'émergence du cinéma. Pourtant, le film oblige à prendre en considération des paramètres qui orientent le scénario vers une forme d'expression technique. Des termes codifiés aux structures dramatiques, sans oublier le personnage et les conflits, voici un aperçu d'éléments fondateurs de l'écriture scénaristique.

## les termes codifiés

L'écriture scénarisée n'est pas d'un bloc comme le prouve la pluralité des termes qui lui est attachée. Document à plusieurs entrées, plusieurs fonctions et plusieurs destinations, le scénario connaît divers états préparatoires, révélateurs de sa double nature : forcément narratif, il est aussi descriptif et technique.

- > **Le synopsis** constitue la première mise en forme du sujet. Il opère un choix parmi les possibles narratifs et formels que sous-tend l'idée d'une histoire, établissant ainsi les lignes de force du film à venir. Rédigé au style indirect et sans dialogue, il est un exposé sommaire qui comprend la mise en situation, les personnages, le milieu, le(s) conflit(s), un aperçu de la courbe dramatique et de sa résolution. Cette version abrégée est devenu aujourd'hui un enjeu capital : les projets de films se multipliant, il faut convaincre vite et fort un producteur.
- > **Le traitement** est le travail préparatoire effectué à partir d'une œuvre déjà écrite ou d'une idée originale afin d'assurer

son transfert en langage cinématographique. Dans ce cadre, un même sujet peut donner lieu à plusieurs traitements successifs et passer entre les mains de plusieurs adaptateurs. Cela est souvent le cas pour les suites de films ou certaines franchises cinématographiques, tels les films de super-héros, soumises à de nombreuses réécritures à la demande des producteurs.

> **La continuité dialoguée** est l'étape intermédiaire entre le traitement et le découpage. Elle est la description détaillée et chronologique de l'action du film, découpée en scènes avec indications (extérieur ou intérieur, jour ou nuit, etc.) et comportant le texte des dialogues.

> **Le (shooting) script** correspond à la dernière mouture du scénario. Il présente le découpage servant de référence à l'équipe de tournage et reposant sur les plans numérotés. Toutes les indications techniques figurent (focales de la caméra, sons, trucages, etc.), souvent présentées dans un tableau à deux colonnes : à gauche, le contenu de l'image ; à droite, le dialogue et les indications sonores. Dans les années trente, les scénaristes hollywoodiens sous contrat avec un studio devaient établir le shooting script, ce qui sous-entendait une connaissance entière des processus de réalisation et de montage. Cette tâche n'est plus la leur à compter des années cinquante.

> **Le story-board** concerne le découpage du film présenté comme une bande-dessinée avec, pour chaque plan, une ou plusieurs vignettes, accompagnée(s) en principe d'indications techniques.

## forces motrices : le personnage, le conflit

Le point de départ d'un film est de nature conflictuelle et il ne peut y avoir de conflit sans personnage - ce qui ménage une place importante pour le **dialogue**. Cette conception rappelle à l'écriture cinématographique son héritage théâtral : le **drame**, qui signifie d'abord "action", fait du conflit son ingrédient majeur, la progression et la résolution de l'action (physique, psychologique, émotionnelle) passant avant tout par le verbe. **L'intrigue**, "proposition dramatique constituée par un ensemble de scènes se succédant dans un ordre et une sélection prédéterminée"\*, se noue et se dénoue suivant la trajectoire d'un ou de plusieurs personnages. Ces figures de fiction ou prises dans la réalité (*L'esquive*, d'Abdellatif Kechiche, 2004) réalisent bien la synthèse des deux : elles sont forcément en devenir, exposées à des évolutions, des réactions, des obstacles. Cas intéressant, certains réalisateurs et scénaristes orientent l'écriture du scénario après avoir décidé de l'acteur qui incarnera le personnage, ce qui devient passionnant lorsque le choix se porte sur un acteur que l'on fait jouer à contre-emploi, comme Bjork dans *Dancer in the Dark* de Lars von Trier (2000) ou Bruce Willis dans *Incassable* de Night Shyamalan (2001). Le personnage développé sur papier s'étoffe à l'écran du fait même que le spectateur aura tendance à comparer ce rôle hors norme aux autres traditionnellement tenus par l'acteur.

