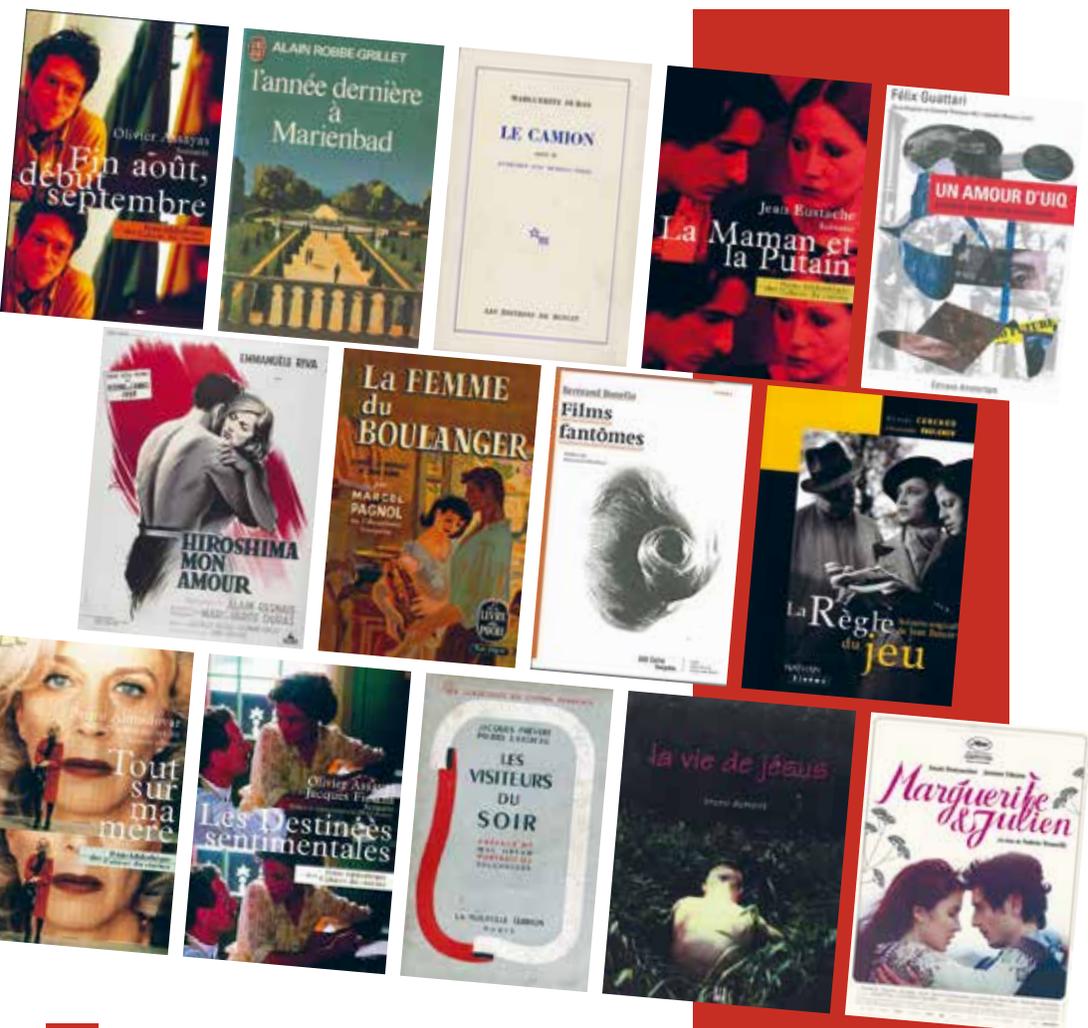


# FILMS À LIRE

## Des scénarios et des livres

Sous la direction de Mireille Brangé  
et Jean-Louis Jeannelle



Cet ouvrage est publié avec l'aide du Centre d'Études et de Recherche *Éditer/Interpréter* de la Faculté des Lettres de l'Université de Rouen et avec le soutien de la plateforme fédérative *Délivrez-nous du livre !* et du centre de recherche pluridisciplinaire *Pléiade* de l'Université Paris 13.



Mise en page : Mélanie Dufour  
© Les Impressions Nouvelles – 2019  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

# FILMS À LIRE

## Des scénarios et des livres

Sous la direction de Mireille Brangé  
et Jean-Louis Jeannelle

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



## INTRODUCTION

Mireille Brangé & Jean-Louis Jeannelle

Qu'un film puisse faire l'objet d'une lecture, non pas au sens où Christian Metz (*Langage et cinéma*, 1971) ou Marie-Claire Ropars (*Le Texte divisé*, 1981 ; *Écraniques*, 1990) l'ont dit du texte filmique envisagé comme « texte », mais au sens où son scénario est disponible à une actualisation proche de celle qu'un lecteur ferait d'une pièce de théâtre, c'est cette idée que nous avons désiré vérifier en invitant les chercheurs réunis dans ce volume à réfléchir aux conditions dans lesquelles les nombreux textes écrits (et pour une partie seulement d'entre eux publiés) *en vue* de la réalisation d'un film – que cette réalisation ait pu aboutir ou non – pouvaient être lus et, si tel était le cas, de quelle nature était la lecture que l'on pouvait en faire.

Que ces textes soient lus, il y a là une évidence, depuis que s'est progressivement systématisée le recours au scénario pour la production d'un film<sup>1</sup>. Ceux-ci le sont quotidiennement par tous les professionnels du 7<sup>e</sup> art : producteurs, réalisateurs et acteurs, à qui ils servent de support pour décider d'investir (en termes financiers ou artistiques) dans un projet, autres scénaristes chargés de relire, de réécrire ou d'évaluer pour une commission et qui bénéficient pour cela d'une rémunération<sup>2</sup>, enfin, lorsque le projet est

---

1. Voir Alain Carou, « Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 65, « Histoire des métiers du cinéma avant 1945 », 2011, p. 28-51.

2. Voir sur ce point Cécile Vargaftig, « Partager nos rêves », p. 29-48.

réalisé, l'ensemble des membres de la production et de la post-production<sup>3</sup>. De fait, pour l'essentiel d'entre eux, les scénarios ne connaissent pas d'autres lecteurs que ceux qui portent un regard technique sur eux, chacun selon sa spécialité, le réalisateur ayant seul un regard sur le texte qui subsume les points de vue de tous les autres membres de l'équipe.

Reste qu'en droit, rien n'interdit les scénarios d'être lus par des non-professionnels. Soit parce que leurs auteurs décident de les publier et de les diffuser, geste qui confère au texte écrit une certaine dimension « opérable<sup>4</sup> », certes bien moindre que celle du film, mais supérieure néanmoins à celle d'un simple document de travail que l'on détruirait à la fin du tournage et du montage du film. Soit parce que l'intérêt esthétique et intellectuel pris au film pousse une partie de ses spectateurs (critiques, enseignants, chercheurs...) à en reconstituer le scénario en transcrivant chacun des plans du film ou à se reporter au scénario réel – dont des copies ont pu circuler ou être déposées dans des archives. Soit enfin parce que les spécialistes d'un auteur ou des éditeurs décident de rendre accessible le support écrit d'un film (réalisé, restant encore à réaliser ou faisant partie des projets non aboutis d'un réalisateur ou d'autres collaborateurs). Dans tous les cas, l'œuvre ou la quasi-œuvre offerte à lire modifie de manière assez radicale l'expérience que nous avons au cinéma et appelle une réflexion sur cette autre manière de « voir » un film.

---

3. Sur la lecture de scénario comme pratique professionnelle, voir Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario : le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2012.

4. Sur les modes d'existence des œuvres, voir Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. 2010 (réunit *Immanence et transcendance*, 1994 et *La Relation esthétique*, 1997).

