

Introduction à l'étude du scénario

Article proposant divers objets d'étude et approches dans la perspective d'une histoire et d'une théorie du scénario en cinéma

Alain Boillat

Projet de recherche FNS

Discours du scénario : étude historique et génétique des adaptations cinématographiques de Stendhal

Direction

Prof. Alain Boillat (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL), Prof. Gilles Philippe (Section de français) et Vincent Verselle (Section de français)

Site Web : <unil-cinematheque.ch>

Date de mise en ligne : 05.04.2015

© La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse

A la recherche du scénario Le scénario comme objet (d'étude) et pratique (d'écriture)

«Les chenapans vulgaires font soigneusement le scénario
de la coquinerie qu'ils veulent commettre»
Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, 1869¹

1. Le tiroir ou la poubelle

En dépit de l'importance qui lui est souvent octroyée dans les discours issus principalement des milieux économiques et institutionnels portant sur l'évaluation de la qualité des œuvres cinématographiques² – on connaît le sempiternel argument de la « crise du scénario » lorsqu'une production donnée, par exemple nationale, est jugée décevante³ –, le scénario est passablement négligé en tant qu'*objet* dans les études historiques et théoriques dévolues au «7e art». Cet oubli relatif tient en partie au statut même du scénario et de son auteur. En effet, dans la chaîne de production d'un film, le résultat de l'activité scénaristique est considéré comme transitionnel, provisoire, soumis à des impératifs strictement pragmatiques: une fois le

1 Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris:Gallimard (folio classique), 2002, p. 333.

2 On peut à ce titre mentionner l'affirmation suivante, qui exprime une opinion commune: «Il est souvent question de la qualité du scénario, car l'on reconnaît qu'un bon scénario est nécessaire pour réaliser un bon film.» Cette opinion, qui pourrait être émise aujourd'hui, date en fait de 1929 (Jacques Lory, «De la nécessité des bons scénarios», in: *Cinémagazine*, n°22, 31 mai 1929).

3 Voir *Cahiers du cinéma*, n°371-372, numéro spécial «L'enjeu scénario. Cinéma français», mai 1985; Isabelle Raynauld, «Le scénario a toujours été en crise», in: *CinémAction*, n°61 («L'enseignement du scénario»), 1991, pp. 22-27.

film tourné et monté, l'écrit qui représente pourtant la pierre de touche du processus d'élaboration du film (dont le financement se décide en grande partie sur la base d'éléments scripturaux)⁴ perd sa raison d'être. Le pré-texte (filmique) n'est qu'un prétexte au tournage. Cette conception fonctionnaliste conditionne de façon décisive l'écriture scénaristique dominante, définie par des critères dont l'application vise à bannir tout élément empreint de littéarité au profit d'un « degré zéro de l'écriture ». Cette neutralité assure une conversion aisée en pratiques filmiques et le confort d'une lecture orientée (car le vernis narratif dissimule une stratégie fondamentalement argumentative : il faut convaincre de l'intérêt d'en faire un film). Il s'agit de ne pas trop empiéter, notamment au travers d'indications d'ordre technique (mouvements d'appareil, échelle de plan, composition de l'image, découpage, etc.)⁵, sur le futur

4 La mise sur pied d'un film n'échappe en effet jamais à la verbalisation (qui rattrape par ailleurs le film dans son espace de réception), orale mais surtout écrite, dans des textes dont l'ampleur est souvent inférieure aux 120-150 pages d'un scénario de long-métrage (notes d'intentions, synopsis, continuité dialoguée, etc.). Dans un texte d'introduction au synopsis des *Petites fugues* (Yves Yersin, 1979, co-scénarisé par Claude Muret), l'un des plus grands succès critique et public du cinéma suisse romand (au point de connaître ultérieurement à sa sortie une adaptation littéraire par Albert-Louis Chappuis), les auteurs soulignent la différence de statut entre synopsis et scénario proprement dit et enjoignent le lecteur à ne pas se rabattre sur le texte le plus court : « Un synopsis figure à la fin de notre scénario (pages jaunes). A ce propos, nous désirons attirer votre attention sur le fait suivant : par sa nature même, un tel résumé trahit notre propos. [...] C'est le spectateur qui devra fournir le travail de formulation. Or dans le résumé du film, nous devons, pour être concis, formuler ce que nous voulons dire. Cette nécessité trahit notre démarche, et rend notre propos grossier et simpliste. Mais si vous en avez le loisir, ou si vous devez de toute façon le lire, nous vous prions instamment de commencer par le scénario. Vous aurez de notre travail une idée plus juste, plus fidèle, plus nuancée » (Fonds de scénarios, Section d'Histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne).

5 Notons que les scénarios sont en général segmentés en scènes et non en plans, un découpage plus fin étant réservé à des états ultérieurs du texte, notamment au *shooting script* (ou découpage technique) dont on se sert lors du tournage. Parent-Altier note à ce propos : « Le plan est constitué par toute l'image qui est impressionnée sur la pellicule entre la mise en marche et l'arrêt de la caméra, c'est-à-dire entre le moment où le réalisateur dit "Moteur" et ensuite "Coupez".

travail du metteur en scène et des autres collaborateurs. Dans un ouvrage didactique sur le scénario dans lequel il énonce les normes de l'écriture standardisée en vigueur dans la profession et discute les principes qui sous-tendent ce type d'écriture, Dominique Parent-Altier souligne le point suivant à l'intention des scénaristes en herbe :

[...] lors de l'écriture scénarisée, pratiquement toutes les indications de caméra sont à proscrire. [...] D'aucuns penseront que cette méthode d'écriture semble laisser beaucoup de marge au réalisateur pour adapter l'œuvre écrite comme il l'entend. Pour cette raison, le scénariste débutant ne manquera pas d'encombrer son texte d'indications techniques [...], pensant ainsi inscrire définitivement dans l'écriture sa propre vision du film à venir. [...] Or, il ressort qu'en dépit de la précision avec laquelle le ou la scénariste aura instruit son texte [...], le réalisateur fera comme il l'entend, particulièrement s'il estime que le scénario empiète sur son terrain. Ce en quoi il n'aura pas tort.⁶

L'erreur du scénariste néophyte serait donc de se projeter en tant que réalisateur, de prétendre à une mainmise sur la facture du film, tandis que celle exercée sur son propre texte n'est quant à elle discutée qu'en rapport avec le film. La position d'intermédiaire assignée au scénariste postule une interdépendance totale de l'écrit par rapport au film à venir, et programme l'obsolescence de la matérialité textuelle du scénario.

Santiago Amigorena rend compte de ce statut utilitaire et temporaire du scénario dans le cadre d'une discussion avec ses confrères scénaristes à propos du film *Barton Fink* (Joel et Ethan Coen, 1991), récit des misères d'un auteur dramatique qui, engagé comme scénariste à Hollywood dans les années 1940, se montre totalement incapable de

Cette définition souligne clairement pourquoi le scénariste ne travaille pas avec des plans mais avec des scènes» (Dominique Parent-Altier, *Approche du scénario*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 21).

6 Dominique Parent-Altier, *op. cit.*, p. 28.

s'adapter aux conditions industrielles de cette activité qu'il s'illusionne à vouloir envisager à l'aune du paradigme de l'inspiration romantique. Les propos pragmatiques d'Amigorena démystifient cette conception :

Le scénario lui-même, en tant qu'objet, une fois qu'il a servi à ramasser un peu d'argent pour tourner, que les acteurs ont appris leur texte et que les techniciens savent plus ou moins ce qu'il faut faire, finit dans une poubelle, et c'est normal ; il n'y a pas de [meilleur] lieu pour un scénario qu'une poubelle : lorsqu'il n'est pas dans une poubelle c'est qu'il est dans un tiroir et n'a pas été tourné.⁷

Sans se fourvoyer comme le héros éponyme du film scénarisé et réalisé par les frères Coen qui montrent le ridicule des ambitions inappropriées de l'écrivain (tout en conjurant une situation qu'ils n'ont eux-mêmes pas à subir, non seulement parce que l'ère des magnats des studios qu'ils caricaturent est révolue, mais parce qu'ils travaillent pour ce film dans le contexte d'une société de production indépendante), nous aimerions nous intéresser ici, pour reprendre la formule d'Amigorena, au scénario demeuré dans un tiroir plutôt qu'à celui jeté dans la poubelle de l'industrie du divertissement, à l'objet en soi plutôt qu'à sa disparition annoncée. Force est néanmoins de constater que la diffusion du film semble devoir s'accompagner inéluctablement d'un rejet de cet échafaudage scriptural (que l'on peine à qualifier de « littéraire » puisque ce statut dépend étroitement d'une circulation du texte dans l'espace public, menacée dans le cas du scénario par la destination privilégiée de la « poubelle »), d'un refoulement de la lettre au profit des images et des sons⁸, comme si

7 Yannis Polinacci, *Barton & confrères. Barton Fink vu par les scénaristes Santiago Amigorena, Pascal Bonitzer, Jean-Pol Fargeau*, Wild Side Vidéo, 2004, disponible parmi les bonus du DVD de *Barton Fink* édité par BAC Vidéo en 2007.

8 Cette occultation se manifeste même au niveau des matières de l'expression filmique dans des films mettant en scène l'activité d'écrivains, où l'on constate traditionnellement une éviction du mot écrit (voir à ce propos le dossier « Les

la présence de l'écrit risquait d'entacher la sacro-sainte spécificité cinématographique d'une réalisation qui, selon la conception qui prédomine depuis les années 1960, ne peut être associée qu'à un seul et unique auteur, le cinéaste.

2. « L'auteur » : quelle instance ?

La cinéphilie française s'est construite sur le modèle du « metteur en scène roi », consacrant ainsi une forme d'éviction du scénariste (à moins bien sûr que le cinéaste ne soit par ailleurs l'auteur du scénario), selon l'exigence d'Eric Rohmer pour qui « l'ambition d'un cinéaste moderne [...] est d'être l'auteur à part entière de son œuvre en assumant la tâche traditionnellement dévolue au scénariste »⁹. Pascal Bonitzer, scénariste attitré de Jacques Rivette depuis *L'Amour par terre* (1984), formulait cette opinion qui serait masochiste – ou témoignerait d'une abnégation dont la plupart des scénaristes savent qu'elle est le lot de leur activité créatrice – si elle ne dénotait pas chez son énonciateur l'ambition de passer à la réalisation (passage qui s'est concrétisé dès 1996 avec le long-métrage *Encore*) :

Je ne crois pas au cinéma de scénaristes, je crois au cinéma des cinéastes : car tout dépend de la mise en scène. Le véritable scénario est dans la pensée du metteur en scène, pas dans la pensée du scénariste. Les scénaristes apportent quelque chose qui peut être absolument essentiel [...], mais l'élément moteur, pour moi, est la mise en scène.¹⁰

abîmes de l'adaptation » du numéro 16-17 de la revue *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, hiver 2010).

9 Eric Rohmer, « Avant-propos », in : *Six contes moraux*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998 [1974], p. 8.