Le personnage se constitue généralement selon deux opérations. D'une part, **l'attribution** renvoie à ses diverses caractéristiques, lesquelles apparaissent, progressivement ou non, au fil de l'intrigue : son identité civile, son passé, ses attributs physiques, moraux, psychiques, etc. D'autre part, la **différence** concerne tout ce qui le sépare des autres personnages et contribue à le singulariser.

Or, ces processus d'attribution et de différence sont des étapes clés de l'écriture scénaristique qui peuvent fournir des orientations précieuses pour le réalisateur. Pour Luc Béraud, il ne fait pas de doute que "même sans indications techniques, la manière dont on va tourner doit être suggérée dans l'écriture. On n'écrit pas "gros plan sur tel personnage" mais "le visage d'un tel est comme ceci".\*\*" Ainsi, le scénario de *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999) insiste sur le fait que Bill Harford, interprété par Tom Cruise, est écrasé par les révélations de sa femme, qu'il se réfugie dans ses formules figées de médecin pour ne pas perdre pied. Kubrick convertit cette insistance en optant pour des focales ou des prises de vue qui rapetissent Bill pour mieux souligner à quel point il est dépassé par les événements.

\* Dominique Parent-Altier, *Approche du scénario* [1997], Armand Colin, coll. "128", Paris, 2004, p. 49.

\*\* *In CinémaAction*, "Les scénaristes français", hors série, 1991, p. 209.

## structures et modèles

Le scénario détermine la construction dramatique et vise l'efficacité de la structure narrative. Dès lors, les sujets ont beau varier, les intrigues rivaliser d'originalité, les formes scénaristiques qu'ils finissent par prendre obéissent à des mises en récit peu variables, ritualisées pour ainsi dire - cela est particulièrement vrai pour le cinéma "mainstream".

> **La structure ternaire ou paradigme de Field** prédomine. Pour Syd Field, emboitant le pas à Aristote, l'histoire se divise en trois temps : l'exposition, le développement (ou nœud) et la résolution (ou dénouement), séparés par deux charnières dramatiques majeures (turning points). Celles-ci correspondent aux transitions entre les trois temps du film et sont souvent des coups de théâtre ou des moments paroxystiques. Ce modèle est prégnant dans la production américaine. Reprenons l'exemple de *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999). *Traumnovelle* (1925) d'Arthur Schnitzler, la nouvelle dont le film est l'adaptation, repose sur une structure rêveuse, flottante. Frédéric Raphaël\*, appuyé par Kubrick, préfère structurer le scénario en trois temps pour ne pas égarer le spectateur. Une nécessité qui le conduit à développer une première partie absente dans le texte initial.

> **La pyramide dramatique**, outil conceptuel élaboré par Sylvain Rigollot à partir des films d'action et à grand spectacle, permet de mesurer l'intensité dramatique d'un film en

nuançant la rigidité de la structure ternaire. Quelle que soit l'histoire, cette intensité est variable : elle augmente par paliers, redescend, remonte... La tension dramatique est étendue dans la durée et agit comme une différence de potentiel, un déséquilibre qui attend d'être rééquilibré.

> **Les structures aléatoires** finissent de relativiser la mainmise du modèle de Field. Elles se retrouvent dans le film à sketches (*La Ronde* de Max Ophüls, en 1950, est la référence en la matière), le film choral, avec ses semi-lignes d'intrigue croisées comme dans *Traffic* de Steven Soderbergh (2000) ou *21 grammes* d'Alejandro Gonzales Iñárritu (2002). Elles sont aussi le fait de films expérimentaux ou sensoriels qui effilochent le lien narratif ; on songe aux films de Philippe Grandrieux, de Guy Maddin, à *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2000) de David Lynch.

> **Le twist ou le retournement scénaristique** est particulièrement répandu aujourd'hui depuis le succès public, voire critique, de certains films de genre (*Scream* de Wes Craven, 1988 ; *Seven* de David Fincher, 1995 ; *Usual Suspects* de Bryan Singer, 1995 ; *Sixième sens* de Night Shyamalan, 1999 ; *Les Autres* d'Alejandro Amenábar, 2001 ; *Saw* de James Wan, 2004). Il repose souvent sur la présence d'implants, ces éléments visuels et/ou auditifs qui préparent un événement ultérieur, renversant et dont le spectateur ne saisit pas d'emblée toute la portée.