## INTRODUCTION

On objectera peut-être qu'au regard du nombre de films produits et plus encore du nombre de films imaginés mais jamais conduits à terme, le nombre de scénarios publiés est tout à fait dérisoire – en France tout particulièrement puisque les scénarios sont bien plus largement disponibles aux États-Unis, cela en raison de l'importance plus grande accordée à la phase d'écriture (plus collective et davantage soumise à des règles de composition dont rendent compte quantités de manuels), et, corrélativement, de la valeur moindre accordée au droit d'auteur dans un système régi par le *copyright*. Il est vrai que quelques collections existent, certaines assez prestigieuses comme la « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », et qu'un nombre grandissant de projets avortés nous sont aujourd'hui connus par ce biais, mais il s'agit là, à chaque fois, d'exceptions à une règle tacite selon laquelle la lecture d'un scénario ne se justifie qu'en référence au film, que celui-ci existe ou pas. Un tel principe ne tient pas uniquement à la culture du secret qui entoure les scénarios, protégés pour des raisons pratiques (empêcher toute révélation sur un film autre que ce qu'en livre le diffuseur), juridiques (protéger le droit d'auteur) et financières (l'échec d'un projet de production rend un scénario original ou une adaptation disponibles à de nouveaux investissements). Elle tient aussi et surtout au fait que ces textes sont jugés difficilement lisibles, réservés par conséquent aux professionnels capables de les décoder dans la perspective d'une réalisation à venir – autrement dit « avec les yeux du cinéma », de la même manière que Molière conseillait dans l'adresse au lecteur de *L'Amour Médecin* la découverte individuelle de sa pièce « aux personnes qui

ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre<sup>5</sup> ».

Pourtant, le cinéma existe ou plus précisément *co-existe* sous une forme écrite, sans que l'on en tienne véritablement compte. Rares sont les travaux qui ont été consacrés à cette sphère textuelle du 7<sup>e</sup> art en tant que telle et à la lecture qui peut en être faite, à l'instar du collectif que Lise Gauvin et ses collaborateurs avaient consacré à ce qu'ils nomment les « scénarios fictifs » dans un numéro de *Cinémas* (vol. IX, n<sup>os</sup> 2-3, printemps 1999) – c'est du Québec d'ailleurs que sont venus les premiers travaux théoriques sur le scénario envisagé comme écriture (et non comme règles de composition). Ces scénarios édités n'ont pas pour seule fonction de compléter le plaisir procuré par le spectacle du film ou de compenser son impossibilité, même si telles sont bien les raisons le plus souvent invoquées pour justifier leur publication. Car leur simple existence implique que l'on puisse faire l'expérience du cinéma autrement que par le truchement d'un flux d'images mouvantes et sonores. Et cela quand bien même on jugerait qu'il n'y a là qu'un pis-aller, autrement dit qu'on lit un scénario faute de voir le film, par goût personnel, parce que celui-ci est ponctuellement indisponible, ou parce qu'il n'existe tout simplement pas. Au fond, peu importent les raisons qui expliquent qu'on lise le scénario d'un film plutôt que de regarder celui-ci : la possibilité même de le faire rend possible une autre manière de vivre l'expérience cinématographique, et ce point essentiel nous a conduits à nous intéresser à ces textes disponibles mais dont les spécialistes de la littéra-

---

5. Voir Jean de Guardia et Marie Parmentier, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, n<sup>o</sup> 158, avril 2009, p. 131-147.

ture aussi bien que ceux du cinéma interrogent rarement les modalités de lecture.

On sait qu'au cours de l'histoire du cinéma, les appels à créer une bibliothèque du 7<sup>e</sup> art n'ont pas manqué. Dans un article intitulé « Scénario et mise en scène : un écrivain de cinéma », Vsevolod Poudovkine louait Alexandre Rjéchesky pour avoir su créer dans ses scénarios la même émotion qu'une œuvre littéraire en évitant le style télégraphique en vigueur, comme s'il s'agissait pour les scénaristes de penser par images et d'anticiper sur le découpage technique qu'accomplira le metteur en scène, autrement dit de s'être attaché aux mots afin de transmettre dès ce stade l'émotion qui sera ressentie par le spectateur à la vision du film<sup>6</sup> – il se trouve que *La Revue du cinéma*, où parut l'article du réalisateur soviétique, publia de manière très régulière de nombreux scénarios d'écrivains ou de scénaristes professionnels. Dès 1912, Léon Demachy (qui signait sous le pseudonyme d'Yhcam) s'interrogeait dans les pages de *Ciné-journal* :

Pourquoi les très bons films, ceux qui possèdent une valeur intrinsèque réelle, ne viendraient-ils pas former un Répertoire, répertoire qui resterait et pourrait être repris ? Pourquoi les livrets hors ligne ne seraient-ils pas imprimés, avec leur mise en scène, tout comme les livrets de théâtre, et ne viendraient-ils pas constituer la Bibliothèque du Théâtre cinématographique<sup>7</sup> ?

La question fut par la suite sans cesse relancée, en particulier dans un célèbre article d'Albert Thibaudet,

---

6. Vsevolod Poudovkine, « Scénario et mise en scène : un écrivain de cinéma », *La Revue du cinéma*, n° 14, 1<sup>er</sup> septembre 1930, p. 49-58.

7. Yhcam [Léon Demachy], « La cinématographie considérée au point de vue théâtral [IV : Des livrets ou scénarios. Conditions générales] », *Ciné-journal*, n° 193, 1<sup>er</sup> mai 1912.

« Cinéma et littérature », où prenant acte de l'absence d'une littérature autonome pour le grand écran, le critique de *La NRF* notait que le cinéma est né « dans la crise du concept de littérature, et, comme on dirait, sous le signe de cette crise, et il s'en trouve bien, et il refuse d'en sortir », manière de dire qu'il n'en sortira que lorsque « la "brochure" d'un bon film aura une valeur littéraire, comme la "brochure" d'une bonne pièce »<sup>8</sup>, une telle évolution étant retardée à ses yeux par plusieurs obstacles, en particulier en raison du caractère secondaire de la parole au cinéma – mais l'argument est éminemment contestable<sup>9</sup>.

Néanmoins, qu'une telle bibliothèque soit ou non possible, qu'elle soit même ou non souhaitable, force est de constater que les premiers rayonnages en sont déjà très fournis. Et que très tôt s'est manifesté un véritable goût pour la lecture de « films sur le papier » venu initialement des avant-gardes littéraires : la fascination des poètes ou des romanciers pour l'art des images en mouvement a suscité une floraison de textes *écrits pour le cinéma* (à défaut de l'être pour un réalisateur ou pour un producteur précis), dont les plus célèbres sont signés Apollinaire (et André Billy : *La Bréhatine*, 1917), Blaise Cendrars (*La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, 1919), Jules Romains (*Donogoo Tonka*, 1920), Pierre Albert-Birot (*Cinéma : drames poèmes dans l'espace*, 1920), Benjamin Fondane (*Ciné-poèmes*, 1928), Antonin Artaud (« La Coquille et le Clergyman »)... Mais également que les revues, ainsi que nous l'avons rappelé au sujet de la plus prestigieuse d'entre elles, *La Revue du*

8. Albert Thibaudet, « Cinéma et littérature », *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 1585-1586.

9. Voir Michel Chion, *Le Complexe de Cyrano : la langue française dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

*cinéma*, créée par Jean George Auriol en 1928 (sous le titre *Du cinéma*), ont fait paraître tant de scénarios ou d'extraits de scénario, voire que certains éditeurs ont cru y déceler un tel filon commercial qu'on a pu, tel Benjamin Crémieux en 1925, parler d'une véritable « offensive » à l'annonce de la création par la librairie Gallimard d'une collection intitulée « Cinario » (à laquelle devait collaborer Georges Duhamel lui-même, pourtant notoirement hostile à ce « divertissement d'ilotes ») :

Cinario, nous explique le prospectus de la collection Pigasse, signifie ciné-scénario, scénario de cinéma. Jusqu'à ce jour, le cinéma a emprunté ses sujets à des genres divers (roman, nouvelle, théâtre) qui conviennent mal à sa technique et à son esprit. Il n'a pas de littérature propre. Le but de cette collection est de lui en créer une. À une forme d'art nouvelle doit s'adapter une pensée nouvelle, exprimée dans une forme nouvelle. La recherche de la formule de « l'écrit pour le cinéma » passionne de nombreux auteurs. Il sera intéressant de voir comment chacun, avec son esprit et son tempérament propre, contribuera à la mettre au point<sup>10</sup>.