10 Pascal Bonitzer, « Des sentiers dans la forêt », in : *Les Cahiers du cinéma*, n°371-372, mai 1985, p. 72.

Cette valorisation de la « mise en scène » – terme fourre-tout (et en cela commode) ne semblant se définir que par opposition à ce qui précède (le scénario) et suit (le montage) –, que l'on peut considérer comme légitime dans la mesure où l'on sait bien que l'intérêt d'un film réside souvent ailleurs que dans ce que contient son scénario auquel il ne se réduit jamais (l'intérêt esthétique d'un film se mesure peut-être précisément en fonction de l'écart qu'il creuse avec le scénario dont il procède), a pour corollaire une dépréciation de l'activité scénaristique qui semble s'être généralisée. On le constate par exemple concrètement dans le fait que la grande majorité des étudiants d'écoles de cinéma préfèrent opter pour une filière de réalisation – activité associée dans l'espace public au statut d'auteur – plutôt qu'à celle du scénario, qui ouvre quant à elle sur une fonction considérée comme un simple rouage de la fabrication d'un film¹¹. La situation privilégiée dont bénéficie la « figure » du réalisateur n'a cependant pas toujours relevé de l'évidence, bien au contraire. Les contributions de l'ouvrage *L'Auteur du film. Description d'un combat* permettent d'appréhender de façon diachronique les divers rapports de force qui se sont instaurés sur le plan de la légitimation culturelle et du statut légal entre les trois instances que sont le producteur, le scénariste et le réalisateur. Ainsi la commission de la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) donne-t-elle en 1922 la réponse suivante au scénariste Edmond Fleg qui entend déposer une plainte pour omission de son nom sur des affiches publicitaires pour le film *Le Penseur* réalisé par Léon Poirier :

[...] le metteur en scène n'acquiert aucun droit de propriété sur le film qu'il est chargé de mettre au point. Il est appointé

11 Nous avons pu nous rendre compte de « l'image sociale » du scénariste dans le paysage cinématographique suisse lors de la table ronde « Le scénario : quelle(s) histoire(s) ! » que nous avons organisée pour le compte du Réseau Cinéma CH dans les cadre de l'édition 2009 des Journées de Soleure.

précisément pour cet objet par l'imprésario et il ne peut pas plus prétendre à un droit de collaboration que le metteur en scène sur une pièce de théâtre, ou le maître de ballet sur le livret de ballet. [...] le nom du metteur en scène ne pouvant figurer qu'après le nom de l'auteur du film et avec sa simple qualité de metteur en scène¹².

Les termes sont clairs : l'appellation « auteur du film » ne peut revenir qu'au scénariste (d'ailleurs, Fleg obtiendra gain de cause au tribunal). La comparaison avec les arts de la scène relègue d'autant plus le metteur en scène à un rôle subsidiaire par rapport à la centralité du texte. Il faut certes faire une différence, comme le suggère Jean-Pierre Jeancolais, entre les bases légales et l'image sociale de telle ou telle fonction¹³. Mais on peut dire qu'une convergence entre celles-là et celle-ci s'opère en France avec la loi sur la propriété artistique promulguée le 11 mars 1957, qui garantit au cinéaste la paternité du film en tant que coauteur¹⁴.

La célèbre diatribe à laquelle se livra François Truffaut trois ans auparavant contre les scénaristes dits de « la Tradition française » (en particulier Jean Aurenche et Pierre Bost)¹⁵ fut emblématique de la posture endos-

12 SACD, procès-verbal de la séance du 2 décembre 1921. Cité in : Vincent Pinel, « L'entre-deux-guerres : mais qui est donc l'auteur du film ? », in : Jean-Pierre Jeancolais, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel (dir.), *L'Auteur du film. Description d'un combat*, Lyon, Institut Lumière/Actes Sud, 1996, p. 71.

13 Jean-Pierre Jeancolais, « Un film de... (1940-1995) », in : *L'Auteur du film, op. cit.*, p. 119.

14 « Art. 14. Ont la qualité d'auteur d'une œuvre cinématographique la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre. Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre cinématographique réalisée en collaboration : 1° L'auteur du scénario ; 2° L'auteur de l'adaptation ; 3° L'auteur du texte parlé ; 4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ; 5° Le réalisateur. Lorsque l'œuvre cinématographique est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle » (disponible sur <http://admi.net/jo/loi57-298.html>, consulté le 14 octobre 2011).

15 François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma* n°31, janvier 1954, pp. 15-20.

sée par les futurs représentants de la Nouvelle Vague à l'égard de l'activité scénaristique en général – opposé à un rapport plus « libre » à l'écriture, dans la tradition d'un Renoir par exemple¹⁶ –, même si seul Jean-Luc Godard manifesterait une résistance farouche (paradoxalement teintée d'admiration) envers cette pratique dans sa forme usuelle, arguant qu'un scénario ne peut être écrit qu'une fois le film fait, qu'une fois les aléas du tournage advenus. De son côté, Truffaut s'attaquait à certains travers de scénaristes dans le cas particulier d'adaptations obéissant à une démarche qui consiste à transformer l'œuvre littéraire première (« le script s'éloigne peu à peu de l'original pour devenir un tout, informe mais brillant »)¹⁷ en cherchant des « équivalences » cinématographiques. Pour Truffaut, cette façon de faire témoigne d'un mépris envers le potentiel artistique du cinéma, et tient au statut de ceux qui écrivent : « Aurenche et Bost sont essentiellement des littérateurs et je leur reprocherai ici de mépriser le cinéma en le sous-estimant. »¹⁸ Il s'agit bien sûr, pour le futur cinéaste, d'affirmer contre l'omnipotence des scénaristes la nécessité de faire primer la mise en scène : « Lorsqu'ils remettent leur scénario le film est fait ; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met

16 L'image d'un réalisateur dans son rapport à l'écriture ne résiste souvent pas à l'étude des documents. Ainsi Olivier Curchod précise-t-il en introduction de la publication du découpage d'après visionnage de *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1939) : « Contrairement à une légende tenace – à l'édification de laquelle Renoir participera lui-même dans les années cinquante – qui voudrait faire croire que Renoir "improvisait" ses scénarios, l'écriture de *La Règle du jeu* constitue, comme pour les autres films du cinéaste, la clé de voûte qui gouverne le reste de l'entreprise. Ici entouré de quelques complices (Carl Koch, et sans doute Camille François et André Zwobada), il polit sans relâche, dans le champ clos que constitue chaque scène, le dessin des personnages et la courbe des dialogues. Une demi-douzaine de synopsis et d'innombrables brouillons du scénario suffisent à montrer non que, certains de ses détracteurs l'écrivirent, il ne savait pas ce qu'il voulait, mais bien au contraire qu'il recherchait la forme la plus juste [...] » (Olivier Curchod, *La Règle du jeu. Nouveau découpage intégral*, Paris, Le Livre de poche, 1998, pp. 10-11).

17 *Ibid.*, p. 20.

18 *Idem.*

des cadrages là-dessus... Et c'est vrai, hélas!»¹⁹. Comme l'a montré Noël Burch, cette réhabilitation de la mise en scène qui s'exprimera dans la critique française influente adepte de la «politique des auteurs» (et qui passera aux Etats-Unis par le biais d'Andrew Sarris) a pour corollaire une éviction du sens au profit d'une valorisation exclusive de la dimension esthétique (dont Burch condamne les fondements réactionnaires et phallogocentriques): «culte de la mise en scène, mépris du scénario et du dialogue...»²⁰. Mentionnant des titres de films qu'il juge très intéressants en ce qu'ils «parlent le mieux du vécu américain», Burch remarque qu'ils sont inconnus parce que «leurs "vrais" auteurs sont des scénaristes: Casey Robinson, Peter Viertel, Sylvia Richards, Dorothy Parker et John Howard Lawson» et parce que «ces noms-là, une tradition cinéphilique qui méprise le Verbe leur refuse la qualité d'"auteurs"»²¹.

Si, dans «Une certaine tendance du cinéma français», Truffaut veut réduire l'importance des scénaristes qu'il juge disproportionnée, il réinstaure par contre le primat d'un autre texte (sans doute parce que ce dernier est le produit d'une instance unique, mue par des impératifs exclusivement esthétiques): l'œuvre du romancier. Ce point de vue sera d'ailleurs mis en pratique dans ses adaptations d'Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim* (1962) et *Les Deux anglaises et le continent* (1971), films qui contribueront considérablement à faire connaître le romancier et dans lesquels sont abondamment cités de façon littérale, par le biais d'une voix-over, des passages tirés des œuvres littéraires²²; Claude Chabrol optera pour un rapport

19 *Ibid.*, p. 25.

20 Noël Burch, «Introduction», in: *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, p. 11.

21 *Ibid.*, p. 18.

22 Précisons que dans le générique de la seconde adaptation de Roché, Truffaut, habitué depuis *Fahrenheit 451* (1966) à exhiber des livres à l'écran, va jusqu'à visualiser dans sa matérialité la source du film.

similaire au texte flaubertien cité par le narrateur du film *Madame Bovary* (1991)²³. Dans une perspective plus radicale et à la même époque que les premiers longs-métrages de Truffaut, Alain Resnais demande à Duras (*Hiroshima mon amour*, 1959) et Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) de lui fournir un texte original omniprésent sur la bande-son et autour duquel se structure le film²⁴; plus tard, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet feront lire les œuvres littéraires (de Vittorini, Hölderlin, Pavese, etc.) par des acteurs – parfois même filmés en situation de lecture, le texte à la main – plutôt que d'incarner le verbe et de naturaliser sa profération à travers des personnages.

Le cas de Sacha Guitry, admiré par Truffaut en tant que cinéaste, est particulier puisque ses films reposent sur son propre texte, souvent énoncé par lui-même et ayant préalablement connu une parution sous la forme d'une pièce – car si, au théâtre, la publication fait œuvre indépendamment de la représentation fugace de la pièce par des acteurs en chair et os, jamais (ou presque) un scénario de film n'est traité comme un objet présentant une telle autonomie. Bien qu'il s'agisse avant tout, pour Sacha Guitry, *d'écrire* un film (dont la finalité principale réside le plus souvent dans la captation d'une prestation scénique éphémère), l'auteur déclarait à la sortie de *Quadrille* en 1937 :

Il est notoire que l'on doit établir avec précision son scénario [...] Mais je dois convenir, pour ma modeste part, que j'ai toujours fui les règles, redouté les barrières et les obligations.

23 Voir John Kristian Sanaker, «La prose au cinéma ou Quand la voix off impose son rythme à l'image (Chabrol, Truffaut, Tavernier, Bresson)», in : Francis Vanoye, *Cinéma et littérature*, Paris, Université de Paris X, 1999, pp. 97-98.

24 A propos des rapports entre le texte et l'image dans *Hiroshima mon amour* (et en particulier dans le prologue de ce film), nous nous permettons de renvoyer au chapitre 6 de notre ouvrage *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2006, pp. 449-481.

C'est se priver de l'imprévu que de décréter à l'avance que les choses se passeront de telle ou telle manière...²⁵.

On le voit, même dans le cas de films réalisés par un vaudevilliste rompu à l'écriture, le scénario est associé à une dimension rationnelle et coercitive. Lorsque le cinéaste ne se confond pas avec le scénariste, ce type de discours se fait en général le lieu de stratégies d'occupation d'un champ, chacun revendiquant la prépondérance de son corps de métier (en particulier les scénaristes, qui estiment généralement que leur travail est sous-estimé). Pour le cinéaste qui se réclame de la conception basée sur l'équation auteur=cinéaste, le scénario appartient au «système», il constitue un ensemble de contraintes dont le «génie» du réalisateur doit savoir se jouer. Il est vrai que le scénario peut endosser, dans la mesure où il appartient à l'écrit (de même qu'un contrat dans lequel on fixe certains termes), le rôle d'instrument de contrôle de la part des instances de financement. Prônant un cinéma dont le récit procède surtout de l'interaction entre le filmage et l'acteur, le cinéaste suisse Alain Tanner, dont le discours s'inscrit dans la droite file des conceptions de la Nouvelle Vague française, fustige la branche du cinéma helvétique dans son récent opus *Ciné-mélanges*, recueil de réflexions diverses ordonnées sous la forme d'un abécédaire, en s'en prenant au renforcement jugé regrettable de ce qu'il appelle l'«idéologie du scénario», qui conduit à faire passer pour une «incongruité» «l'idée que le metteur en scène est le véritable auteur du film.» Ainsi constate-t-il avec ironie et dépit : «Donc, notre petite cinématographie va, semble-t-il, être sauvée par la multiplication des professeurs de scénarios, de script-doctors et autres script-consultants. Que peuvent donc enseigner tous ces imposteurs?»²⁶.