\* Son ouvrage, *Deux ans avec Kubrick* (Paris, Plon, 1999), est un précieux témoignage sur la collaboration entre un scénariste et un cinéaste.



# chapitre 3

scénaristes, cinéastes :  
duettistes et duellistes

# 3

Un film est affaire de collaboration, d'échanges plus ou moins tendus entre le scénariste et le metteur en scène. L'histoire du cinéma offre des cas de figure différents et passionnants concernant cet aspect, avec une mention particulière pour les réalisateurs qui transposent leurs propres scénarii à l'écran.

## compagnons d'écriture

La paternité de l'œuvre filmique, au cours de l'histoire du septième art, a eu tendance à être ramenée au seul nom du réalisateur. Deux phénomènes ont contribué à minorer le travail et le pouvoir d'invention du scénariste.

Le premier coïncide avec l'émergence, après les années cinquante, de la vision "auteuriste" de la création cinématographique qui fait du metteur en scène l'artiste à part entière de l'œuvre projetée à l'écran, la forme qu'il lui imprime prenant le pas sur l'histoire qu'elle raconte.

Le second phénomène, d'ordre économique et structurel, dévalorise la qualité d'auteur du scénariste en faisant du scénario un produit audiovisuel géré par les branches de production et de développement des compagnies. Elles n'hésitent pas à recourir à des pools de scénaristes et à pratiquer la réécriture systématique des scripts. D'où la tendance actuelle à leur standardisation.

Cependant, entre mariages forcés, arrangés ou fusionnels, les cas de figure concernant la collaboration scénariste / réalisateur

sont pléthore. Kubrick préfère travailler avec des écrivains qu'avec des scénaristes professionnels - il remplacera Stephen King par la romancière Diane Johnson pour adapter *Shining*. Tsui Hark, réalisateur hong-kongais, a la réputation de se lancer, en cours de tournage, dans des expérimentations formelles sans peur d'ignorer la ligne établie par son scénariste.

Il y a aussi les couples créatifs : Paul Laverty et Ken Loach, Tonino Guerra et Federico Fellini, Paul Schrader et Martin Scorsese, Yau Nai-Hoi et Johnny To, Pascal Bonitzer et Jacques Rivette...

Côté Hollywood, des scénaristes, devenus incontournables, sont sollicités pour des projets d'envergure : parmi eux, David Koepp (*Jurassic Park* de Steven Spielberg, 1993 ; *Mission Impossible* de Brian De Palma, 1996 ; *Spider Man* de Sam Raimi, 2002 ; *Panic Room* de David Fincher, 2002 ; *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg, 2005) et Shane Black (*L'arme fatale* de Richard Donner, 1987 - qui a mis le buddy movie à la mode ; *Last Action Hero* de John Mc Tiernan, 1993 ; *Au revoir à jamais*, 1996). Leur réussite leur donne une image de bons faiseurs, l'efficacité des scripts l'emportant alors sur leur statut d'auteur. Ils peuvent ainsi ne pas figurer aux génériques de films dont ils ont assuré une partie de l'écriture. Frank Darabont a travaillé sur *Il faut sauver le soldat Ryan* de Steven Spielberg (1998) sans être crédité. De même, Joss Whedon, le créateur du personnage de *Buffy*, scénariste de *Toy Story* de John Lasseter (1995) et d'*Alien 4* (1997), n'est pas mentionné pour ses interventions sur *Speed* (1994) et *Twister* (1996) de Jan de Bont.