Dans le même article était mentionné le numéro que *Les Cahiers du mois* consacraient au « Scénario », envisagé par André et François Berge comme un genre littéraire en soi, « de même espèce que le poème en prose ou le monologue intérieur », et où Louis Delluc, qui avait fait paraître aux Éditions du monde nouveau en 1923 *Drames de cinéma* (réunissant les scénarios de *La Fête espagnole*, *Le Silence*, *Fièvre*, et *La Femme de nulle part*, tournés entre 1920 et 1922), se voyait reprocher sous la plume de Maurice Betz, d'avoir publié des textes « conçus en vue de la

---

10. Benjamin Crémieux, « Cinéma et littérature », *Les Nouvelles littéraires*, n° 147, 8 août 1925, p. 2.

réalisation »... À ses yeux, le scénario littéraire était désormais « conçu comme moyen d'expression poétique »<sup>11</sup>.

On le voit, la perspective d'un déploiement générique autonome faisait courir le risque d'un complet renversement : ainsi détaché de toute perspective de réalisation, le scénario se muait en l'une des voies de la création littéraire moderne, propice à cette fusion entre prose et poésie qui fascinait les écrivains depuis Baudelaire et le partage mallarméen entre deux états de la parole (« brut ou immédiat ici, là essentiel »). L'équilibre sera toujours fragile : le développement de cette bibliothèque du cinéma oscillera en effet continuellement entre simple complément du 7<sup>e</sup> art – la retranscription d'un film permettant d'en prolonger l'expérience, d'en favoriser l'analyse ou d'offrir une documentation sur un projet inabouti couronnant la filmographie de grands réalisateurs, tels Renoir (*Œuvres de cinéma inédites*, 1982), Visconti (*À la recherche du temps*

---

11. Benjamin Crémieux précisait à ce sujet : « En langage clair, voici, semble-t-il, ce qu'entrevoient MM. François et André Berge, après expérience personnelle et lecture des scénarios de leurs collaborateurs Betz, Jacques Bonjean, Robert Desnos, André Desson et André Harlaire : 1<sup>e</sup> pas d'analyses psychologiques, n'évoquer que des gestes, des actions ; 2<sup>e</sup> ces gestes, ces actions peuvent traduire, doivent traduire autre chose que la vie extérieure : la vie intérieure, les impressions, les impulsions, les rêves, les souvenirs, les désirs, les espoirs ; 3<sup>e</sup> tout cela, apparaissant à l'esprit, redevient, est ou devient présent au même titre ; il y a là une possibilité de comprimer la durée, de la dominer, de s'en évader et d'en faire évader le lecteur que MM. Berge ont exprimée (et peut-être ressentie) insuffisamment en parlant d'un usage habituel d'un présent de l'indicatif. C'est là le point de départ (peut-être le seul) vraiment fécond de cette conception de scénarios littéraires ; 4<sup>e</sup> la succession rapide de scènes brèves à sujets souvent très divers permet de donner au lecteur une impression de simultanéité ; 5<sup>e</sup> enfin, le lecteur, grâce à l'entraînement acquis au cinéma, admettra aisément que ces scénarios tiennent pour concrets des éléments purement imaginaires et se développent dans une atmosphère de merveilleux moderne, à demi-rêvée. » (*Ibid.*)

*perdu*, avec Suso Cecchi D'Amico, 1984) ou Antonioni (*Scénarios non réalisés*, 2004) –, et extension du domaine scénaristique sous des formes plus ou moins affranchies de l'industrie cinématographique.

Une telle extension est à envisager sur le long terme. Considérons, très rapidement, trois moments marquants de cette histoire. Le premier peut être placé sous le signe de Marcel Pagnol, que son parti pris nettement « littéraire » sur le cinéma, a conduit à envisager le scénario comme un équivalent de ses pièces de théâtre, et à créer, par exemple, une collection intitulée « Les films que l'on peut lire » dans laquelle il publia *Regain* (1937), *Le Schpountz* (1938) et *La Fille du puisatier* (1941). Dès 1933, Pagnol confiait à Roger Régent nourrir comme double ambition d'« introduire la littérature dans le cinéma » par l'adaptation ou l'écriture de scénario jouissant d'une qualité supérieure et d'« introduire le cinéma dans la littérature » : « Je suis sûr que j'écrirai un jour un livre, un roman qui sera sans qu'une virgule en soit changée un scénario, un découpage de film. Et je voudrais avec ce roman – formule de demain – obtenir un prix littéraire<sup>12</sup>. » Audacieux programme, que Pagnol n'a cessé de décliner, comme en 1935 où il annonça que tous ses films seraient édités en librairie (réclamant avec humour pour l'un d'entre eux un « prix de l'Académie Française<sup>13</sup> »). Aussi son élection à ladite Académie en 1946 conduisit-elle à juger qu'en sa personne, « le film entrait dans les manuels de littérature, sur le même pied que l'oraison funèbre, la tragédie en cinq

12. Roger Régent, « Marcel Pagnol expose un programme révolutionnaire », *Candide*, n° 500, 12 octobre 1933, p. 15.

13. « Marcel Pagnol à Charles A. Rickard », *Le Vingtième Siècle*, Bruxelles, 13 décembre 1935, cité dans Georges Berni, *Merveilleux Pagnol : l'histoire de ses œuvres à travers celle de sa carrière*, Monte-Carlo, Pastorelly, 1993, p. 79.

actes et le sonnet, l'épopée et autres genres reconnus<sup>14</sup> » – jugement, on l'admettra, quelque peu prématuré<sup>15</sup>...

Marguerite Duras offre un autre cas, plus complexe et plus fascinant encore, d'un déploiement empruntant toutes les voies offertes. Mais loin du prosélytisme revendiqué par Marcel Pagnol, Duras soumet le scénario à un processus de dilution générique qui touche, dans son œuvre, aussi bien le récit que le théâtre : si *Hiroshima mon amour*, écrit durant l'été 1958, réalisé dans la foulée, et présenté « hors compétition » à Cannes en mai 1959, est publié sous forme d'un livre chez Gallimard dès décembre 1960, par la suite, les frontières entre les médiums s'effacent et les œuvres oscillent entre roman, scène ou écran, successivement ou simultanément. Ainsi *Le Camion*, tourné en janvier 1977, paraît-il en mai aux Éditions de Minuit (suivi d'un entretien avec Michelle Porte), au moment même où il est présenté à Cannes avec *Des journées entières dans les arbres* et *Baxter, Vera Baxter* : plus qu'un film, il s'agit d'un projet de film, plus précisément de la lecture croisée entre une réalisatrice (Duras) et un acteur (Gérard Depardieu) d'un scénario à réaliser, mais qui ne le sera jamais (« Ç'aurait été un film »). Pour la première fois, un film a pour objet le scénario même du film, tourné dans des conditions (scénario de vingt-cinq feuillets, découverts par Depardieu lors d'un tournage en une seule prise) qui placent le texte écrit sur un même plan, voire sur un plan supérieur, aux images tournées, ainsi que Duras le revendique dans la présentation qui

---

14. Michel Aubriant, « Marcel Pagnol et les historiens du cinéma », *Paris-Théâtre*, n° 115, décembre 1956, p. 9.

15. Sur le statut du scénario chez Marcel Pagnol, voir Marion Brun, « Marcel Pagnol, un “illustre méconnu” : réflexions sur les valeurs d'un œuvre littéraire et cinématographique », thèse sous la dir. de Didier Alexandre, Université Paris-Sorbonne, 2017.

accompagne sa sortie. « Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. [...] Que le texte seul est porteur indéfini d'images, il [le cinéma] le sait. Mais il ne peut plus revenir au texte. Il ne sait plus revenir./ Il ne connaît plus le chemin de la forêt, il ne sait plus revenir au potentiel illimité du texte, à sa prolifération illimitée d'images<sup>16</sup>. »

Le troisième temps est celui qu'illustrent des cinéastes comme Peter Greenaway ou Bruno Dumont, dont la carrière appartenait en propre au 7<sup>e</sup> art et qui ont fait le choix de publier l'un et l'autre les scénarios de leurs films aux éditions « Dis voir » afin de poursuivre l'expérience cinématographique par un biais ne privilégiant pas uniquement le texte – Greenaway livre dans *Papers/Papiers* les dessins à l'origine de ses films ou liés à leur réalisation<sup>17</sup> –, d'en redéployer les virtualités – *Fear of Drowning by Numbers* accompagne le scénario du film : Greenaway y commente en une centaine de chapitres « l'histoire et les prolongements possibles de son film<sup>18</sup> » – ou plus encore de donner naissance, chez Dumont, à un texte ne relevant ni du scénario ni de la novellisation, mais d'une forme intermédiaire, proche du traitement, livrée néanmoins après la réalisation et la diffusion du film et existant pour

---

16. Marguerite Duras, « Textes de présentation. Deuxième projet », *Le Camion*, dans *Œuvres complètes*, t. III, dir. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 303-304.