25 Sacha Guitry, «Quadrille», *Cinémonde*, 476, 1.12.1937, repris in : *Le Cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1977, p. 154.

26 Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, Paris, Seuil, 2007, p. 132.

Bien qu'il ait fait recours à des scénaristes qui étaient par ailleurs des romanciers (John Berger, Bernard Comment), Tanner semble donc très dubitatif devant l'idée de tirer un bénéfice, au-delà des « petites combines qui vont faire rebondir l'histoire », d'une spécialisation dans le domaine du scénario, le cinéma étant essentiellement pour lui affaire de « désir » de la part d'un metteur en scène.

Ce mépris du scénario est partagé par nombre de cinéastes qui y voient une entrave à leur expression personnelle. On retrouve même ce type de posture chez certains cinéastes américains évoluant dans le système des studios, à l'instar de Nicholas Ray, qui déclarait : « Je hais le scénario », « [il] représente l'autorité et j'ai horreur de l'autorité »²⁷. Le scénario est alors associé à l'idée de planification, de prévision, d'organisation logique, de calcul ; il est un objet supposément froid, dépassionné, réfractaire au « désir » évoqué par Tanner. Il y a en effet une dimension idéologique inhérente à la notion même de « scénario » qu'il ne faut pas négliger.

3. *Storytelling* : une emprise sur le monde

Dans un monde saturé de discours audiovisuels, les règles de l'industrie du cinéma semblent s'étendre à tous les domaines de la vie sociale, ainsi qu'en témoigne l'essor qu'a connu la « discipline » du *storytelling* dans des domaines aussi différents que la politique, la gestion d'entreprise ou l'armée²⁸. Sans entrer dans les implications idéologiques d'une telle appréhension élargie du terme « scénario », Luc Delisse pointe la parenté que cette activité d'écriture entretient avec d'autres entreprises humaines appartenant à divers champs :

27 Susan Ray (éd.), *Action. Sur la direction d'acteurs*, Crisnée/Paris, Yellow Now/Femis, 1992, p. 264.

28 Voir à ce propos Christian Salmon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

Presque toutes les opérations de l'esprit impliquent un scénario. De même, toute entreprise individuelle consciente et toute action collective concertée constituent des projets, des stratégies – donc des “scénarios” – régis par les règles narratives, à l’instar du cinéma. Prévoir, structurer, vérifier [...]: le scénario est l’art d’utiliser consciemment ces trois étapes.²⁹

De nos jours, non seulement les scénaristes ont vu leur champ d’application s’étendre considérablement avec les diverses pratiques résultant de l’utilisation des «nouveaux médias» (voir l’article de Selim Krichane dans le présent numéro à propos des jeux vidéo), mais le monde même dans lequel ils vivent tend, de plus en plus, à être envisagé (c’est-à-dire pensé et perçu) à travers la grille du *storytelling* (qui, contrairement au *scriptwriting*, n’implique pas nécessairement une activité d’écriture). Ainsi n’est-il pas étonnant, lorsque, comme dit l’adage, «la réalité dépasse la fiction», comme lors de l’attentat du 11 septembre 2001, de voir les autorités américaines recourir à des scénaristes hollywoodiens pour tenter d’anticiper les prochaines offensives terroristes³⁰: les scénarios de films catastrophe reposent eux-mêmes sur des «scénarios catastrophe» qui, curieusement effectifs dans les virtualités qu’ils recèlent, se voient actualisés dans la fiction pour mieux conjurer, grâce au pouvoir cathartique d’un spectaculaire immersif, les risques et les phobies réels³¹.

29 Luc Delisse, *L’Invention du scénario*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2006, p.7.

30 «L’histoire ne serait-elle pas devenue un simple montage d’horreurs préfabriquées conçues par des scénaristes dans leurs abris hollywoodiens? C’est certainement ce qu’a pensé le Pentagone lorsqu’il a secrètement enrôlé un groupes de scénaristes célèbres, parmi lesquels Spike Jonze (*Dans la peau de John Malkovitch*) et Steven De Souza (*Die Hard*), pour débattre des plans et des cibles terroristes en Amérique» (Mike Davies, *Dead Cities*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009 [2002], p. 47).

31 On retrouve là le «manhattanisme» qui, selon Rem Koolhaas, constitue une idéologie du fantasme affichée dans les attractions de Coney Island

Le rapport entre scénarisation et réalité se pose tout particulièrement au cinéma dans le cas de la pratique documentaire où, mis à part les films dits « de montage » qui ne recourent qu'à des images filmées préalablement, le surgissement de l'aléa au moment du tournage semble a priori peu compatible avec l'activité scénaristique. Le paradoxe existant entre la prévisibilité inhérente à la notion même de scénario et la visée de ce type de réalisations est souligné de façon fort pertinente par Jean-Luc Lioult :

Comment un film documentaire, si l'on entend par là un film qui saisit en direct des événements réels tels qu'ils se produisent de manière incontrôlée, peut-il compter sur une prescience de ce qui sera la fin de la séquence des faits ? Comment, du reste, le documentariste peut-il identifier à coup sûr un instant donné comme celui de la terminaison ou de la résolution de tous ceux qui l'ont précédé, sinon dans une construction *a posteriori*?³²

Non pas, cela va sans dire, qu'il faille refuser au cinéma documentaire toute ambition narrative : rares sont les films qui échappent à une mise en forme effectuée *a posteriori*, au stade du montage ; si les « nœuds » du récit ne sont souvent pas aussi serrés que dans une fiction dont la conception même est entièrement soumise aux impératifs narratifs, la plupart des documentaires sont néanmoins agencés de sorte à nous raconter le monde en s'appuyant sur des procédés d'organisation identifiés par le spectateur comme relevant du narratif. Ainsi que nous l'avons montré ailleurs, « l'irréalisation » qui caractérisait

mais déguisée en pragmatisme lorsqu'il s'agit de Manhattan : « Pour chaque cauchemar exorcisé sur Dreamland [l'un des parcs de Coney Island, au début du XXe siècle], il y a une catastrophe évitée à Manhattan » (*New York Délire*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002 [1978], p. 51).

32 Jean-Luc Lioult : « Hasard et nécessité : le paradoxe du cinéma documentaire », in René Monnier et Anne Roche (dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Centre Gaston Bachelard, 2006, p. 62.

pour le sémiologue Christian Metz le récit filmique ne se joue pas au niveau sémantique et référentiel de la *fictionnalité* – c’est bien au monde réel que l’on est enjoint à rapporter la représentation – mais à celui des modalités de l’organisation textuelle (la *fictivité*)³³. Toutefois, il arrive qu’à force de vouloir acquérir une maîtrise complète du second, le réalisateur affecte le premier, par exemple en introduisant des passages «joués».

On peut donc se poser la question suivante : dès lors que le réel prime, quelle place l’écrit tient-il dans le processus de création d’un film ? Il ne faut pas négliger à ce propos les conditions pratiques de réalisation : comme le soutien financier indispensable au tournage résulte d’une appréciation «sur papier», l’éviction totale du stade de l’écriture n’est que rarement envisageable. Au cours de leur élaboration, les documentaires, eux aussi, s’accompagnent de la rédaction d’un «scénario» (certes sans doute plus étroitement basé sur une documentation que la plupart des fictions, dont les auteurs n’ont pas nécessairement à mettre en évidence de telles recherches), même s’il faut entendre par là non pas une planification détaillée, mais un texte ouvert aux possibles susceptibles d’advenir à partir de certaines situations que le cinéaste projette de filmer. On le sait, le récit, en tant que tel, n’existe pas «dans» le monde ; comme l’a notamment montré Paul Ricœur, il ne peut être que le produit d’un discours, configuré en amont par les normes de composition narrative, en aval par la lecture. Toutefois le «réel», lorsqu’il concerne des activités humaines, n’échappe que difficilement à des phénomènes de médiatisation – l’immédiateté qu’instaurerait le «cinéma direct» est de ce point de vue un leurre si elle est considérée de façon absolue –, et donc intègre les mises en discours elles-mêmes ; nombre de films documentaires portent ainsi sur

33 Alain Boillat, *La Fiction au cinéma*, Paris, L’Harmattan, 2001.

des situations déjà « pré-configurées » sur le plan narratif, notamment par des pratiques sociales³⁴. L'ethno-cinéaste Jean Rouch l'avait bien compris en exploitant le potentiel narratif des rituels, dont le déroulement extrêmement codifié offre une structure sur laquelle peut se calquer le film. Il conseillait d'ailleurs aux jeunes cinéastes ethnographes d'opter pour des situations convoquant des cérémonies ou des techniques, qui « comportent en elles leur propre mise en scène »³⁵. Ainsi, le « scénario » est en partie l'œuvre des personnes filmées, et s'inscrit dans une tradition bien plus orale qu'écrite (ce dont rendent compte les récit en voix-over de Rouch).

C'est pourquoi on ne s'étonnera pas que certains manuels consacrés à la pratique du cinéma documentaire, à l'instar de celui rédigé par Jacqueline Sigaar, discutent les possibilités de prévision du film sous forme écrite – le terme choisi sera plutôt celui de « dossier » que celui de « scénario » –, qu'ils essaient parfois d'envisager en regard des spécificités de ce type de réalisation³⁶. Inversement, le cinéma de fiction innove souvent sur le plan narratif en se

34 Ce type de situation correspond souvent à ce que les psychologues cognitivistes appellent un « script », soit une séquence d'actions stéréotypée, décodable par tout destinataire d'un même domaine culturel ; cette appellation signale une parenté avec les pratiques scénaristiques, qui certes se situent du côté de la production des messages et non de leur réception, mais qui peuvent prévoir la reconnaissance de tels ensembles d'actions (voir à propos de cette notion Roger C. Schank et Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: an Inquiry into Human Knowledge Structure*, Hillsdale (N.J.), Lawrence Erlbaum Associates, 1977).

35 Jean Rouch, « Le film ethnographique », in : *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 454. Ainsi que le souligne Maxime Scheinfeigel dans sa monographie consacrée à Rouch, le désir qui sous-tend l'entreprise du cinéaste est avant tout celui du conteur : « Il est permis de penser que si sa prédiction quasiment immédiate pour les rituels naît d'une curiosité anthropologique, elle est pour une bonne part activée par ce goût inlassable de la fable qui, à son arrivée en Afrique en 1942, terre d'oralité ancestrale, a trouvé un terrain favorable pour s'éclorer et s'épanouir. » (Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, pp. 102-103).

36 Jacqueline Sigaar, *L'Écriture documentaire*, Paris, Dixit, 2010. Afin d'atténuer le paradoxe existant entre planification et imprévisibilité du réel, l'auteure identifie trois stades de l'écriture : avant le tournage, sur le tournage et pendant le montage. Elle précise que le terme « scénario », dans le domaine du

nourrissant de l'expérience de pratiques « scénaristiques » issues du documentaire ; en Suisse, où le documentaire occupe une place prédominante, ce type d'emprunts est fréquent.

Facteur d'ordonnancement et de planification, le scénario constitue un bon objet d'ouvrages à ambition pédagogique : instrument d'une maîtrise sur le monde, il est à son tour aisément instrumentalisé pour asseoir certaines (pseudo)théorisations du récit filmique. C'est pourquoi la très grande majorité des textes portant sur le scénario relève de la catégorie du « manuel », qui représente depuis trois ou quatre décennies – principalement Outre-Atlantique, mais aussi en France où le modèle hollywoodien est considéré avec déférence³⁷ – une véritable manne éditoriale exploitée à travers une déclinaison exponentielle de publications qui, au-delà de la pluralité des titres dont chacun semble spécifier une problématique, ne font que ressasser des principes similaires, pour la plupart issus ou dérivés de la *Poétique* aristotélicienne – comme s'ils'agissait d'exacerber les principes de l'industrie culturelle vilipendés naguère par Adorno et Horkheimer³⁸. Ainsi l'éditeur Dixit, chez

documentaire, est surtout utilisé pour parler de long-métrages diffusés en salles (p. 96).