## l'auteur-réalisateur

Dans la lignée des Orson Welles, John Cassavetes, Pedro Almodóvar, Woody Allen, Ingmar Bergman... nombre de cinéastes perpétuent la tradition des scénaristes-réalisateurs : Nanni Moretti, Quentin Tarantino, Todd Haynes, Night Shyamalan, Alejandro Amenábar ou encore Todd Solondz avec *Happiness* (1998), *Storytelling* (2001), *Palindromes* (2004). Jim Jarmusch, depuis *Permanent Vacation* (1980) jusqu'à *Broken Flowers* (2005) a écrit tous les scénarii de ses films. Paul Thomas Anderson, également. Dans son film choral, *Magnolia* (1999), l'écrivain en lui ne cesse de bifurquer et le réalisateur d'assurer les transitions par un usage soutenu du montage alterné, feuilleté. L'histoire, combinant neuf trajectoires en vingt-quatre heures, dans la San Fernando Valley (L.A.), porte à leur paroxysme les principes polyphoniques et contrapuntiques ainsi que les enjeux de liaison et de totalité. Dans la veine de *Short Cuts* (1992) de Robert Altman qui, avec Frank Barhydt, a écrit un scénario-puzzle construit à partir de nouvelles de Raymond Carver, racontant le destin de vingt-deux personnages à Los Angeles.

Ces cinéastes-auteurs, installés à la double régie du film pour livrer des univers personnels, sont la passionnante version actualisée des dramaturges des siècles passés (Calderón, Shakespeare, Molière...), forcément écrivains et metteurs en scène.



## bibliographie

### le scénario

- Pascal Bonitzer & Jean-Claude Carrière, *Exercice du scénario*, Éditions Fémis, Paris, 1990. (Texte théorique et concret)
- Anne Huet, *Le Scénario*, Cahiers du cinéma/SCÉREN-CNDP, coll. "les petits Cahiers", Paris, 2005. (Petit guide à partir du cinéma classique et contemporain)
- Robert McKee, *Story : contenu, structure, genre. Les principes de l'écriture d'un scénario*, Dixit/Synopsis, Paris, 2001 [rééd. 2005]. (Une référence)
- Dominique Parent-Altier, *Approche du scénario*, Armand Colin, coll. "128", Paris, 2004. (Méthodologie concise de l'écriture scénarisée)
- Sylvain Rigollot, *Méthodologie du scénario. Titanic*, Dixit, coll. "Scénario", Paris, 1999. (Intéressante approche de la notion de "pyramide dramatique")
- Anne Roche & Marie-Claude Taranger, *L'Atelier de scénario. Éléments d'analyse filmique*, Dunod, coll. "Lettres Sup", Paris, 1999. (Analyses et exercices pratiques)
- Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan-Université, coll. "Fac.cinéma", Paris, 1993 [rééd. 1999]. (Manuel théorique et historique)

### l'adaptation

- Jeanne-Marie Clerc & Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, coll. "50 questions", Paris, 2004

## revues, collections, sites

- L'Avant-scène Cinéma (revue mensuelle). Découpage complets des films.
- La Gazette des scénaristes (revue trimestrielle).
- Collection "Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma" (les scénarios originaux).
- Synopsis (revue mensuelle).
- Version finale. Le site des scénaristes ([www.version-finale.com](http://www.version-finale.com)).

## le dialogue, la narration, le récit

- André Gaudreault & François Jost, *Le Récit cinématographique* [1990], Armand Colin, coll. « Cinéma », Paris, 2005.
- Yves Lavandier, *La Dramaturgie. Les Mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, B.D.*, Le Clown & l'enfant, Cergy, 1997 [rééd. 2004].
- Claire Vassé, *Le Dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*, Cahiers du cinéma/SCÉREN-CNDP, coll. "Les Petits Cahiers", Paris, 2003.

## Guy Astic

Enseignant de français dans le secondaire et de cinéma à l'Université de Provence, Guy Astic est codirecteur des éditions "Rouge Profond". Il dirige la collection "Raccords" dans laquelle il a publié : *Le Purgatoire des sens. Lost Highway* de David Lynch (2004) ; *Twin Peaks. Les laboratoires de David Lynch* (2005). Par ailleurs, il s'est vu confier la rédaction et la coordination des "Guides d'enseignant Libro" (à l'attention des professeurs de français du secondaire) pendant quatre ans et des fiches Collèges pour les Editions du Seuil (collection "Points-Virgule") pendant deux ans. Il intervient dans le dispositif "Lycéens au cinéma" comme formateur et rédacteur de documents pédagogiques. Il a également été rédacteur en chef pour les dossiers "Lycéens au cinéma" 2004-2005.