17. Peter Greenaway, *Papers/Papiers*, trad. Guillemette Bellesteste, Paris, Dis Voir, 1990.

18. Voir Peter Greenaway, *Fear of Drowning by Numbers : règles du jeu* [trad. Barbara Dent, Danièle Rivière et Bruno Alcalá], Paris, Dis Voir, coll. « Cinéma-fictions », 1988. Sur l'écriture scénaristique chez Peter Greenaway, voir « Filmer entre les lignes. Entretien avec Daniel Ferrer et Agnès Berthin-Scaillet », *Genesis*, n° 3, 1993, p. 105-118.

elle-même<sup>19</sup>. Avec Dumont se prolonge ainsi une histoire débutée dans les années 1920 et empruntant les voies multiples des « romans visuels », « ciné-livres » ou autres « films sans images » qui composent autant de stades possibles entre le scénario et le roman.

Plus que jamais, les rayons de la bibliothèque du cinéma se sont enrichis grâce au développement extraordinaire de la génétique du cinéma, qui offre une véritable méthodologie pour rendre compte de films restés dans les limbes du cinéma (tels les scénarios « détournés » de Jacques Prévert, le magnifique projet *Harry Dickson* longtemps envisagé par Alain Resnais, ou encore l'étonnant *Amour d'UIQ* de Félix Guattari<sup>20</sup>). Dès la fin des années 1970, Claude Gauteur avait appelé à la constitution d'un fonds réunissant tous les films rédigés sur le papier mais jamais imprimés sur la pellicule, entreprise qu'il désigna du terme de « scénarithèque idéale<sup>21</sup> » : de fait, les éditions de projets échoués se sont aujourd'hui multipliés, répondant à la fascination de ce que les Américains nom-

---

19. Voir Bruno Dumont, *La Vie de Jésus : texte pour le scénario du film réalisé en 1996*, Paris, Dis Voir, 2001 ou *Humanity : Text for a Scenario*, trad. Andrew Rothwell, Dis Voir, 2001.

20. Carole Aurouet, *Les Scénarios détournés de Jacques Prévert*, Paris, Dreamland, 2003 ; Frédéric De Towarnicki, *Les Aventures de Harry Dickson : scénario pour un film (non-réalisé) par Alain Resnais*, éd. Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues et Philippe Met, Paris, Capricci, 2007 ; Félix Guattari, *Un amour d'UIQ : scénario pour un film qui manque*, éd. Silvia Maglioni et Graeme Thomson, avec Isabelle Mangou, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

21. Voir Claude Gauteur, « La scénarithèque idéale », *Revue du cinéma*, n° 439, juin 1988, p. 10-11. L'appel de Gauteur fut relayés par les projets de Jean-Claude Biette (« Poétique des anonymes », *Cahiers du cinéma*, n° 386, juillet-août 1986, p. 6-7), puis de Bernard Eisenschitz, (« Les meilleurs films sont ceux qu'on n'a pas vus », *Pour un cinéma comparé : influences et répétitions*, dir. Jacques Aumont, Alain Bergala *et al.*, Paris, Cinémathèque française, 1996, p. 13-23).

ment « *Development Hell* », comme en témoignent *Trois Films fantômes* de Rivette, *Histoire de Julien & Marguerite* de Jean Gruault, ou *Saint-Paul* de Pasolini<sup>22</sup>. Plus significative encore est la publication par Manoel de Oliveira d'*Angelica*, par Alain Fleischer de *Sade Scénario*, ou par Bertrand Bonello de *Films fantômes*<sup>23</sup>, puisque chacun de ces trois metteurs en scène pouvait encore espérer mener à bien ces projets, qui existent désormais, geste symboliquement très fort, sous leur forme textuelle.

C'est portés par l'élan de ces publications, qui nous semblent accomplir un vœu formulé depuis très longtemps, que nous avons voulu réfléchir aux modes de lecture qu'il est possible de faire de ces textes, et pour cela de formuler quelques pistes de réflexion.

Le cinéma en tant qu'ensemble d'œuvres écrites et publiées existe, en effet, d'abord à titre d'institution éditoriale, à laquelle collaborent éditeurs, agents, libraires spécialisés et critiques. Il nous semblait dès lors essentiel de nous intéresser à la dynamique de publication des scénarios et à ses acteurs : l'initiative vient-elle de scénaristes, de réalisateurs ou d'éditeurs ? Quelles raisons les poussent à publier ces textes ?

---

22. Jacques Rivette, *Trois films fantômes : Phénix*, suivi de *L'An II et Marie et Julien*, précédé d'un *Mode d'emploi* par Héléne Frappat et Jacques Rivette, Paris, Cahiers du cinéma coll. « Fiction », 2002 ; Jean Gruault, *Histoire de Julien & Marguerite : scénario pour un film de François Truffaut*, Paris, Capricci, 2011 ; Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul*, trad. Giovanni Joppolo, préf. d'Alain Badiou, Caen, Nous, 2013.

23. Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul*, trad. de l'italien par Giovanni Joppolo, préf. d'Alain Badiou, Caen, Nous, 2013 ; Alain Fleischer, *Sade Scénario*, Paris, Le Cherche-Midi, coll. « Style », 2013 ; Bertrand Bonello, *Films fantômes*, préf. Emmanuel Burdeau, Paris, Les Prairies ordinaires, 2014.

De même doit-on s'intéresser aux formats de publication (revues spécialisées, illustrés, revues littéraires ou collections), en particulier aux revues spécialement consacrées aux scénarios et formant une collection périodiquement alimentée, à leur origine et à leur lectorat, ou encore au choix des scénarios publiés (entre actualité et constitution d'un répertoire du cinéma).

Par ailleurs, il y a lieu d'observer les stratégies de certaines maisons d'édition, qui eurent bien des difficultés à réserver une place à part pour les scénarios – nous avons rappelé que Gallimard s'y essaya avant la Seconde Guerre mondiale mais n'y parvint jamais réellement : si les *Œuvres de cinéma inédites* de Jean Renoir co-éditées avec *Les Cahiers du cinéma* en 1981 dans une collection qui avait déjà accueilli les *Œuvres cinématographiques* de Jean Giono pouvaient le faire espérer, *Le Scénario Freud* (1984) s'est inscrit dans la collection « Connaissance de l'inconscient », « *Cher Jean Renoir* » : projet de film enregistré en 1941 d'après « *Terre des hommes* » (1999) de Saint-Exupéry et *Théâtre et cinéma* (2005) de Roger Martin du Gard ont paru dans « Les cahiers de la NRF », *Le Souffle au cœur* (1971) de Louis Malle ou *Typhus* (2007) de Sartre en collection « Blanche », et quantité d'autres scénarios dans des collections plus patrimoniales, comme « Quarto » ou « La Bibliothèque de la Pléiade » dans le cas de Marguerite Duras. La collection dirigée par Emmanuel Burdeau chez Capprici (où ont paru les scénarios de Frédéric de Towarnicki et de Jean Gruault dont il a été question mais également en 2010 *Le Vagabond d'un nouveau monde* écrit par James Agee pour Chaplin) prendront-ils la suite de la prestigieuse « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma » (dont les archives semblent pour le moment inaccessibles) ?

Se pose bien entendu la question du statut littéraire de ces textes, qui dépend à la fois de leur valeur revendiquée par les scénaristes, les écrivains ou les réalisateurs qui en sont à l'origine, ainsi que du degré de reconnaissance que l'on accorde à leur publication et aux discours qui les accompagnent. C'est plus généralement le statut même des scénaristes, indissociable en France de ce que l'on nomme la « politique des auteurs », qui est ici en jeu. Car à l'analyse de la place accordée par les écrivains aux scénarios que comporte leur œuvre répond, en contrepoint, celle de l'intérêt (ou non) porté aux textes publiés par des scénaristes ou des réalisateurs que ne précédait pas une réputation d'écrivain.