37 Voir par exemple John Bloch, William Fadiman et Loïs Eysler, *Manuel du scénario américain*, Bruxelles, Centre d'information des médias audio-visuels, 1992.

38 Rappelons succinctement ce qu'ils disaient du cinéma, rapproché à ce propos de l'industrie de l'automobile : « Le schématisme du procédé [de distinction artificielle entre diverses catégories] apparaît dans le fait que les produits différenciés automatiquement sont finalement toujours les mêmes. La différence entre la série Chrysler et la série General Motors est au fond une pure illusion qui frappe même l'enfant amateur de modèles variés. [...] Il en est de même pour les productions des Warner Brothers et de la Metro Goldwyn Mayer. » Or cette indifférenciation porte également sur les récits proposés par ces productions cinématographiques, eux-mêmes résultant d'une application mécanique des manuels de scénario : « On s'arrange non seulement pour faire réapparaître régulièrement certains types de rengaines, de vedettes ou d'opéras à la guimauve, mais le contenu spécifique de chaque spectacle dérive directement d'eux et ne varie qu'en apparence. Les détails deviennent interchangeables. La brève succession des intervalles qui s'est révélée efficace dans une rengaine, l'échec temporaire du héros, qu'il accepte sportivement,

qui l'on trouve notamment en traduction française les textes des principaux « *script doctors* » nord-américains, propose dans son catalogue toute une série de titres qui se veulent aguichants : de *Comment reconnaître, identifier et définir les problèmes liés à l'écriture du scénario ?* (2006) rédigé par l'un des gourous de cette « scénariomanie », Syd Field, à *Votre scénario est bon pour la poubelle. 100 pistes pour le rendre formidable !* (William Ackers, 2009) en passant par *Faire d'un bon scénario un scénario formidable* et *Créer des personnages inoubliables*, deux ouvrages dus à la même auteure et parus la même année (Linda Seger, 2005), ou par *Ecrire un court métrage* (Jean-Marc Rudnicki, 2006) et *Comment écrire un film en 21 jours ?* (Viki King, 2010), les volumes prolifèrent, à l'instar de manuels de cuisine ou de guides touristiques, sans toutefois apporter de vraie mise à jour des contenus. Bien sûr, la seule mention de ces intitulés peut faire sourire en raison de la naïveté des formulations choisies. Pour lutter contre la menace d'un scénario qui demeurerait dans un tiroir, on actionne avec bruit et fracas le tiroir-caisse des librairies – parmi lesquelles on compte (pour parfaire la comparaison avec le système hollywoodien de la période classique dont la mainmise économique s'étendait, dans le cas des majors, jusqu'à l'exploitation en salles), la « librairie Dixit » à Paris, entièrement dévolue à ce type de publications. Il n'en demeure pas moins qu'en tant que discours spécifiquement dédiés à la pratique scénaristique, ces ouvrages constituent pour le narratologue ou l'historien du cinéma un objet d'étude passionnant. Sans pouvoir

la fessée salutaire imposée à la bien-aimée par la main robuste de la vedette masculine, sa rudesse envers l'héritière choyée, ainsi que tous les autres détails, sont des clichés préfabriqués [...]. Leur seule raison d'être est de confirmer ce schéma en devenant partie intégrante de celui-ci.» (Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « La production industrielle des biens culturels », in : *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 [1944], p. 132 et p. 134). Cette autoconfirmation du schéma par ses applications est fort parente du résultat de l'application des manuels de scénario qui, de ce point de vue, est étroitement lié à la culture de masse.

entrer ici dans une analyse précise, nous aimerions souligner quelques aspects qui nous paraissent dignes d'intérêt.

4. Faire *recette* : les manuels

L'origine des ouvrages ultérieurement regroupés sous l'appellation «manuels de scénario» remonte à la mise en place de l'industrie hollywoodienne dans la première moitié des années 1910; cette coïncidence de deux types de planification (l'une industrielle, l'autre narrative) n'est pas fortuite, puisque la création des départements dévolus au scénario dérive d'un principe qui est définitoire du système de production, celui de la division du travail. Tom Stempel a fort bien documenté cette période classique en retraçant la façon dont les différents studios hollywoodiens se sont positionnés par rapport à ce secteur d'activité durant la phase d'institutionnalisation des pratiques scénaristiques, entre les années 1920 et 1950. La prédominance des discours normatifs et prescriptifs sur le scénario est liée à ce qui est attendu de cette étape de la réalisation d'un film, et plus généralement de tout film issu de ce système de production: l'efficacité, qui doit être garantie par l'application de recettes destinées à «faire marcher la machine». Or ce mythe de l'*efficacité* repose sur l'idée d'une prédictibilité qui, précisément, est au cœur de la fonction du scénario.

Mais à quoi ressemblent ces manuels, en particulier ceux qui ont bénéficié de l'essor considérable rencontré par ce type de publications à partir de la fin des années 1970, dans un contexte d'auteurisation de la production nord-américaine (consécutive au démantèlement du système des studios et au développement subséquent de firmes dites «indépendantes») ainsi que dans un esprit de recyclage tous azimuts des avancées de la narratologie et de la sémiologie structurales qui avaient, en Europe

puis aux USA, le vent en poupe? Tout d'abord, on y observe une volonté affichée de s'adresser, sur la base d'expériences personnelles, à tous les publics (dans l'idée pseudo-démocratique que chacun peut devenir une «star» du scénario), avec lesquels l'auteur fait mine de partager ses secrets de fabrication, créant un climat quasi-thaumaturgique de révélation. Avant d'en arriver aux recettes magiques, l'auteur prend en général la peine de construire son statut et d'asseoir sa légitimité, souvent en lien – le cas de Syd Field est à cet égard emblématique – avec des éléments biographiques témoignant de son extrême familiarité avec l'examen de scénarios pour le compte de maisons de production, postulant d'une part que la capacité à séparer le bon grain de l'ivraie existe et est devenue chez lui une seconde nature, d'autre part qu'une réflexion d'ordre général (sinon théorique) sur cette pratique doit s'élaborer de façon strictement empirique. Cependant, on le sait, l'évaluation effectuée au stade du scénario est, dans les faits, fort aléatoire : il est difficile (voire impossible) de trancher pour savoir si le film qui en sera issu «marchera» ou non. Mais l'idéologie qui sous-tend de tels manuels consiste précisément à noyer toute réflexion quant à la pertinence même de la notion d'efficacité sous une déferlante de certitudes assénées avec une redondance qu'envierait – on sait qu'il s'agit là de l'un des traits majeurs de la narration classique – le plus talentueux des scénaristes hollywoodiens : l'autolégitimation fonctionne à plein.

La comparaison entre le manuel de scénario et le livre de cuisine s'impose : il s'agit en fait de saupoudrer un fond constitué de grands principes de dramaturgie classique avec des références non avouées à certaines études systématiques sur le récit (Propp, Greimas, Bremond,...) – souvent, seul le nom d'Aristote figure explicitement, dont l'antériorité en fait un modèle incontestable tout en

le soustrayant à tout rapport de concurrence³⁹. Il est vrai qu'en dépit de la reprise de certains concepts et du principe visant à dégager une série de constantes ordonnées dans des typologies à travers une diversité d'occurrences⁴⁰, la visée est ici inverse à celle des narratologues: au lieu de se confronter aux possibles herméneutiques dégagés par l'analyse, les didacticiens du scénario optent pour des règles fixes de production du texte; au lieu d'envisager une perpétuelle réadaptation des modèles, ils nous (et se) rassurent constamment quant à la validité des préceptes transmis, notamment en éprouvant la pertinence de ceux-ci sur des exemples filmiques. Car, contrairement à ce que l'on peut croire *a priori*, la part théorique est généralement fort ténue dans ce type d'ouvrages, comme si leurs auteurs, précisément, échouaient à «scénariser» leur construction argumentative: le surplace est chose courante, d'autant que chaque avancée est ponctuée d'une juxtaposition d'exemples qui tend à diluer la réflexion sans l'approfondir. D'une part, l'auteur ne fait que retrouver dans le film ce qui précisément fut à la base de son élaboration (un CQFD assuré dans la mesure où les normes ne changent guère) – et, lorsque le film se montre récalcitrant, il le fait entrer de force dans le moule⁴¹;

39 Cette occultation vaut parfois même pour le philosophe grec, ainsi que le note très justement Biegalski après avoir passé en revue les modèles de construction dramatique défendus par plusieurs didacticiens américains du scénario: «Même si chacun de ces “spécialistes” défend *son* modèle et *sa* terminologie, ils parlent tous en fait de la même chose qui concerne les règles structurales de tout récit et qui recycle, de manière à peine détournée, les préceptes de *La Poétique* d'Aristote» (Christian Biegalski, *Scénarios: modes d'emplois*, Paris, Dixit/Synopsis, 2003, p. 169).

40 La recherche d'invariants a pour but ici de combiner ces derniers en une alchimie heureuse pour produire un chef-d'œuvre. La démarche de l'anthropologue Campbell, qui consiste à repérer des universaux, a exercé une influence considérable sur la génération de Lucas et Spielberg; ce cadre théorique permettait en fait (en quelque sorte à l'insu du théoricien) de formuler les conditions narratologiques d'un blockbuster promu à une consommation planétaire (Joseph Campbell, *Les Héros sont éternels*, Paris, Seghers, 1987 [1949]).

41 Ainsi peut-on s'étonner de voir Syd Field s'entêter, d'une édition à l'autre, à prendre comme exemple canonique *Chinatown* de Roman Polanski (1974), dont

d'autre part l'objet examiné n'est en règle générale pas le scénario proprement dit, mais le film terminé, si bien qu'il s'agit plus d'une analyse de film (sommaire, proche du résumé) que d'une prise en compte des particularités de l'écriture scénaristique. En effet, là où l'on pourrait s'attendre à voir discutée la matérialité textuelle du scénario, les auteurs de manuels semblent avoir avant tout pour ambition d'élaborer une réflexion générale sur le récit.

Passée la déception de constater, dans ce type de publications, une tendance à sous-estimer le scénario en tant que tel (si ce n'est dans son volume de pages, estimé pour chacune des parties du récit), l'analyse des manuels constitue à notre sens une contribution importante à l'étude des formations discursives relatives aux pratiques scénaristiques. Une perspective à la fois comparatiste – qui consiste à les confronter les uns aux autres, mais aussi aux ouvrages plus « scientifiques » issus du champ de la narratologie⁴² – et diachronique nous semble requise, et encore partiellement inédite – on notera cependant l'exception remarquable que constitue le premier chapitre du récent ouvrage de Kevin Alexander Boon, *Script Culture and the American Screenplay*⁴³. Cet objet pourrait ainsi représenter l'une des facettes d'une histoire générale des discours sur le scénario.

le *set up* ne semble pas si clairement poser les motivations du personnage qu'il ne le dit, et dont l'organisation autour d'un but assigné au personnage principal (Murray, interprété par Jack Nicholson) ne relève pas non plus, loin s'en faut, de l'évidence, à moins d'occulter un aspect pourtant récurrent dans le genre du film noir dont s'inspirent Polanski et son scénariste Robert Towne : l'incapacité du héros à exercer une maîtrise sur des événements inéluctablement tragiques.

42 C'est là l'objectif du mémoire de Master en cours d'achèvement, « La narratologie au service d'Hollywood. Une étude des manuels de scénario », réalisé sous notre direction par Dominique Gigon et inscrit dans le prolongement des enseignements liés d'une part à l'histoire du scénario, d'autre part à l'écriture scénaristique qui sont dispensés à la Section de cinéma de l'UNIL dans le cadre du programme de spécialisation « Théories et pratiques ».

