

Édouard Blanchot

**LES FONDAMENTAUX
DU SCÉNARIO**

DIXIT
E D I T I O N S

TABLE DES MATIÈRES

PARTIE I	13
I. UN SCÉNARIO DE FILM.....	15
1. DU CINÉMA À LA FICTION	15
2. POURQUOI EST-CE QUE LE SCÉNARIO INQUIÈTE TANT ?	17
3. QU'EST-CE QU'ÉCRIRE POUR L'IMAGE ?	18
4. NARRATION FILMIQUE OU NARRATION FILMÉE ?	19
5. DU CÔTÉ DES HISTOIRES	19
6. UNE HISTOIRE DE SUBSTANCE	19
II. DE L'ENVIE À LA DÉFINITION DU PROJET	21
1. UNE CERTAINE CONFUSION	21
2. POURQUOI ALLONS-NOUS AU CINÉMA ?	22
3. POURQUOI AIMONS-NOUS AUTANT LES HISTOIRES ?	22
4. POURQUOI AVONS-NOUS TOUJOURS BESOIN DE RACONTER DES HISTOIRES ? ...	23
5. LE PROJET : FAIRE UN FILM.....	24
6. LE PROCESSUS CRÉATIF.....	25
7. QUESTIONNER SA CRÉATIVITÉ	26
8. CHERCHER.....	28
9. GAGNER DU TEMPS	29
10. DE TÂTONNEMENT EN TÂTONNEMENT... DE L'IDÉE À L'HISTOIRE	29
11. LA QUESTION DE LA PERCEPTION	30
12. LE POINT DE VUE	31
13. COMMENT PARTAGER UNE PERCEPTION ?	32
14. VERS LA CONSTRUCTION DU SENS.....	33
15. IDENTIFIER LE THÈME	34
16. IDENTIFIER LE SENS	36
17. LE POINT DE VUE N'EST-IL QU'UNE PENSÉE (UNE IDÉE) SUR UN SUJET ?.....	37
18. POINT DE VUE ET ÉMOTION ?	38
19. POINT DE VUE = ÉMOTION.....	38
20. ÉMOTIONS ET PERSONNAGES	39
21. ENCORE DES ÉMOTIONS	40
22. POINT DE VUE (ÉMOTIONS) = THÈME + SENS	41
23. UNE HISTOIRE DE RENCONTRE	43
24. POUR QUI ÉCRIT-ON UN FILM ?.....	44
25. UNE CLASSIFICATION EN GENRE DE FILM.....	45
26. CONCLUSION	46

PARTIE II - LES ÉLÉMENTS DE L'HISTOIRE	47
III. HISTOIRE, RÉCIT ET SENS.....	49
1. QU'EST-CE QU'UNE HISTOIRE ?	49
2. QU'EST-CE QU'UN RÉCIT ?	49
3. EST-CE QUE TOUT CELA A UN SENS ?	51
IV. PERSONNAGE, CARACTÉRISATION ET CONTEXTE	55
1. PERSONNAGE/PROTAGONISTE	55
2. LA CARACTÉRISATION	56
Le casting	58
L'apparence	59
Le costume	59
L'activité	60
Les dialogues	61
Le rapport au contexte.....	63
Jeu d'acteur/interprétation	63
La mise en scène/la lumière.....	64
La musique	64
3. LE CONTEXTE	66
Une Arène Dramatique ?	69
4. RECHERCHE — DOCUMENTATION — INVESTIGATION.....	69
V. CRÉER UNE SITUATION DE CRISE.....	71
1. LE PROBLÈME	71
Origine du problème.....	72
Réagir	74
2. BUT/DÉSIR/OBJECTIF	75
3. ENJEUX	76
4. MOTIVATION	79
5. PRESSION/URGENCE/OBSESSION	82
6. VARIER L'INTENSITÉ	84
7. LA SITUATION DE CRISE	85
VI. OBSTACLES, SITUATIONS DRAMATIQUES, ÉMOTIONS ET SENS	87
1. LES OBSTACLES	87
2. OBSTACLES INTERNES ET OBSTACLES EXTERNES	89
3. LES SITUATIONS DRAMATIQUES	91
4. ÉMOTIONS.....	94
5. SENS	95
6. LA COHÉRENCE AVANT TOUT	96
7. UN OUTIL	97
8. CONCLUSION	98
PARTIE III - LES ÉTAPES DU RÉCIT	99
VII. MISE EN PLACE	101
1. OÙ ? QUAND ? QUI ? QUOI ?	101