Enfin, quelle place faire aux manuels d'écriture, qui existent depuis les années 1910 ? Particulièrement répandus aux États-Unis, ils sont devenus un segment significatif du marché des livres sur le cinéma en France depuis la fin le tournant du siècle. On peut s'étonner qu'il n'existe pas réellement de manuel d'écriture théâtrale<sup>24</sup>, et qu'à l'inverse les réflexions consacrées à l'écriture scénaristique adoptent de manière quasi exclusive un tour prescriptif. Pourquoi cette écriture, au-delà de l'adaptation nécessaire à une industrie ou à un marché, apparaît-elle si fortement normée dans les discours qui l'accompagnent, alors que, dans les faits, cette norme peut changer selon les méthodes et les manuels ?

Toutes ces questions conduisent à s'interroger sur nos modes de lecture : quelle expérience la lecture de scénarios, qu'il s'agisse de scénarios de films réalisés (déjà vus ou au contraire pas encore vus), à réaliser ou jamais réalisés,

---

24. Même si Yves Lavandier couvre l'ensemble des « mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée » dans *La Dramaturgie* rééditée en 2019 aux Impressions Nouvelles.

favorise-t-elle ? L'enjeu nous paraît tout aussi important que pour les pièces de théâtre, dont Jean de Guardia et Marie Parmentier ont montré qu'elles suscitent chez tout lecteur alternativement, peut-être même simultanément, une « lecture scénique » (c'est-à-dire une sorte de mise en scène mentale) et une « lecture fictionnelle » (donnant lieu à une représentation imaginaire, tout aussi riche et complexe que celle d'un roman), si bien que le lecteur du *Misanthrope* se représente Alceste à la fois sous les traits d'un acteur présent sur scène mais également ainsi qu'il le ferait de Julien Sorrel<sup>25</sup>. Un même phénomène est à l'œuvre dans la lecture d'un scénario – plus encore peut-être en ce que l'expérience cinématographique nous est devenue plus familière et plus prégnante que l'expérience théâtrale. Deux régimes sont là aussi à l'œuvre, le premier empruntant à notre connaissance des stars, à notre mémoire cinéphilique ou à notre familiarité avec l'univers d'un réalisateur en particulier, le second tout aussi libre et tout aussi riche que l'est la lecture d'un roman. Bref, il existe bien une « lecture cinématographique », dont l'étude reste à faire : certes, elle ne jouit pas encore de la même légitimité que la lecture dramatique, mais c'est là une question de fait plus que de droit<sup>26</sup>. Bien que plus

---

25. Jean de Guardia et Marie Parmentier, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », art. cit. Voir également Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 276.

26. On sait qu'à l'époque classique, la publication du texte théâtral a permis d'affermir l'autorité du dramaturge ou du critique contre la représentation elle-même (chez l'abbé d'Aubignac ou Corneille par exemple – voir François Prodromidès, « Le théâtre de la lecture », *Poétique*, n°112, 1997, p. 423-443) et que depuis lors, la conception très longtemps textocentrée du théâtre en France s'est nourrie du dynamisme des pratiques éditoriales et du développement d'une culture dramaturgique nationale fortement valorisée par l'institu-

récente, l'histoire du texte de cinéma dépend, elle aussi, de facteurs institutionnels, éditoriaux, culturels qu'il s'agit de prendre en compte.

Questions toutes théoriques néanmoins... Car dans les faits, il nous a fallu déchanter. Si la réflexion sur la lecture des scénarios ne soulève aucune difficulté particulière aux yeux des universitaires venus du cinéma et *a fortiori* de ceux venus de la littérature, il n'en va pas de même avec les professionnels – éditeurs et scénaristes en particulier – vers lesquels nous nous sommes tournés et qui n'étaient pas loin d'y voir une aberration au regard de l'unique finalité assignée à l'écriture d'un scénario, à savoir conduire à la réalisation d'un film. Les éditeurs ne voyaient dans les scénarios publiés que des épiphénomènes explicables au cas par cas mais ne donnant lieu à de véritable collection que de manière éphémère (à l'exception de feu la « Petite Bibliothèque ») et les scénaristes pour la plupart refusaient d'appréhender les textes autrement qu'à travers les modalités de lecture professionnelles qui sont les leurs – un scénario n'ayant pas abouti à un film n'étant... rien, si ce n'est un projet échoué. Nous sommes de ce fait reconnaissant à Cécile Vargaftig, vice-présidente cinéma de la Guilde des scénaristes à l'époque où s'est tenu le colloque, d'avoir bien voulu défendre le point de vue des professionnels de l'écriture pour l'écran et d'ainsi rendre compte de leurs réticences à envisager le scénario autrement qu'en dehors de la sphère de production du cinéma.

Il serait bien trop simple de réduire ces réticences à une sorte de tabou ou d'intériorisation de la prééminence accordée à la réalisation dans le cinéma français. Nous y

---

tion scolaire (on consultera sur ce point « Le texte de théâtre et ses publics », dir. Ariane Ferry et Florence Naugrette, *Revue d'histoire du théâtre*, n° 1, 2010).

voyons à l'inverse une divergence significative, qui montre qu'entre professionnels et spécialistes (critiques, universitaires, amateurs de cinéma...), le regard porté sur les textes existants est très différent et dépend à chaque fois des conditions de production, d'accès et d'usage de ces textes en vigueur dans les différents champs concernés.

Dans ce continent, dont les frontières se déplacent au gré de mouvements, voire de tensions entre scénaristes et lecteurs, réalisateurs et écrivains, et selon des modalités différentes, au gré d'un large spectre (du découpage au scénario plus ou moins littéraire et à la novellisation), les articles ici réunis offrent, plus qu'un panorama exhaustif, des coups de sonde.

En ouverture, Cécile Vargaftig, à la fois scénariste et romancière, vice-présidente cinéma de la Guilde des Scénaristes puis fondatrice des Scénaristes de Cinéma Associés, éclaire la réticence des professionnels à voir publier leurs textes – et quels textes du reste ? – à la lumière des processus d'élaboration du scénario dans la réalisation du film.

Toujours sur le versant professionnel, un aperçu est donné sur ce mode de publication partielle, à vocation exemplaire, que sont les manuels d'écriture de scénario. Car si aucun ouvrage ne prétendrait enseigner l'écriture littéraire en analysant Stendhal ou Proust, en revanche, les manuels de scénarios enseignent l'écriture scénaristique en reproduisant abondamment des scénarios de films, notamment hollywoodiens, et en leur donnant ainsi une valeur modélisatrice. Vivien Bessières observe et analyse plus spécifiquement la place accordée aux dialogues dans des manuels significatifs.

Nadja Cohen s'attache quant à elle au (pseudo)-scénario de Jean Ferry, *Fidélité* (1953), exemple d'un cinéma

de papier, dont le lecteur, censé en être le libre réalisateur, est bel et bien guidé par l'écrivain : au bout du compte, ce scénario, par sa publication, devient célébration de la liberté de l'auteur, échappant délibérément aux dures lois de la production cinématographique à laquelle il feint d'être destiné.

La pratique de l'édition des scénarios donne lieu à plusieurs perspectives. Yves Alion, directeur de *L'Avant-Scène Cinéma* retrace l'évolution de la collection, trop souvent réduite à une fonction d'éditrice de découpages après visionnage. Tout au contraire, montre-t-il, une évolution sensible a eu lieu, et avec des variations selon les films choisis – qui doivent selon les exigences du marché éditorial balancer entre classiques et films récents : l'édition des textes est bien plus souvent qu'on ne l'imagine l'objet d'un travail commun avec le scénariste-réalisateur et la collection s'impose à sa manière comme une entrée dans le laboratoire du cinéma dont le scénario n'est pas l'étape initiale, mais un texte variable jusqu'à la sortie du film. Carole Aurouet, universitaire et éditrice, en recourant aux archives et aux témoins de cette aventure éditoriale, rappelle la genèse d'une des entreprises majeures de l'édition de scénarios non-tournés, *l'Anthologie du cinéma invisible* de Christian Janicot en 1995 ainsi que la suite qui va lui être donnée prochainement par les Nouvelles Éditions Jean-Michel Place. Olivier Curchod, éditeur du scénario de *La Règle du jeu* de Renoir pour Armand Colin et Ada Ackerman et Elena Vogman, qui travaillent à une édition du scénario *Capital* d'Eisenstein, reviennent sur le long et patient travail d'établissement du texte, mais aussi sur le rapport texte/images ou texte/documents qui sont le tissu même du scénario. Comment, dans le premier cas, éditer le rapport entre le scénario et le film visible ; et dans

le second, comment rendre compte de l'intention dynamique d'un scénario jamais réalisé ?