43 Kevin Alexander Boon, *Script Culture and the American Screenplay*, Detroit, Wayne State University Press, 2008.

Il importe en effet de ne pas réduire les textes de « poétique » scénaristique aux seuls standards des manuels focalisés sur le modèle hollywoodien, et, lorsqu'on aborde ces derniers, de les envisager dans une perspective plus large d'histoire culturelle, c'est-à-dire en discutant les implications idéologiques des recettes prescrites. Un exemple : à propos de l'un des sujets invariablement traités dans les manuels, la notion de « personnage » (dont l'évolution est garante de l'avancée du récit, tandis que sa « psychologie » favorise l'identification du spectateur), Robert McKee affirme :

La révélation du caractère profond d'un personnage en contraste ou en contradiction avec la caractérisation est fondamentale à tout récit de qualité. La vie nous enseigne ce grand principe : celui de la différence entre les apparences et la réalité. Les gens ne sont pas ce qu'ils semblent être. Derrière les apparences réside la vraie nature. [...] notre seule façon de connaître les personnages est liée aux choix qu'ils font dans des moments difficiles.⁴⁴

On constate que les principes narratologiques sont explicitement corrélés à une vision du monde qui, en l'occurrence, postule ici non seulement l'existence d'une essence de l'individu, mais également l'indépendance de celle-ci par rapport à des paramètres relevant de la caractérisation comme l'origine sociale, l'ancrage culturel et linguistique, etc. McKee enjoint le scénariste, dans son rapport à ses personnages, à (faire) « découvrir ce qu'ils sont véritablement » : l'arc narratif ne peut dès lors que conduire à retrouver ce que nous avons (inconsciemment) dès le début – fausse découverte qui assure à la fois deux composantes essentielles du système classique : la reprise

⁴⁴ Robert McKee, *Story : Contenu, structure, genre – les principes de l'écriture d'un scénario*, Paris, Dixit, 2001 (1997), p. 103.

et la clôture –, ce qui implique souvent de (ré)instaurer un modèle hégémonique réactionnaire ⁴⁵.

La révélation au spectateur du «vrai moi» du personnage s'effectue selon McKee chaque fois que celui-ci doit opérer des choix. Or on pourrait opposer à cette conception les arguments avancés – non sans digressions, à l'image de ses films – par le cinéaste Raoul Ruiz dans une conférence qui a été publiée dans le recueil *Poétique du cinéma*, où il porte un regard sagace sur les pratiques dominantes de scénario et s'attaque à la nécessité constamment affirmée dans les manuels d'articuler le récit autour d'un conflit central. Il commence par opposer les films qu'il admirait enfant, série B et serials vus dans les salles de la province chilienne qui se caractérisaient par leur invraisemblance et par leur discontinuité, avec ce qu'il apprit plus tard au cours de ses études de théâtre et de cinéma :

C'est à cette époque que j'ai commencé à réfléchir sur la notion de construction dramatique. La première surprise fut de découvrir que tous les films américains étaient soumis à un système de crédibilité. Notre manuel (John H. Lawson, *Comment écrire un script*) nous apprenait alors que les films que nous aimions tant étaient mauvais parce que mal construits. Ce fut le point de départ d'un débat qui dure encore entre moi et un certain type de cinéma [...]. Plus que tout, je détestais l'idéologie sous-jacente qu'impliquait la théorie du conflit central.⁴⁶

Raoul Ruiz développe alors une explication relative à ce qui pourrait constituer différentes modalités de récit

45 Voir à propos de cette conception du personnage et de l'idéologie qui la sous-tend l'analyse que propose, dans une perspective héritée des *gender studies*, Charles-Antoine Courcoux dans « 2012 ou la politique de l'écomasculinisme », in : *Poli, politique de l'image*, n°3 (Le spectacle de l'écologie), automne 2010, pp. 150-168.

46 Raoul Ruiz, « Théorie du conflit central », in : *Poétique du cinéma*, Paris, Dis Voir, 1995, pp. 10-11.

sans confrontation, sans déploiement sur l'axe menant du sujet (avec son intentionnalité) à l'objet (du désir), refusant ainsi les films dont les spectateurs sont « prisonniers de la volonté du protagoniste », « soumis aux différentes étapes du conflit dont le héros est tout à la fois gardien et captif »⁴⁷, pour faire l'éloge d'une certaine forme d'ennui qui se situe aux antipodes de l'idéologie hollywoodienne de l'efficacité, dont l'expression paroxystique réside dans la pratique d'évaluation et de contrôle que constituent les *screen tests*. Ruiz dénature ainsi le système de la narration classique, basé sur la « transparence » des opérations de production de la représentation. Le point de vue rafraîchissant du cinéaste chilien – dont certains de ses films témoignent de la pertinence⁴⁸ – constitue une véritable *alternative* aux canons défendus par les manuels hollywoodiens. Ce statut d'alternative est d'ailleurs thématiquement organisé dans l'organisation même des récits dont il est partisan, définie par la multiplication de possibles tous conjointement actualisés dans le même univers diégétique – ; une histoire du scénario gagne à s'avancer également dans de tels sentiers de traverse qui permettent de relativiser l'hégémonie (voire la validité) des modèles institutionnalisés.

5. Bref historique : notes sur la période muette en France

Jusqu'au début des années 1990, l'histoire des pratiques scénaristiques n'avait guère retenu l'intention des spécialistes, et n'était mentionnée qu'en quelques lignes dans la plupart des ouvrages, à l'exception de celui de Jean-Paul Torok, qui opère une périodisation et rassemble des informations sur chaque époque (les origines ; le

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ Voir à ce propos notre article « Trois vies et un seul cinéaste (Raoul Ruiz). Des récits singuliers qui se conjuguent au pluriel », *Décadrages*, n°15, 2009, pp. 8-25.

muet; Hollywood; «l'école française»; la révolution de l'auteur)⁴⁹. Dans le présent article où nous entendons à la fois dresser un bilan des recherches sur le scénario et ouvrir quelques pistes, cette perspective, ébauchée plutôt par des historiens que par des narratologues, mérite d'être mentionnée.

A propos de l'époque du cinéma dit «des premiers temps» (1895-1910 environ), il a longtemps été communément admis que l'activité scénaristique n'avait pas vraiment d'existence, les courtes bandes filmées à cette période n'exigeant pas une telle préparation écrite, et le contrôle sur l'objet film incombant considérablement moins qu'aujourd'hui à l'instance de production, puisque c'était l'exploitant («l'exhibiteur») qui montait les vues selon son envie et déterminait le contexte de la projection (vitesse de défilement, présence éventuelle d'un pianiste, d'une machine à bruits, d'un bonimenteur, utilisation d'un phonographe, etc.). Toutefois, les recherches menées par Isabelle Raynauld dans les archives de la Bibliothèque Nationale de Paris – qui, ainsi qu'elle l'a relevé, comptent plus de dix mille scénarios déposés entre 1907 et 1923 – ont permis de porter un autre éclairage sur ces questions, et de réévaluer la place de l'écriture dans le processus de fabrication des films des débuts⁵⁰. Jacqueline Van Nypelseer pointe la précocité de cette pratique: «Déjà en 1895, on écrivait des scénarios détaillés, que ce soit pour les Actualités des Frères Lumière ou les matches de boxe simulés de Sigmund Lisbin (1897, Philadelphia). En 1898 s'ouvrait à N.Y. le premier département d'écriture

49 Jean-Paul Torok, *Le Scénario. L'art d'écrire un scénario*, Paris, Henri Veyrier, 1988.

50 Voir notamment Isabelle Raynauld, «Les scénarios des débuts du cinéma en France: statut des scénarios conservés à la Bibliothèque Nationale (1907-1923)», in Jean A. Gili et alii (dir.), *Les Vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1995, pp. 437-457.

de scénario au monde, le Biograph Studio, et en 1900 on éditait déjà des scénarios»⁵¹.

Certes, nombre des sources sur lesquelles repose ce type d'étude ne relèvent pas du «scénario» au sens où ce terme a été entendu à partir du milieu des années 1910 : il s'agit souvent de résumés édités dans les catalogues de compagnies, parfois distribués dans la salle ou oralisés simultanément à la projection par le bonimenteur qui commente les vues⁵². Cette activité d'écriture rétroactive n'est toutefois pas sans préfigurer de nombreuses formes de transferts scripturaux du récit filmique, effectués quant à eux dans une volonté de conserver une trace du film et du plaisir que sa projection a laissé chez le spectateur, à une époque (jusqu'aux années 1970) où le visionnement domestique n'était pas possible. On pense là à toutes les formes de «novellisation» du film, en particulier aux récits sous forme de feuilletons paraissant dans la grande presse des années 1910, mais aussi à des formes mixtes, textes illustrés tels qu'on en trouve fréquemment dans les revues de cinéma entre les années 1920 et 1950 (voir fig. 1 – le film *A nous la liberté!* (1931) de René Clair, raconté par une série d'images légendées dans un numéro de *L'Ecran français* paru l'année du vingtième anniversaire du film)⁵³, ou chez des éditeurs de volumes populaires, en particulier dans la collection «Cinéma-Bibliothèque» de Jules Tallandier (fig. 2 – une version romanesque du même film, parue en un volume juste après sa sortie, en 1932), voire chez des éditeurs plus prestigieux tel que Gallimard (avec par exemple sa collection de novellisations intitulée «Cinéma romanesque», qui ne

51 Jacqueline Van Nypelseer, «La littérature de scénario», *Cinémas*, vol. 2, n°1, p. 94.

52 «Le conférencier, à mon sens, comble d'un seul coup toutes ces lacunes. *En possession du scénario*, il peut avant le spectacle l'étudier dans des documents précis [...]» (Ch. Le Fraper, *Le Courier cinématographique*, 23 septembre 1911, texte reproduit in *Iris*, n°22, p. 30; nous soulignons).

53 *L'Ecran français* n°321, 5 septembre 1951, pp. 18-19.

dure certes qu'une seule année en 1928). L'expression «ciné-roman», avant de migrer du côté des pratiques associées à la modernité cinématographique des années 1960 (chez Alain Robbe-Grillet notamment), a recouvert cet ensemble de pratiques hétérogènes⁵⁴; l'expression constitue en elle-même une promesse d'échanges entre la littérature et le cinéma qui, sans doute, n'ont pas été pleinement exploités. La collection «Cinario», créée chez Gallimard en 1925, entendait pousser loin cet aller-retour entre les images animées et l'écrit, puisque les nombreux ouvrages annoncés par le slogan «Écrit pour le Cinéma par...» devaient tous, après leur parution, connaître une adaptation en long-métrage; dans les faits, ainsi que le note Laurent LeForestier, seuls deux titres semblent avoir été tournés⁵⁵. Ce genre de projet éditorial (ici combiné à la production cinématographique, qui en général est première ou demeure virtuelle) souligne la diversité des relations qui ont existé entre l'écrit et le film, et nous incite à considérer la notion de «scénario» comme une pratique plurielle, ouverte, mouvante.

Avant même l'instauration de la division technique du travail chez les fabricants de vues animées et l'institutionnalisation des principaux procédés du récit filmique au milieu des années 1910, le «scénario» – terme issu du lexique théâtral, fixé vers 1820 dans le sens d'une subdivision en scènes⁵⁶ – existe déjà.

54 A notre connaissance, cet écheveau de pratiques et d'usages terminologiques n'a pour l'instant été que peu débroussaillé par la critique; l'ouvrage d'Alain et Odette Virmaux (*Le Ciné-roman. Un genre nouveau*, Paris, Edilig, 1983), s'il apporte nombre d'informations, contribue plutôt à ajouter une certaine confusion à cette problématique. A propos de la notion de «ciné-roman», on lira avec profit la rubrique que lui consacre Alain Carou dans *1895*, n°33 («Dictionnaire du cinéma français des années vingt»), juin 2001, pp. 111-114.