2. OUVERTURE	104
3. L'ÉLÉMENT PERTURBATEUR	107
4. UN PERSONNAGE DANS SON CONTEXTE ET DANS SA ROUTINE	109
5. LE MÉCHANT AUSSI !	111
6. L'INCIDENT DÉCLENCHÉUR	111
7. LA SÉQUENCE D'EXPOSITION	112
8. LA PRISE DE DÉCISION : LE PREMIER NŒUD DRAMATIQUE.....	117
9. CONCLUSION	118
VIII. CONFRONTATION : LE DÉVELOPPEMENT DE LA CRISE	121
1. PREMIERS PAS : L'AVENTURE COMMENCE !	121
2. POINT CENTRAL : LE FEU DE CAMP.....	125
3. AU CŒUR DES PÉRILS	129
4. LA SECONDE DÉCISION : LE SECOND NŒUD DRAMATIQUE	134
5. CONCLUSION	136
IX. LE TEMPS DE LA RÉOLUTION	137
1. RISQUE RÉEL D'ÉCHEC	137
2. LA CRISE : INSTANT DE DÉCISION (LA RÉOLUTION DE LA CRISE).....	139
3. LE CLIMAX	143
4. LE DÉNOUEMENT	146
5. LES CONSÉQUENCES : UN NOUVEL ÉQUILIBRE ÉMOTION DU PROTAGONISTE	147
6. ÉPILOGUE : UN CRAN PLUS LOIN	150
7. CONCLUSIONS SUR LES ÉTAPES DU RÉCIT	152
PARTIE IV	155
X. L'ARC TRANSFORMATIONNEL DU PROTAGONISTE	157
1. CHANGEONS-NOUS JAMAIS VRAIMENT ?	157
2. LE DÉSIR ET LE BESOIN	158
3. LE PROTAGONISTE EST-IL OBLIGÉ DE CHANGER ?	159
4. CRÉER L'ARC TRANSFORMATIONNEL DU PERSONNAGE	160
5. PENSER RÉACTIONS ÉMOTIONNELLES	164
PARTIE V.....	167
XI. LA STRUCTURE DRAMATIQUE	169
1. QU'EST-CE QU'UNE STRUCTURE ?	169
2. UNE IMMENSE MISE EN PLACE ?	174
3. CONSTRUIRE LES PARTIES COMME LE TOUT	174
4. CONCLUSION	176
XII. LA PROGRESSION DRAMATIQUE	179
1. RESTER CAPTIVANT	179
2. APPRENDRE À GÉRER LA MANIÈRE DE FOURNIR LES INFORMATIONS	182
3. JOUER AVEC LE MYSTÈRE, LA SURPRISE, LE SUSPENSE ET L'IRONIE DRAMATIQUE ...	183

4. UTILISER LA PRÉPARATION-PAIEMENT	184
5. AUGMENTER LES ENJEUX	185
6. FAIRE MONTER LA PRESSION	185
7. RENDRE LES OBSTACLES PLUS DIFFICILES À SURMONTER	185
8. RENDRE LES SITUATIONS PLUS CONFLICTUELLES.....	186
9. VARIER LES ÉMOTIONS	186
10. MÉNAGER DES RESPIRATIONS	187
11. UN FEU D'ARTIFICE	187
12. CONCLUSION	188
XIII. LA CONTRADICTION	191
1. L'OUTIL DU SCÉNARISTE PAR EXCELLENCE	191
2. CONTRADICTION ET PROBLÈME	192
3. CONTRADICTION ET THÈME.....	192
4. CONTRADICTION ET CONTEXTE	194
5. CONTRADICTION ET CARACTÉRISATION DU PROTAGONISTE	194
6. CONTRADICTION ET CARACTÉRISATION DES ANTAGONISTES.....	195
7. CONTRADICTION ET EXPOSITION DES INFORMATIONS.....	196
8. CONTRADICTION ET CONFLIT.....	196
9. CONTRADICTION ET SITUATIONS DRAMATIQUES	197
10. CONTRADICTION ET ÉCRITURE DE SCÈNE.....	197
11. UTILISER LES TEMPS FORTS	198
12. CONCLUSION	199
XIV. LES ÉTAPES DE L'ÉCRITURE D'UN FILM	201
1. CHOISIR UN SUJET.....	202
2. DÉFINIR LE THÈME	202
3. FORMULER SON POINT DE VUE.....	202
4. PRÉCISER L'HISTOIRE (PAR LES ÉLÉMENTS QUI LA COMPOSENT)	203
5. CONSTRUIRE LE RÉCIT	204
Le synopsis	204
Le traitement	204
Le séquencier	205
La continuité dialoguée	205
Écrire les scènes.....	206
La réécriture	207
6. CONCLUSION	207
CONCLUSION	209
QUELQUES QUESTIONS ET QUELQUES RÉPONSES.....	211
BIOGRAPHIE	219