D'autres formes de publications des films ont aussi émaillé l'histoire de l'édition : la novellisation en fait partie. Et beaucoup de lecteurs ont eu le sentiment de lire avec eux, tout autant qu'avec des scénarios, des textes qui les faisaient entrer aussi bien dans le film que dans le monde du cinéma. Les maisons d'éditions les plus prestigieuses et les plus diverses, ont, à un moment M ou à un autre eu leur collection, notamment dans les années 1920, comme le rappelle Mélissa Gignac autour de Louis Delluc, réalisateur, scénariste et promoteur de publications de scénarios. Les formes les plus diverses de mises en texte de films s'y retrouvent avec des noms différents, mais c'est plus un chevauchement qu'une véritable distinction, et les conceptions qui président à ces publications n'en sont pas moins très proches, voire identiques. Mélissa Leventopoulos évoque ici un aspect particulier de ces novellisations : la publication du cinéma religieux français entre les deux-guerres. Les deux auteurs mettent en relief, sur des terrains apparemment différents, la complexité des choix éditoriaux, la porosité avec d'autres formes, mais aussi la manière dont ces publications sont à la source d'une pensée cinématographique qui se constitue grâce à elles. Geneviève Sellier retrace le versant plus populaire de ces novellisations, mais aussi le plus lu : elle y compare quatre novellisations du *Diable au corps* (1947), leurs choix tout à fait révélateurs de points de vue « féministes » et contraires à l'idée reçue d'un caractère conservateur du public de masse. En s'attachant aux novellisations publiées dans *Le Film Complet* à la même époque, Thomas Pillard analyse les choix éditoriaux et les formes selon les différents adaptateurs – dont les deux les

plus récurrents « Jacques Darnier » et « J. Mettra » – et les réactions dans le courrier des lecteurs de la revue, rappelant que les lecteurs des magazines populaires de cinéma de l'après-guerre développent un niveau d'expertise critique qu'on a eu tendance à sous-estimer. Dans tous les cas, c'est une nouvelle écriture de l'histoire du cinéma qui peut passer par l'étude des publications de ces novellisations.

Enfin, tout un versant du volume est consacré à la publication de leurs scénarios, tournés ou non, par divers scénaristes et écrivains français. Si l'exhaustivité est impossible, là encore, il s'agit de vues cavalières qui permettent d'établir des cartes générales, et dans lesquelles la singularité des créateurs n'est jamais pour autant masquée.

Marion Brun analyse le « cas » Pagnol, qui tout en étant le scénariste de ses propres films, ne veut pas confiner le scénario à un statut fonctionnel ; les diverses versions oubliées de ses scénarios, à plusieurs décennies d'écart, montrent aussi combien il inverse le rapport traditionnel entre texte et film, lequel n'est plus l'aboutissement du scénario, mais devient propre, en théorie, à inspirer de nouveaux films. *Julien & Marguerite* de Jean Gruault, présenté par Françoise Zamour, révèle un autre usage de la publication, et une autre aventure : scénario écrit spécialement pour François Truffaut en 1976, jamais tourné, et décrit par son auteur comme un « monstre à l'état foetal », celui-ci est publié en 2011 – sans que Gruault y soit pour quoi que ce soit ; parmi ses lecteurs : la cinéaste Valérie Donzelli décide d'en tirer un film, qui sortira lui, avec le concours de son scénariste originel : *Marguerite & Julien* (2015).

Côté réalisateurs, la publication par Claude Gauthier de scénarios inédits de Jean Renoir, avec le regard

bienveillant de celui-ci, permet de redessiner l'œuvre du réalisateur, de lui donner une cohérence, quelques mois avant sa mort ; Philippe De Vita retrace cette entreprise et analyse le « style » de Renoir scénariste. Margaret Flinn propose, avec le « cas » Olivier Assayas une taxinomie des usages de la publication des scénarios pour un réalisateur, choix dont on a dit qu'il n'allait nullement de soi. Tour à tour acte de cession, acte génétique, acte d'écriture, de mémoire ou de revanche, la publication, partie prenante du processus de création, n'y est jamais complètement autonome et toujours « soumise à la valeur du film-objet ». Fabien Gris analyse les publications des textes de Bruno Dumont, dont la logique est paradoxale : publiés sans doute parce qu'en apparence ils ne sont pas des scénarios (ou qu'ils se distinguent formellement des scénarios tels qu'on est venu à les publier pour attester leur légitimité), en ce sens « anti-scénarios », ils seraient en fait des « hyper-scénarios » qui accomplissent « une certaine logique scénaristique » et dans laquelle la force du verbe doit parvenir non seulement à « faire voir » le film, mais aussi à le faire ressentir. Philippe Met explore, avec les « films fantômes » de Jacques Rivette et de Bertrand Bonello, le statut et le fonctionnement, mais aussi le spectre de projets qui n'ont pas dépassé le stade du traitement, mais n'en n'ont pas moins jamais cessé par leur aura de déteindre, d'influer sur leurs films à venir et de les féconder ; il évoque ces textes où le « film-jamais-fait se fait [...] en se défaisant », et leur publication comme processus plus total où « l'agrégat de scénarios est transcendé par, ou en, un montage de type organique ou holiste qui serait comme *l'au-delà* d'un film ».

## INTRODUCTION

Comme on le voit, cet ouvrage, par le tissage des perspectives et des spécialités, par le dialogue qui l'a nourri, est à la fois une mise au point tout provisoire, mais aussi et surtout une incitation à ouvrir des horizons trop souvent cloisonnés et à explorer encore ce paysage mouvant et renouvelé de la publication des scénarios. Comme ces textes de cinéma que nous lisons, ils sont une invitation à chercher, imaginer, rêver de nouvelles pistes.



**PARTAGER NOS RÊVES :**  
**POURQUOI LES SCÉNARISTES ONT TANT DE MAL**  
**AVEC L'IDÉE DE PUBLICATION**

Cécile Vargaftig  
(scénariste et romancière)

*Une réticence qu'il est nécessaire d'éclairer*

Lorsque Jean-Louis Jeannelle m'a appelée pour me proposer de participer à ce colloque, j'étais comme la plupart des scénaristes qu'il avait contactés avant (m'a-t-il dit) très sceptique sur l'intérêt qu'il y a à publier des scénarios. Pourquoi faire ? Pour qui ? Cela n'intéresse personne ; mieux vaut voir les films... Mais comme il a précisé que beaucoup de gens de la profession avaient refusé justement d'intervenir, je me suis dit que je pourrais venir, non pas pour défendre une thèse à ce sujet, mais pour essayer d'éclairer cette réticence, parce qu'il s'agit, en réalité, plus que d'une simple réticence.

*Le cinéma : un monde clos, un geste collectif au mystère difficile à percer*

J'ai grandi dans un milieu très littéraire avec un père poète et la littérature remplissait toute ma vie. Je me souviens que comme pour beaucoup de gens, durant mon adolescence, le cinéma était un monde très clos, très inaccessible... À l'époque, il n'y avait pas encore les *making-off*, nous avions très peu de documents sur la manière dont on faisait un film... J'ai rêvé de pénétrer ce monde afin de

voir comment se fabriquaient les films, comment cela se passait concrètement. J'ai été très heureuse d'y parvenir ; j'en suis toujours très heureuse, j'ai toujours un frisson en pénétrant dans cet atelier mystérieux. Et mystérieux, je pense, en partie parce qu'il est collectif. Quand on écrit un roman ou lorsqu'on peint un tableau, chacun fait sa cuisine, mais on peut se représenter le geste artistique, parce qu'il est simple : l'écrivain écrit, fait des phrases, qu'il soit animé par une règle oulipienne ou par le pacte autobiographique ; on arrive à se représenter son geste. Mais la fabrique d'un film semble impalpable. Qui fait quoi ? Il y a tellement de monde, et ça a l'air tellement technique ! Comment peut-on diriger quelqu'un de plus compétent que soi dans un domaine, qu'il soit scénariste, cadreur, preneur de son, monteur, musicien ? Je pense que c'est déjà très mystérieux pour ceux qui le font, j' imagine donc que ça l'est encore plus pour ceux qui n'y ont jamais participé.