55 Laurent LeForestier, «Le Roi de la pédale: la projection muette comme état transitoire au cœur d'un événement», in: Giusy Pisano et Valérie Pozner, *Le Muet à la parole. Cinéma et performance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, AFRHC, 2005, en particulier pp. 260-262.

56 Voir Jean Giraud, *Le Lexique français du cinéma: des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958, p. 178. Giraud précise à propos des trois premières décennies du

C'est d'ailleurs dans un contexte marqué par des préoccupations « scéniques » que le terme semble avoir été particulièrement utilisé : on le trouve sous la plume de Georges Méliès (qui fait néanmoins primer les « trucs » de ses fantasmagories sur la dimension narrative)⁵⁷, puis chez ceux qui appellent de leurs vœux un rapprochement avec le théâtre, auquel le cinématographe peut espérer emprunter une part de légitimité culturelle et d'ambition narrative. Le critique Georges Dureau s'exprime ainsi sur cette question en 1908 : « Faut-il se louer de ces rapports du cinéma avec le vrai théâtre ? Je le crois. [...] en se rapprochant de la vue dramatique et de l'art, les scénarios et les artistes qui les interprètent vont nécessairement s'ennoblir. »⁵⁸ La fondation, la même année, de la Société Cinématographique des Auteurs et gens de Lettres va totalement dans ce sens. Or la plus célèbre production du Film d'Art, *L'Assassinat du duc de Guise* de Charles Le Bargy et André Calmettes (1908), donne précisément lieu à la publication de son scénario écrit par Henri Lavedan. L'introduction de ce texte paru dans *L'Illustration* du 21 novembre 1908 et intitulé « *L'assassinat du Duc de Guise*.

cinéma : « On trouve *scénario cinématographique*, expression qui serait aujourd'hui un pléonasmе, car le cinéma a fini par supplanter le théâtre dans l'emploi du substantif. »

57 Pour Méliès, la structure narrative devait s'effacer devant la dimension visuelle et spectaculaire de l'image ; il déclarait par exemple, en recourant au terme même de « scénario » : « Là j'étais certain d'être au-dessous du sujet [le Déluge] ; [...] de ne pas faire de l'art mais de rabaisser le scénario au lieu de l'enjoliver [...]. Celui qui compose un sujet cinématographique de fantaisie doit être un artiste, épris de son art, ne reculant devant aucun travail [...], cherchant avant tout à faire disparaître le scénario sous les arabesques dans lesquelles il l'enveloppe ainsi qu'un peintre fait disparaître la toile du tableau sous les touches artistiques de sa palette (Georges Méliès *L'écho du cinéma*, n°7, 31 mai 1912). Précisons qu'il existe une anthologie des « scénarios » de Méliès dont les versions filmiques n'ont pas été conservées ; ces textes se présentent comme des résumés des différents tableaux de chaque film (Jacques Malthête-Méliès (dir.), *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*, Paris, Les Amis de Georges Méliès, 1986).

58 *Ciné-Journal*, 15 septembre 1908 (cité in : Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, II, Paris, Denoël, 1947, p. 474).

Drame cinématographique en six tableaux. Par M. Henri Lavedan, de l'Académie française » est la suivante :

Les lecteurs de *L'Illustration* seront heureux de trouver ici le scénario, illustré de quelques agrandissements choisis parmi les 18'828 clichés qui composent cette bande de projection de 314 mètres de long. Il ne faut voir, bien entendu, dans ce texte, dont notre éminent collaborateur a eu la grâce de nous laisser prendre copie, que des notes et des indications qui n'étaient nullement destinées à être publiées : la lecture n'en est pas moins saisissante. Ce n'est qu'un brouillon : mais le brouillon d'un maître écrivain.⁵⁹

Ce texte dont François Albera a montré toute la richesse qu'il présente en termes d'indications scéniques et de « sons virtuels » est donc partiellement autonomisé dans cette publication par rapport au film (tout de même très présent à travers la série de photographies). Bien qu'il soit présenté comme un « brouillon » et non comme une œuvre achevée, ce scénario est valorisé dans sa dimension littéraire, puisque les éditeurs précisent qu'il est dû à un « maître écrivain » – signe d'une légitimité que Lavedan a certes acquis antérieurement dans un autre champ, en tant qu'auteur dramatique notamment.

Avant que ne s'impose, au début des années 1920, chez les intellectuels qui s'intéressent au cinéma, un modèle plus musicaliste que théâtral qui tendra à diminuer fortement l'importance du narratif et à écarter tout emprunt à la littérature – à un moment où ce sont au contraire les poètes qui se tournent vers le cinéma (Soupault, Apollinaire, Cendrars,...) –, le patrimoine d'œuvres théâtrales est envisagé dans les années 1910 comme l'un des viviers de scénarios. Dans un article de

59 « *L'assassinat du Duc de Guise*. Drame cinématographique en six tableaux. Par M. Henri Lavedan, de l'Académie française ». Introduction lors de la parution du texte dans *L'Illustration, Journal Universel*, 21 novembre 1908.

1916 qui entend répondre à la question formulée en titre, «Où trouver le sujet d'un scénario?», le cinéaste Jacques de Baroncelli se fait l'écho des réflexions de l'époque, et résume son point de vue en disant que «Shakespeare est le plus grand créateur de scénarios qui se sera jamais vu»⁶⁰.

La question des discours sur le scénario contemporains de l'institutionnalisation des pratiques narratives, esquissée ici à travers quelques points de vue d'époque, demanderait, pour que nous puissions vraiment en dessiner les contours, à ce que nous entreprenions des dépouillements systématiques de revues et de dossiers de production de films. Ce chantier de recherches est, sur la question spécifique de l'écriture scénaristique, à peine entamé, mais ouvrirait de riches perspectives.

6. Un objet d'étude à construire

Plutôt que d'en rester au constat qu'en général le scénario est détruit après usage, nous proposons de le *construire* comme objet d'étude. Au moins deux approches s'ouvrent dès lors à nous: on peut se pencher sur le scénario – envisagé en tant que type d'écriture sur un plan théorique et historique à partir de différents corpus (les scénarios eux-mêmes, mais aussi tous les discours qui s'y rapportent et contribuent à en fixer les usages) –, ou sur un «scénario»⁶¹, examiné dans sa dimension matérielle (format, qualification utilisée, qualité de l'édition, annotations, illustrations,...) et textuelle (degré de littéarité, procédés d'écriture spécifiquement scénaristiques, préface et toute autre information

60 Jacques de Baroncelli, «Où trouver le sujet d'un scénario?», *Ciné-Journal*, 8 juillet 1916, repris in *Ecrits sur le cinéma*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1996, p. 60.

61 Nous comprenons ce terme dans un sens générique qui recouvre divers types de textes: synopsis, traitement, séquencier, continuité dialoguée, découpage technique, etc.

péritextuelle⁶², etc.). Bien sûr, la seconde optique apporte une pierre à la première, mais pose des problèmes spécifiques. Pour être pleinement productive, l'étude d'un scénario donné devrait s'inscrire dans une démarche de critique génétique des textes – c'est-à-dire non seulement documenter le processus créateur du film, mais aussi l'objet scénario en soi, à travers ses états et variantes. Or ce type d'approche est rare dans le champ du cinéma – on citera néanmoins la publication par Olivier Curchod et Christopher Faulkner du scénario de *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1939), qu'ils accompagnent d'un véritable appareil critique et d'une comparaison entre les diverses moutures successives du texte⁶³ –, et demande l'élaboration d'un cadre méthodologique *ad hoc*. Les recherches menées dans le champ de la littérature par les «généticiens» à partir des années 1960 – lorsque, dans le contexte favorable du structuralisme, les manuscrits d'écrivains acquièrent une place dans l'investigation scientifique des textes⁶⁴ – peuvent offrir des outils, mais il faut en outre prendre en compte le contexte particulier de la fabrication d'un film, de la circulation des données qui le concernent parmi un nombre considérable d'intervenants et de la conservation de ces informations par diverses instances (producteur, organisme de subventionnement, institutions patrimoniales, archives personnelles des multiples acteurs du processus de création,...).

Le numéro spécial de la revue *Genesis* consacré au cinéma comprend une série d'études qui permettent de saisir l'éventail des catégories de documents susceptibles d'être examinés dans cette perspective. Ces sources allient souvent texte et image (dessinée) sous des formes qui ne se réduisent pas à l'exercice codifié du *storyboard*

62 Voir les aspects abordés dans Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

63 Olivier Curchod et Christopher Faulkner, *La Règle du jeu. Scénario original de Jean Renoir*, Paris, Nathan, 1999.

64 Voir Jean-Louis Lebrave, «La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ?», in : *Genesis*, n°1, 1992, pp. 33-72.

tel qu'on l'enseigne dans les manuels⁶⁵. Les directeurs de ce numéro paru en 2007, Jean-Louis Bourget et Daniel Ferrer, notent cependant dans leur introduction qu'en dépit de l'engouement suscité par les supports numériques pour des suppléments – intérêt aujourd'hui passablement amoindri, la promotion du nouveau support, le Blu-ray Disc, reposant bien plus sur la haute définition que sur les suppléments (alors que le DVD était censé se distinguer de la VHS grâce à ces derniers) –, «les scénarios et ensemble de documents écrits sont peu représentés» dans ce type de bonus :

[...] Il faut aussi voir là la marque d'un désintérêt, ou du moins d'un intérêt très limité, pour la partie de la genèse située très en amont du tournage, et notamment pour les phases d'écriture : comme en littérature, l'intérêt spontané pour la genèse a partie liée avec l'idée de l'auteur, mais, contrairement à ce qui se passe en littérature, celui qui est revêtu de la fonction d'auteur au cinéma n'est pas, aux yeux du grand public, l'écrivain (de scénario).⁶⁶

On retrouve ici le facteur dont il a été question *supra* : l'auteurisation sur laquelle se fonde la cinéphilie n'est pas propice à la valorisation du scénario, non seulement parce qu'elle porte sur le metteur en scène, mais aussi parce qu'elle s'accorde mal, *en elle-même*, avec l'idée d'un travail qui s'effectue souvent de manière collective, où il est souvent difficile d'estimer quelle est la part individuelle de chaque intervenant – et même qui sont ces individus, puisqu'il n'est pas rare que les coscénaristes ou dialoguistes ne soient aucunement crédités au générique du film ou dans le dossier de presse⁶⁷. Lorsqu'il s'agit de

65 Par exemple chez Marcie Begleiter, *Les Clés pour créer un story board*, Paris, Dixit, Triumvir, Synopsis, 2004.

66 Jean-Louis Bourget et Daniel Ferrer, «Genèses cinématographiques», in : *Genesis 28*, 2007, p. 9.

67 A propos des collaborations anonymes si fréquentes, on lira avec profit le témoignage de Jean-Charles Tacchella sur le début de sa participation à

personnalités célèbres, à l’instar de Fritz Lang dont le film *Règlement de comptes* (*The Big Heat*, 1953) est examiné par Gérard Blanc et Brigitte Devismes dans une étude précise des différents états du scénario, l’approche apparaît bien sûr plus légitime, d’autant que les historiens s’emploient ici à montrer, à travers la prise en compte des annotations effectuées par le cinéaste sur les versions du texte rédigé par le scénariste Sydney Boehm, qu’il existe deux strates distinctes, la seconde étant liée aux interventions du cinéaste – ainsi réinstauré dans sa position privilégiée et faïtière – qui tendent à éloigner le film de la norme, ouvrant un espace de liberté à l’intérieur même du système de contraintes propre à l’écriture hollywoodienne. Blanc et Devismes font en conclusion le constat suivant :

Il n’était pas possible au cinéaste de rompre la continuité de l’action. Il est impossible d’abolir les règles d’écriture sur lesquelles repose le modèle. On peut seulement en détourner le sens, ce à quoi Lang s’emploie systématiquement tout au long de la réécriture du scénario de Boehm.⁶⁸

Le mythe individuel du créateur est sauf : l’examen du travail de collaboration permet de conférer une place privilégiée à la figure de renom dans la mesure où elle peut être associée à une pratique singularisante de détournement. Il n’empêche : cette valorisation de Lang permet qu’un ouvrage aborde dans son entièreté les variantes du scénario d’un unique film. La condition de possibilité d’une telle entreprise réside bien sûr dans l’existence même de ces documents et dans la présence de « métadonnées » permettant de les identifier. Le cas

l’écriture de scénarios, qui montre comment la mention même du nom du scénariste devait être progressivement gagnée par ce dernier (« Scénariste dans les années 1940 et 1950 », in : Alain Ferrari (dir.), *Le Poing dans la vitre : scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Paris, Actes Sud, 2006, en particulier pp. 15-24).