## table des matières

avant propos	p.03
introduction	p.05
extraits	p.06
<b>Chapitre 1 - des mots (aux) images</b> .....	p.09
> débuts du scénario	p.10
> mise en récit	p.12
> l'adaptation	p.13
<b>Chapitre 2 - entre dramaturgie et technique</b> .....	p.17
> les termes codifiés	p.18
> forces motrices : le personnage, le conflit	p.20
> structures et modèles	p.22
<b>Chapitre 3 - scénaristes, cinéastes : duettistes et duellistes</b> .....	p.25
> compagnons d'écriture	p.26
> l'auteur-réalisateur	p.28
bibliographie	p.30
Guy Astic	p.32



# les publications de l'acap

## ● collection | la fabrique du regard

La collection "La fabrique du regard" offre une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission, d'appropriation et de partage d'une pensée, d'une parole, d'un geste sur les images en mouvement.

### Déjà parus

- autour du plan
- le son au cinéma
- le scénario
- la mise en scène
- le montage
- DVD "le travail du film" en collaboration avec l'Agence du Court Métrage, Centre Images et Sauve qui peut le court métrage.

## ● collection | repères

La collection "Repères" s'inscrit dans la mission d'étude, de mise en réseau et de recherche de l'Acap - Pôle Image Picardie. Collecter, analyser, mettre en perspective, mettre en valeur et en relief les ressources, il s'agit pour le Pôle Image Picardie, au travers des guides, états des lieux et travaux de réflexion, d'explorer les secteurs de la diffusion culturelle, de l'éducation à l'image, de la création cinématographique et de la mémoire audiovisuelle.

### Déjà parus

- guide de production
- les dispositifs scolaires de sensibilisation à l'image en Picardie : un état des lieux (2004-2005)
- les dispositifs scolaires de sensibilisation à l'image en Picardie : un état des lieux (2005-2006)
- principales données révélées par l'enquête "le rapport des jeunes aux images"

## ● collection | traces

Carnets de bord, work in progress, empreintes, chantiers, au travers de la collection "Traces", il s'agit de croiser le terrain d'aventures des artistes et des chercheurs qui accompagnent notre travail au quotidien. Ce faisant, nous souhaitons ici approcher et partager, d'une manière détournée, ce qui est mis en jeu dans le travail artistique à l'œuvre.

### A paraître

- "Un petit cinéma de ce monde là"

## ● Lettre de pôles

Outil de liaison et d'information des pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel, "La lettre des pôles" a pour ambition, à partir d'une mise en commun de pensées, d'idées et d'expériences, de sensibiliser les professionnels éducatifs, culturels et territoriaux aux réflexions liées à l'éducation artistique aux images. En sa qualité de pôle régional, l'Acap a participé aux comités de rédaction des premières lettres et a assuré le secrétariat de rédaction des lettres 5 "Que faire de la télévision?" et 6 "Accompagner le regard".

### A paraître

- Lettre des pôles n°1
- Lettre des pôles n°2
- Lettre des pôles n°3
- Lettre des pôles n°4
- Lettre des pôles n°5
- "Que faire de la télévision?"
- Lettre des pôles n°6
- "Accompagner le regard".

# la fabrique du regard

## le scénario

Rien de plus intrigant que le statut du scénario. Sa place dans la production filmique est ambivalente au point de faire de ce genre écrit récent un “devenir quelque chose”, un art de l'entre-deux. Le scénario est certes le premier jalon de la création cinématographique mais il demeure invisible : il est le plan écrit du “texte” audio-visuel pris en charge par la réalisation. Cependant, les mots d'avant le film ne peuvent pas se contenter de fonctionner au niveau verbal : ils doivent déjà donner à voir. Cela suppose une mise en page spécifique et des codes rédactionnels identifiables. Autant d'éléments évoqués dans ce document voué à cerner les enjeux d'une expression foncièrement intermédiaire.

### les éditions de l'acap

collection | la fabrique du regard

La collection “La fabrique du regard” offre une première réflexion transversale sur le cinéma et l'audiovisuel à l'ensemble des personnes engagées dans un projet de transmission sur les images en mouvement.



L'Acap - Pôle Image Picardie reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Picardie), du Conseil Régional de Picardie et du Centre National de la Cinématographie.