*L'écriture de scénario : une aventure intime, le premier geste de mise en scène*

Je ne suis pas devenue scénariste par impossibilité d'écrire de la littérature, c'est plus compliqué. Je voulais découvrir le monde, un autre monde que celui de la littérature, sortir de chez moi. Ensuite, j'y suis retournée, parce que j'aime aussi écrire de la littérature. Mais le cinéma reste une passion, et l'activité scénaristique que j'exerce depuis trente ans me passionne tout autant. J'écris pour le cinéma toujours en collaboration, comme la plupart des scénaristes de cinéma (je crois qu'en France seuls 2 % des scénarios sont écrits sans l'intervention du réalisateur co-scénariste) Contrairement aux États-Unis, où la fabrication des films est très industrialisée (c'est aussi

le cas pour la télévision française) en France, le scénario de cinéma est toujours lié au cinéaste. Je ne pense pas que ce soit une sorte de résidu contestable de la politique des auteurs : on écrit un scénario pour une mise en scène, et l'auteur du film, c'est l'auteur de la mise en scène. Écrire à deux ne signifie pas que le réalisateur doit devenir scénariste, mais plutôt que la mise en scène doit investir le texte-scénario. Moi, j'écris toujours en collaboration avec des cinéastes. Ce sont des écritures longues, passionnées, qui sont des relations intimes, parfois amicales – pas toujours –, mais extrêmement intimes et qui donnent des textes dont il nous semble totalement inimaginable qu'ils puissent être publiés ou lus par n'importe qui (non pas que vous soyez n'importe qui...), c'est-à-dire par des gens qui n'ont rien à faire avec le film.

*La première fonction du scénario : séduire*

Comme vous le savez, un scénario a une double fonction. Je fais une petite parenthèse, vous êtes plus spécialistes que moi, mais il est important de rappeler que le scénario, l'objet-scénario, a énormément évolué depuis cinquante ans, en fonction des pays concernés. Par exemple, en Europe de l'Est, on commence par une novellisation ; ensuite on écrit quelque chose qui est beaucoup plus proche du découpage. En France, aujourd'hui, Polanski, je crois, écrit encore sur deux colonnes, l'une consacrée à l'image, l'autre au son. Jusqu'à la Nouvelle Vague, on écrivait comme ça et c'est encore le cas de certains réalisateurs ou scénaristes. Même à mon échelle, depuis trente ans que j'exerce, l'objet a évolué : on est maintenant un peu plus littéraire ; on fait un peu plus de phrases « pour rien ». J'en reviens à la double fonction du scénario : la première, qui est celle du financement, a pris de plus en

plus d'importance, parce qu'il y a pléthore de projets, il y a de gros groupes qui essaient de prendre toujours plus de place, toujours plus d'argent que le cinéma indépendant, donc il y a encore plus de scénarios en circulation que de films finalement réalisés... Par conséquent, le scénario doit servir à convaincre, à persuader, à séduire. Il doit être extrêmement agréable à lire, voire facile à lire. Cela ne veut pas dire qu'il en résulte automatiquement de bons films... Du moins les scénarios doivent-ils être faciles à résumer, faciles à pitcher (mais même en littérature aujourd'hui, on exige de savoir pitcher – cela vient du cinéma...)

*Le scénario est souvent lu par des gens qui ne savent pas l'apprécier d'un point de vue technique*

Un scénario est lu par toute une série de personnes qui n'ont pas toujours les connaissances pour en mesurer la qualité technique, puisqu'il y a des gens dans les sociétés de production, dans les banques, dans les chaînes de télévision, qui ignorent tout de la fabrication d'un film et qui ne savent donc pas lire ce type de document, c'est-à-dire en extraire toutes les indications et les informations qui y sont contenues. Une grosse part du travail sur le texte vise donc tout d'abord à séduire, à permettre à ces lecteurs de voir quelque chose qui ne sera pas exactement le film, tout en leur donnant l'impression qu'ils voient un film.

*Un exemple*

Ce matin, je pensais à un film que j'ai écrit avec Dyana Gaye, *Des étoiles* : il se passe en partie à Dakar, à Turin et à New York, et cet éclatement géographique a suscité beaucoup de problèmes. En effet, Turin est une ville peu filmée, Dakar un petit peu plus, mais New York fait évidemment partie de la mémoire cinématographique du public : nous devons gérer l'imagerie, les clichés associés

à ces trois villes, surtout en ce qui concerne New York. Tous les « non-professionnels » qui lisaient le scénario – pas ceux qui allaient travailler sur le film –, disaient : « C'est bien, mais pour New York, c'est un peu moins bien », parce qu'ils avaient déjà des images de cette ville en tête, et tout ce qu'ils lisaient dans le scénario leur semblait en-dessous de leurs images intérieures... Il nous a fallu travailler pour faire exister New York. Nous nous disions : s'il neige, il faut un homme qui balaie la neige devant le pas de sa porte. Il s'agissait de choses qu'il n'était pas question de filmer... Car l'équipe de tournage ne s'est pas fait chier, excusez-moi du terme, pour mettre quelqu'un en train de balayer la neige – il suffit de filmer New York pour que ce soit New York... Mais à l'écriture, nous avons vraiment besoin de nourrir l'image, de la nourrir avec des détails, pour obliger le lecteur à voir l'image qu'on voulait montrer.

*La matière d'un scénario, c'est l'image mentale*

Tout revient à dire que la matière d'un scénario, c'est l'image mentale, l'image qu'on veut faire passer. Autrement dit qu'un bon scénario, c'est un scénario qui va provoquer chez le lecteur la sensation qu'il voit un film, qui va le conduire à se représenter peut-être – on l'espère – le même film que nous (mais rien ne me l'a jamais prouvé, en tout cas...), qui va permettre à tout un groupe de voir à peu près le même film, puisque le plus souvent on est jugé par une commission – on a rarement affaire à un lecteur tout seul.

*Dans le cadre professionnel, tous les lecteurs de scénarios sont payés pour ça*

Un point essentiel : chacun est légitimé par le fait qu'il est payé. Pour lire un scénario, même le lecteur de

l'avance sur recettes au CNC est payé. Même l'assistant de la secrétaire dans une banque l'est. Moi-même, quand je fais partie d'une commission, je le suis. C'est tout de même un rapport très particulier. C'est autre chose qu'une lecture classique : celle du lecteur qui paie pour acheter l'ouvrage qu'il veut lire.

*La deuxième fonction du scénario : préparer le film*

La deuxième fonction du scénario, c'est de préparer le tournage du film. C'est évidemment la plus passionnante, la plus jouissive disons, parce que le texte concerne alors toute l'équipe. Un scénario, c'est donc aussi un texte qu'on fait en commun avec le cinéaste, et qui s'adresse à tout un groupe : le réalisateur qui est là, le chef opérateur, l'ingénieur du son, le décorateur, l'assistant, le producteur, les comédiens. Je les cite tous, parce que c'est important : il faut que chaque corps de métier, chaque chef de poste comme on dit, y trouve l'information nécessaire pour préparer son travail. À commencer par la scripte.

*Les prolongements du poste du scénario sont la scripte et la monteuse ou le monteur*

À partir du scénario, la scripte va faire un document absolument passionnant, que l'on devrait aussi publier : ce qu'on appelle la continuité. Nous, les scénaristes, nous faisons des ellipses, et tout d'un coup, il y a quelqu'un (c'est souvent une femme, mais pas toujours) qui intervient pour tout remettre dans le bon ordre, qui établit la continuité, jour 1, jour 2, qui replace les actions dans le temps réel, qui « dédramaturgise » le scénario pour essayer de l'intégrer dans une temporalité « réaliste » et ensuite décider si les gens viennent au moment du tournage habillés avec le même costume ou pas, ou s'il faut qu'ils changent d'habits pour qu'on comprenne bien que l'action ne se

déroule pas le même jour. Ce sont des détails, mais c'est cela la matière du scénario. Et puis – autre point important –, la scripte minute le scénario, c'est-à-dire qu'elle le joue, le mime, toute seule, devant son chronomètre, action après action, pour évaluer la durée réelle du film. Nous, quand nous écrivons, nous envisageons une durée intuitive, mais la scripte minute rigoureusement le film, et la durée à laquelle elle conclut est considérée comme la durée réelle du film avant tournage.