68 Gérard Blanc et Brigitte Devismes, *Le Double scénario chez Fritz Lang*, Paris : Armand Colin, 1990, p. 221.

de Fritz Lang est à cet égard particulier. En effet, comme Morgan Lefeuve l'a mis en évidence dans son étude du storyboard de *Espions sur la Tamise* (*Ministry of Fears*, 1953), le réalisateur a construit de façon délibérée ses archives personnelles. Le fait que Fritz Lang « manifest[e] une volonté très nette de maîtriser son image » n'est pas sans incidences sur les études qui s'y rapportent⁶⁹. De façon générale, les filtres sont nombreux entre la connaissance que l'on peut avoir de la genèse d'un film et ce qu'elle fut effectivement : les indispensables intermédiaires « font écran », nous renvoyant dès lors à l'écran, à ce dont témoigne le produit filmique final. C'est pourquoi il s'agit également de discuter la nature discursive des choix présidant à la transmission de tel ou tel document (ou à l'éviction de tel autre, dont peut-être nous n'avons pas conscience de l'existence).

Etant donné la nécessité d'une optique comparatiste, l'objet de ce type d'étude est nécessairement pluriel : la prise en compte des variantes et les recoupements avec d'autres sources écrites, visuelles et audiovisuelles – notamment l'éventuelle correspondance, fort précieuse, entre scénariste(s), réalisateur, dialoguiste, producteur, auteur du roman dont le film est une adaptation, etc. – participe de la réflexion sur la genèse de l'œuvre. Au croisement de la narratologie et de la recherche dans des fonds d'archive (dans un domaine que les archivistes du cinéma nomment les « supports non-film »), ce type d'entreprise menée dans une volonté d'ériger le scénario en objet premier pourrait à notre sens permettre un enrichissement mutuel de la narratologie (filmique) et de l'histoire du cinéma, voire de la théorie et de la pratique. Certes, le film ne doit pas être exclu, ce serait tomber là dans l'excès inverse de celui auquel conduisent les études traditionnelles,

69 Morgan Lefeuve, « Le storyboard : un outil au service de la création cinématographique. L'exemple de *Ministry of Fear* de Fritz Lang », in : *Genesis* 28, 2007, p. 108.

qui rabattent, pour la plupart, l'examen du scénario sur celui de la structure narrative du film terminé, évinçant la prise en compte de l'écriture scénaristique (occultée dans sa matérialité et son historicité lorsqu'on se base sur un découpage d'après visionnage) au profit d'une simple analyse de film – c'est ce que font en grande partie Michel Chion dans *Ecrire un scénario*⁷⁰ (un essai au titre d'autant plus fallacieux qu'il est censé porter non seulement sur le scénario, mais également sur la production de ce dernier) et Kristin Thompson dans *Storytelling in New Hollywood*, qui place toutefois au centre de son étude la question d'un éventuel renouvellement des pratiques scénaristiques, et discute de façon comparative certains préceptes proposés par des manuels de scénario⁷¹. Toutefois, on pourrait considérer que le film, même s'il s'agit d'en retracer la genèse, ne se situe pas au centre de l'analyse, mais constitue plutôt l'horizon de celle-ci; d'ailleurs, il se peut que le film « projeté » par l'écriture ne l'ait jamais été dans une salle, étant resté inachevé.

Une difficulté majeure inhérente à ce type d'entreprise réside dans le fait qu'en présence d'une source, même qualifiée de « scénario » dans les inventaires de fonds, il est souvent fort peu aisé de savoir à quoi nous avons précisément affaire: quel est l'état du texte dont nous sommes en présence, quels en sont les auteurs, quand a-t-il été rédigé, à quel moment sont venues s'ajouter certaines annotations, quels étaient exactement le statut et la fonction de ce document dans la genèse du film? C'est pourquoi il est indispensable de pouvoir effectuer le plus de recoupements possibles, et donc de disposer d'un fonds élargi à différents types de sources concernant les personnes étant intervenues dans l'écriture et la fabrication du film. Ainsi par exemple un fonds de documents comme celui

70 Michel Chion, *Ecrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma/INA, 1985.

71 Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge et Londres, Harvard Univ. Press, 1999.

ayant appartenu au cinéaste Claude Autant-Lara, déposé dans les murs de la Cinémathèque suisse, constituerait-il un « bon objet » pour une telle critique génétique⁷². La collaboration régulière d'Autant-Lara avec Aurenche et Bost – dont l'examen du travail nous permettrait, sur des bases rigoureuses, de discuter la célèbre diatribe de Truffaut contre la « Tradition française » dont ils sont l'emblème – et la part importante d'adaptation de romans classiques que compte sa filmographie (*L'Auberge rouge* d'après Balzac, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Le Diable au corps*, ...) augurent à notre sens une recherche productive en termes de réflexion historico-théorique sur le scénario, ainsi que plus généralement sur les passerelles entre littérature et cinéma. Même des documents relativement « finaux » dans le développement de l'écriture scénaristiques tels que les découpages techniques présentent dans ce cas un intérêt certain, ainsi qu'en témoignent les deux feuillets que nous reproduisons ici (fig. 3-4)⁷³, issus de deux versions du découpage du *Rouge et le Noir*, documents préparatoires au tournage d'un film réalisé en 1954. Ces documents qui permettent de reconstituer différents points de vue sur l'adaptation de Stendhal – romancier auquel Autant-Lara a accordé une place centrale au cours de sa carrière, parfois sans pouvoir faire aboutir ses projets (dont néanmoins les sources scripturales doivent avoir gardé trace)⁷⁴ – ne sont

72 Nous prévoyons de monter un projet de recherche portant sur ces questions, en collaboration avec deux chercheurs engagés par l'Université de Lausanne et délégués au sein de la Cinémathèque suisse dans le cadre du projet « Université et Cinémathèque » destiné à la valorisation des collections de cette institution, Alessia Bottani et Pierre-Emmanuel Jaques (nous remercions ce dernier de nous avoir communiqué certaines références mentionnées dans le présent article).

73 Documents aimablement fournis par Nadia Roch et Richard Szotyori de la Cinémathèque suisse. (Fonds Claude Autant-Lara, Cinémathèque suisse. Droits réservés.).

74 Alors que Claude Autant-Lara voulait faire de l'adaptation de *Lucien Leuwen* un long-métrage pour le cinéma, il en fera finalement un film pour la télévision ; quant à la *Chartreuse de Parme* qu'il lui tenait à cœur d'adapter et auquel il travailla beaucoup au stade de l'écriture, le film ne se fera jamais.

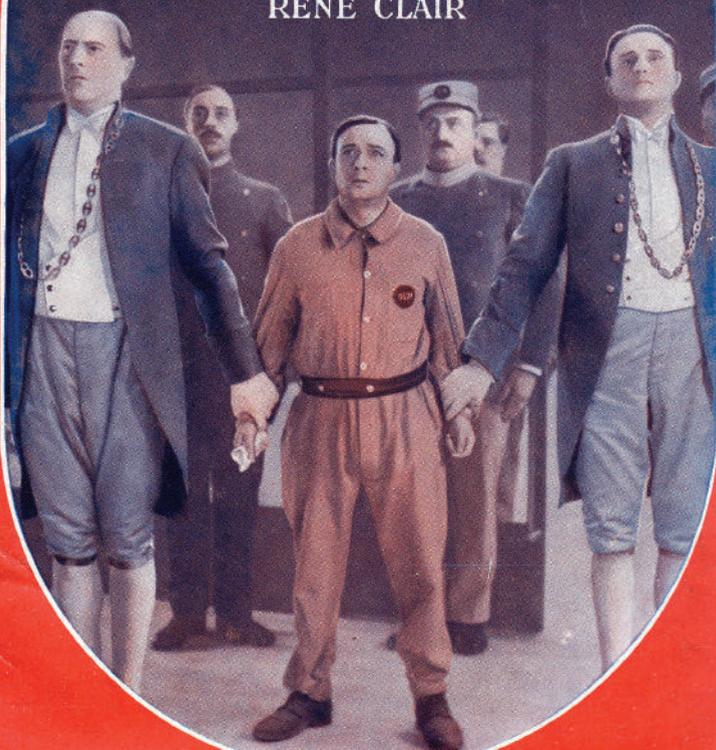
COLLECTION PERSONNAGES
CINÉMA-
BIBLIOTHÈQUE

LUCIEN ALLINA

Prix:
3^{fr.}
50

A nous, la Liberté!

Roman tiré du film de
RENÉ CLAIR



NOMBREUSES et SUPERBES
ILLUSTRATIONS DU FILM

Editions JULES TALLANDIER
75, Rue Dareau. PARIS (XIV^e)

77 - TERRASSE - MAISON RENAL - NUIT.

Julien, après son aveu, tient l'me de Rénal à l'écart, d'un geste très digne et très calculé.

Puis il s'en va vers la maison.

78 Il croise M^e de Rénal, qui ferme Les portes-fenêtres. Il le salue.

JULIEN - Bonne nuit, Monsieur.

M^e de RENAL - (grogne, d'un ton très déplaisant)... 'soir !

Et, en entrant dans la maison, Julien dit (monologue intérieur):

JULIEN - (intérieur) Toi, sois poli avec l'amant de ta femme !

ENCHAÎNE

79 - CHAMBRE M^e de RENAL - NUIT.

M^e de Rénal est en toilette de nuit. Elisa achève de la coiffer.

Elisa n'est pas à son travail. Elle renifle un peu. Elle essuie son oeil, comme si elle pleurait.

M^e de Rénal entre, après avoir frappé. Il porte un uniforme rouge (commandant de la garde d'honneur). Sa tunique n'est pas boutonnée et il est chaussé de pantoufles. Et tient un ~~chapelet à la main~~. Sur la tête, un couvre-chef très militaire.

M^e de Rénal se tourne vers lui. Elle sourit très gentiment.

→ Ces premiers mots:

M^e de Rénal - Ton n'ally pas ces entes?

Julien (int.) Si, son poli am l'annee de la femme...

à M^e de Rénal (parle) Ten en pas

renuait - les les poli.

Si il y a l'oujue on voit M^e de Rénal pleurer

- ENCHAÎNE -

Le suivre se fou peut dans Robaute

(77)

même axe que 75 - av. arbr.

Julien sort à droite.

(78)

n°78 - M. de Rénal ferme les volets.

B. Julien entre à gauche, s'adresse à M. de Rénal, puis va vers la maison.

TRAV. AVANT.

Julien est de dos. Il jette un regard par-dessus son épaule, pour dire son monologue.

(79)

n°79 - TRAV. AV. ORF. 32.

A.

B. Au premier plan droite, Mme de Rénal, assise à sa coiffure. Près d'elle, Elias qui se coiffe.

Au fond, M. de Rénal entre dans la chambre.