### *Le dépouillement*

À partir du scénario, le premier assistant établit un autre document, en plus de la continuité établie par la scripte : il s'agit du dépouillement. Comme vous le voyez, dès qu'on entre dans la fabrique du cinéma, il n'y a pas que le scénario : beaucoup d'autres textes viennent s'ajouter. Le dépouillement, c'est un texte à plusieurs entrées, qui liste tout ce qui constituera la réalité matérielle du film : les décors, les personnages principaux, secondaires, les figurants, mais aussi les accessoires. Puis, en plus de tous ces éléments qui sont « à vue » dans le scénario, la liste d'autres qui le sont moins, comme les éléments techniques : les séquences dans lesquelles on a besoin d'une grue, d'une voiture, d'un drone, de cascadeurs, ou les éléments géographiques : le nombre de séquences de nuit, mais aussi la pluie ou la neige... Ces informations, on les obtient à partir du scénario, mais aussi et surtout en confrontant ce scénario au réalisateur, afin de vérifier s'il l'a bien lu... C'est là, que par exemple, on va lui dire qu'il n'y a pas besoin d'un type qui balaie la neige à l'arrière-plan de la séquence à New York, et que même s'il n'y a pas de neige, ce n'est pas grave, puisqu'en l'occurrence

Dyana Gaye est une cinéaste qui privilégie les dispositifs de fiction les plus proches possible du documentaire...

*Le scénario outil de production – réaliser son rêve*

C'est à partir de tous ces textes, et pas seulement du scénario, que le producteur, ou la productrice, peuvent budgéter le film et envisager les problèmes de tournage, commencer à chercher les décors, etc. Le dépouillement du scénario est crucial parce que c'est le moment où le réalisateur commence à donner envie à son équipe de partager son film, son rêve. Je suis convaincue que réaliser un film, c'est comme réaliser un rêve. On rêve un film, on écrit quelque chose qui donne un peu la sensation de ce rêve, puis on le réalise. Mais je pense aussi par expérience que le scénario est surtout, et malheureusement – enfin malheureusement n'est pas le mot – le support d'un malentendu. Le dépouillement du scénario vise à s'expliquer, à expliquer ce scénario : et c'est au cours de cette étape qu'on découvre que personne n'a vraiment compris ce qu'on voulait dire, ce qu'on imaginait : « – Alors il faut vraiment que ce type il balaie la neige devant sa maison ? – Non, pas besoin, il faudrait simplement qu'on trouve un plan assez large pour qu'on sache qu'il neige, qu'on est à New York... » De plus, c'était un film avec beaucoup de personnages noirs, donc il était très important de toujours situer ces personnages noirs dans un environnement blanc ou noir à New York, à Turin, ou même à Dakar... C'est très difficile d'écrire par exemple dans un scénario : « il est le seul noir au milieu de blancs » ; pourtant, ces détails sont essentiels pour la réalisation du film. La difficulté, c'est de jongler avec ce double objectif.

*Un objet transitoire*

Le scénario est un objet extrêmement transitoire. Avant tout parce qu'il faut savoir qu'un scénariste passe sa vie à réécrire son texte. On n'*écrit* pas un scénario, on *réécrit* un scénario. Et cela plus encore lorsque les difficultés de financement augmentent. Actuellement, je passe plus de trois ans sur un scénario en moyenne : on échoue plusieurs fois à obtenir les financements, donc on réécrit. On n'échoue pas forcément parce que le scénario était mauvais, mais parce que la commission a préféré en choisir un autre dont les financements étaient plus avancés. Pour justifier leur refus, les membres des commissions proposent des changements, alors on réécrit ; parfois des acteurs demandent des changements, alors on réécrit ; parfois nous-mêmes nous en avons marre, le scénario s'épuise, alors on réécrit ; il faut également attendre que la commission ait changé, parce qu'il y avait parfois un vrai blocage, alors on réécrit... Ce sont des objets continuellement réécrits, beaucoup plus qu'écrits. Dans le cas d'un roman – j'écris aussi des romans –, on écrit, puis on le retravaille, et jusqu'à la correction des épreuves, on peut modifier quelques phrases, enfin creuser son sillon ; dans le cas d'un scénario, malheureusement, réécrire implique de continuellement changer.

J'ai un projet de scénario qui me tient beaucoup à cœur : il a été refusé parce qu'il était un peu trop intello – je vous la fais courte –, je dois donc changer mon fusil d'épaule et réécrire un tout autre film, sur le même thème.

*Un scénario n'est pas qu'un texte*

La Nouvelle Vague a été très importante parce qu'elle a imposé l'idée d'auteur ; elle a entraîné l'association entre la figure de l'écrivain et celle de l'auteur du film, mais je

ne pense pas du tout, en ce qui me concerne, que le scénario puisse être comparable à un livre. Il me semble qu'avec les réalisateurs avec qui je m'entends bien, je continue à « faire du scénario » jusqu'à la fin du montage, et même jusqu'à la fin du mixage.

*Le scénariste, c'est celui qui choisit ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas*

Le scénario concerne avant tout l'histoire, le dialogue, la dramaturgie et les ellipses – surtout les ellipses, le passage du temps. Où est-ce qu'on commence une séquence, où est-ce qu'on l'arrête, l'ordre dans lequel les informations arrivent au spectateur, qu'est-ce qu'on dit au spectateur, qu'est-ce qu'on lui laisse deviner ? Vous étudiez le cinéma, donc vous savez que le spectateur est très actif dans la compréhension de l'histoire d'un film. C'est lui qui fait des liens. Si on lui dit tout, il s'ennuie. Si on ne lui en dit pas assez, il ne comprend plus rien. Le scénariste, c'est celui qui choisit ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas. Et ça, c'est quelque chose qui est bien du scénario, mais qui n'est pas forcément du texte.

*Un exemple : la trilogie de Solveig Anspach*

Là, je lance déjà un petit pavé dans votre mare en disant que le scénario, ce n'est pas que le texte, c'est aussi la réflexion, la discussion avec le réalisateur, jusqu'à la fin. J'avais fait un entretien avec Jean-Luc Gaget qui a écrit *L'Effet aquatique* et les derniers films de Solveig Anspach en Islande. Jean-Luc était présent sur tous les tournages des films, même en Islande. Il m'a raconté qu'un jour, il était encore à Paris (je ne sais pas si vous avez vu la trilogie de Solveig Anspach) au moment où *Back Soon* était tourné : Solveig l'a appelé pour lui dire qu'il fallait trouver un métier pour le premier acheteur de shit, celui

qui vient au début du film. Qu'est-ce qu'il pouvait bien faire comme métier ? Et Jean-Luc au téléphone, a dit : « Ben... » Là, il faut répondre, parce que le réalisateur a plein de choses à régler, la lumière, les costumes, les accessoires... Le scénariste sert à cela, à vous répondre vite quand vous avez plein de choses à régler. Alors Jean-Luc a répondu : « Ben ce serait marrant qu'il soit grutier. » Je ne sais pas pourquoi il a pensé à ça, ça lui est venu comme ça ; il a fait une sorte d'association et a dit : Ce serait bien qu'il soit grutier, parce qu'il y avait de la verticalité dans ce film (j'ai oublié le cheminement exact de sa pensée)... Et Solveig : « Super, grutier, comme ça elle aussi, Anna, le personnage principal, sera grutière, parce qu'ils se connaissent du travail... » Ils ont décidé de cela en trois minutes au téléphone. Ensuite, quand ils ont écrit *Queen of Montreuil*, le deuxième volet de la trilogie, ils se sont rappelés que le personnage principal était sensé être grutière, et ce qui leur avait pris une minute au téléphone et quinze secondes dans le film, a donné toute la première partie de *Queen of Montreuil*... On y voit Anna dans la grue : elle est grutière, elle aime les grues, et à partir de cette histoire de grues, pour le troisième volet de la trilogie, ils sont partis du personnage de son collègue dans *Queen of Montreuil*, et se sont dits : là on arrête avec ces grues, on choisit la piscine, on va plonger, on garde cette idée de verticalité, mais on va quitter le ciel et aller dans l'eau... Je vous donne cet exemple parce que c'était une magnifique collaboration entre Jean-Luc et Solveig. Il n'y a pas de texte, et pourtant on est vraiment dans du travail de scénario pur. Un métier, grutier, puis filer l'idée, ça fait la moitié du deuxième film, et ça conduit à se retrouver dans une piscine au film suivant...