Les TRAVAILLEURS avancent avec M. de Rénal qui s'approche de sa femme. Il reste à gauche du champ.

NOTA. Mme Rénal, perruque spéciale.

Elle lui défait les cheveux sans l'aider, la pousse, et fait deux nœuds.

M. de Rénal pose son chapeau sur un siège.

pas seulement intéressants au niveau du contenu des textes de différents statuts, mais aussi dans les spécificités de la pratique d'écriture, qu'il faut comprendre également au sens concret du terme : collages, ratures, composition de la page, association de textes manuscrits et de tapuscrits, etc. font de ces sources des matériaux à envisager également pour eux-mêmes.

7. Pour un scénario « dé-tourné » : l'autonomisation de l'écrit

En elle-même, la publication d'un scénario, du moins sur la forme d'un ouvrage « signé » (et non d'un découpage après visionnage comme en propose par exemple la revue *L'Avant-scène cinéma*), constitue une tentative de soustraire le « pré-texte » à l'orbite du texte filmique, de conférer à ce document une autonomie en le destinant également à ceux qui n'auraient pas vu le film, et en s'affichant dans sa matérialité scripturale, voire dans ses qualités littéraires⁷⁵. Cette indépendance n'est bien sûr jamais totale : comme l'a montré Pier Paolo Pasolini dans *L'Expérience hérétique*, le scénario est une « structure tendant à être une autre structure », sa spécificité résidant précisément dans certaines techniques permettant de faire référence à l'œuvre cinématographique à venir, que la réalisation de celle-ci soit sérieusement envisagée ou, inversant la logique usuelle, demeure une vague perspective jamais destinée à être concrétisée, un prétexte à l'écriture⁷⁶. Ce lien quasi définitoire à l'objet filmique explique que la publication de textes présentés comme des

⁷⁵ A propos de cette question de l'autonomisation dans des publications ultérieures à celles discutées ici (Louis Malle, François Truffaut, Ingmar Bergman) qui se rapportent à un film ayant été tourné, voir Jacqueline Viswanathan, « Ciné-romans : le livre du film », in : *Cinémas*, vol. 9, n° 2-3, printemps 1999, pp. 13-36.

⁷⁶ Pier Paolo Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », in : *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, pp. 156-166.

«scénarios» s’accompagne le plus souvent d’un discours de légitimation de l’entreprise qui fournit des indications précieuses sur la façon dont l’écriture cinématographique est considérée par «l’auteur en question» (dans les deux sens du terme). Dans sa préface à la publication de ses *Six Contes moraux* dans la «Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*», Eric Rohmer explique ainsi sa démarche :

Pourquoi filmer une histoire, quand on peut l’écrire? Pourquoi l’écrire, quand on peut la filmer? Cette double question n’est oiseuse qu’en apparence. Elle s’est posée très précisément à moi. L’idée de ces Contes m’est venue à un âge où je ne savais pas encore si je serais cinéaste. Si j’en ai fait des films, c’est parce que je n’ai pas réussi à les écrire. Et si, d’une certaine façon, il est vrai que je les ai écrits – sous la forme même où on va les lire – c’est uniquement pour pouvoir les filmer.

Ces textes, donc, ne sont pas “tirés” de mes films. Ils les précèdent dans le temps, mais j’ai voulu d’emblée qu’ils soient autre chose que des “scénarios” : c’est ainsi que toute référence à une mise en scène cinématographique en est absente. Ils ont eu, dès le premier jet, une apparence résolument littéraire.⁷⁷

Chez Rohmer, l’interdépendance entre l’écriture et la réalisation cinématographique n’implique pas de hiérarchie, mais une contamination réciproque, perceptible dans la «littéarité» des répliques prononcées par les personnages de ses films, ainsi que dans l’affirmation selon laquelle ces textes ont été écrits uniquement pour être filmés. Si ses récits scripturaux se présentent bien plus comme des nouvelles que comme des scénarios traditionnels, ce n’est pas, du moins si l’on en croit la posture qu’il affiche dans son avant-propos, parce qu’ils les a transformés en vue d’une publication, mais parce que les documents qui servirent à la réalisation du film se présentaient déjà sous cette forme (même si on peine à croire qu’un Nestor Almendros, chef opérateur

⁷⁷ Eric Rohmer, *op. cit.*, p. 7.

à partir de *La Collectionneuse*, ait pu se satisfaire de ce texte-là). L'ambition du cinéaste était, d'entrée de jeu, de produire un texte littéraire, dont la facture contribuait à revendiquer l'autonomie de l'écrit.

Le rapport de Rohmer à l'écriture est certes singulier, mais constitue une exacerbation d'un statut qu'acquiert tout scénario publié. Comme nous l'avons signifié à plusieurs reprises au cours de la présente étude, les phénomènes d'autonomisation (ou de transfert) de l'activité scénaristique (ou seulement de certaines normes qui lui sont attachées) nous paraissent très productifs, que cela soit sur le plan de la création ou de l'analyse. Car nombreux sont les auteurs qui ont dévié le scénario de sa finalité ordinaire – au lieu d'être des cinéastes obnubilés par l'idée de tourner, ils œuvrent dans une démarche d'écriture visant à «dé-tourner» le pragmatisme et la performativité du scénario (qui ne devient un «genre» qu'au moment où ces pratiques alternatives émergent), comme nous avons proposé de le faire dans le concours du présent numéro d'*Archipel* – ou qui en ont intégré des composantes scénaristiques dans leur écriture littéraire, ainsi renouvelée par la rencontre avec une pratique appartenant (du moins en apparence) à un autre champ. Certains écrivains se réfèrent certes au cinéma, y compris, à partir surtout du Nouveau Roman, en tant que modèle d'appréhension et de représentation du monde (le «point de vue» chez Robbe-Grillet, la décomposition chronophotographique du mouvement chez Claude Simon, etc.); mais nous pensons plutôt ici à ceux qui se confrontent aux spécificités non pas tant du dispositif cinématographique que de la matérialité textuelle du scénario (on pourrait parler de «dispositif scénario», qui se manifeste souvent concrètement au niveau de la disposition des mots sur la page). Cette appropriation par la littérature constitue le degré suprême d'autonomisation du «scénario».

Parfois, ce phénomène ne résulte pas d'une intentionnalité de l'écrivain, mais de l'inachèvement du film. Dans de tels cas, l'échec de la création filmique peut renforcer la visibilité du scénario, mais ce dernier continuera à être vu à travers une perspective d'histoire du cinéma, sans faire l'objet d'aucune considération en tant qu'objet (para)littéraire: *Les Aventures de Harry Dickson. Scénario pour un film (non réalisé) par Alain Resnais* tendra ainsi à être envisagé par rapport à la carrière et l'œuvre du cinéaste, en tant qu'actualisation d'un intertexte qui traverse plusieurs de ses films; il en va de même des scénarios «de tiroir» écrits par Antonioni, ou des scénarios non réalisés parus dans le numéro 400 de *L'Avant-scène cinéma*⁷⁸.

La première manifestation (et sans doute la plus remarquable) d'un élan littéraire visant à transposer dans la prose et la poésie certaines caractéristiques de l'écriture cinématographique (scénario, facture visuelle et effets perceptifs confondus) s'amorce à la fin des années 1910, parmi les avant-gardes surréalistes et dadaïstes. Le manifeste d'Apollinaire «L'esprit nouveau et les poètes», qui paraît le 1er décembre 1918 dans *Le Mercure de France*, est emblématique d'un rapport ambigu au cinéma, à la fois sublimé comme modèle absolu en raison de ses virtualités, et déprécié à cause de la médiocrité des productions contemporaines qui, ne recourant pas aux poètes, échouent à exploiter ce potentiel:

Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. Ceux-ci se raffineront,

78 Frédéric De Towarnicki et alii, *Les Aventures de Harry Dickson. Scénario pour un film (non réalisé) par Alain Resnais*, Paris, Capricci, 2007; Michelangelo Antonioni, *Scénarios non réalisés*, Paris, Images modernes, 2004; *L'Avant-scène Cinéma*, n°400, mars 1991.

et l'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent. Qu'on ne s'étonne point si, avec les seuls moyens dont ils disposent encore, ils s'efforcent de se préparer à cet art nouveau [...].⁷⁹

Si, nous dit Apollinaire, les poètes ne recourent pour l'instant qu'à l'écriture, ce n'est donc pas sans être dans l'attente du jour où les moyens cinématographiques seront mis entre leurs mains pour créer «l'œuvre totale». Dans ce contexte, le scénario apparaît comme un nouveau genre littéraire propice aux expérimentations, le modèle cinématographique permettant une bouffée d'air, une échappée hors de genres plus anciens qui obéissent à des codifications jugées obsolètes, inadéquates au nouveau contexte de la modernité⁸⁰. Le court poème en prose de Soupault, «Indifférence» – qui paraît en décembre 1917, soit peu après la conférence d'Apollinaire qui, plus d'une année avant sa publication, a été prononcée le 26 novembre⁸¹ –, fait fusionner ou s'entrechoquer les différents traits que les intellectuels de l'époque se plaisaient à commenter dans le cinéma : la transformation rapide, inéluctable des choses (comme si elles étaient prises dans le tourbillon du flux photogrammatique et soumises aux vitesses variables de ce dernier ainsi qu'aux «trucs par substitution» des féeries à la Méliès), la modularité des espaces et des dimensions (allusion aux variations d'échelle scalaire), les sautes abruptes qui ne sont pas sans présager celles que subit le héros de *Sherlock Jr.* (Buster Keaton) projeté dans le «film dans le film», la réification

79 Disponible sur : <http://www.poesie-arts.com/Apollinaire-L-Esprit-nouveau-et.html> (consulté le 25 octobre 2011).

80 Voir notamment, en plus des ouvrages mentionnés dans la suite de notre texte : Paul Dermée, *Films. Contes, soliloques, duodrames*, Paris, L'esprit nouveau, 1919 ; Pierre Albert-Birot, *Cinéma. Drames, poèmes dans l'espace composés en 1919-1920*, Paris, SIC, 1920 ; *Les Cahiers du mois*, n°12 («Scénarios»), 1925.

81 Selon Odette et Alain Virmaux (éd.), *Philippe Soupault. Ecrits de cinéma 1918-1931*, Paris, Plon, 1979, p. 24.

d'un monde peuplé de figures dépsychologisées comme dans les *slapstick comedies*, l'assouvissement du fantasme de panoptisme et d'ubiquité qu'avive le montage cinématographique. Cette perception hypertrophiée et hallucinatoire de l'espace et du temps (« je suis sur un toit en face d'une horloge qui grandit, grandit tandis que les aiguilles tournent de plus en plus vite »), symbole de la modernité, se veut la *retranscription* d'une expérience de cinéma. Si le produit de l'écriture peut être comparé parfois dans les textes de l'époque à un scénario, la référence au cinéma est beaucoup plus large : le dispositif scénario se construit en miroir du dispositif cinématographique (et parfois l'intègre, comme dans les scènes de « projection » dans *Donogoo Tonka* de Jules Romain)⁸². L'exceptionnelle anthologie réunie par Benoît Janicot atteste de la force vive que le modèle cinématographique a pu insuffler dans l'écriture littéraire, à l'époque d'Apollinaire, d'Albert-Birot et d'Artaud, mais aussi à travers tout le XXe siècle⁸³. Ces scénarios « dé-tournés », orphelins des films dont ils auraient dû être les géniteurs, sont des « enfants terribles » qui jouent à fuir le fonctionnalisme auquel on les destine en subvertissant tout un attirail de conventions (numérotation, segmentation, indications techniques, ...) dont ils se servent avec désinvolture et ironie pour travailler de l'intérieur l'écriture poétique ou romanesque.

82 Jules Romain, *Donogoo Tonka ou Les Miracles de la Science. Conte cinématographique*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue française, 1920.

83 Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.