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement mon épouse Juliette et mes enfants Ludivine et Grégoire avec qui la vie est merveilleuse, mes parents pour leur fantaisie, Ursula et Steve Schwartz pour leurs amitiés de toujours. Je tiens également à remercier Luc Pages, Xavier Perrin, Philippe Plancoulaine, Marc Gauthier, Philippe Valériola et Jean-Christophe Derrien, compagnons de toujours. Enfin, je tiens tout particulièrement à remercier Vincent Amiel et Pierre Berthomieu qui m'ont fait partager leurs visions du cinéma.

AVANT-PROPOS

Lors de ma première leçon de conduite, j'ai mis une bonne heure avant d'être capable de passer la première sans caler. Je n'avais pas compris qu'il fallait garder le talon au sol et juste faire glisser mon pied vers l'arrière pour embrayer pendant que le pied droit appuyait doucement sur l'accélérateur. Et bien croyez-moi ou non, mon instructeur n'a jamais été capable de me l'expliquer. Pour lui c'était évident. À chaque fois que je calais, il s'énervait, et pensait même que je me fichais de lui. Au bout d'un moment, énervé à mon tour (et un peu désespéré), je lui ai fait remarquer que j'aurais préféré qu'il m'aide à comprendre comment passer cette fichue première sans caler. Il devait penser que la conduite et moi ça ferait toujours deux. Pour ma part je pense que ce type était peut-être un très bon conducteur, mais qu'il n'avait rien à faire dans une auto-école.

« *Je n'arriverai jamais à m'intéresser à un livre sans image.* »

« *Les choses ne sont pas ce qu'elles sont.* »

Alice au pays des merveilles - **Lewis Carroll**

« *Comprenez pour croire, mais croyez aussi pour arriver à comprendre.* »

Saint Augustin

INTRODUCTION

Scénario : on appelle scénario le document qui établit, sous une forme plus ou moins développée (idée, pitch, synopsis, traitement, séquencier, continuité dialoguée), le déroulement de l'action d'un film.

Ces **Fondamentaux du Scénario** présentent un ensemble de principes raisonnables, frappés au coin du bon sens. Le genre de choses qui vont sans dire mais qui vont mieux en le disant. Car contrairement à ce que l'on croit, dire des évidences n'a rien d'évident, même si une fois dite, la chose nommée paraît soudain entendue. On se surprend alors à penser qu'on l'a toujours su. Finalement, aurait-on envie de dire, on ne savait pas qu'on le savait, mais on le savait.

En matière d'écriture, les portes ouvertes ne le sont pourtant qu'en apparence. Dès lors qu'on se met soi-même à écrire, ces mêmes portes se trouvent bien souvent fermées. Bizarrement. Tout résiste. Plus rien n'est évident.

C'est peut-être à ce moment-là, finalement (et pas avant) qu'un manuel peut se rendre utile. Nous savons tous que c'est dans la pratique que l'écriture s'apprend et s'acquière. Et en la matière, il y a loin de dire à faire. Mais lire un manuel est une bonne occasion de réfléchir un peu à ce qu'on fait et à la manière dont on le fait. Si la pensée ralentit l'action, elle peut aussi y conduire.

PARTIE I

« L'imagination est plus importante que le savoir car le savoir vous enferme dans la réalité connue tandis que l'imagination vous permet de découvrir et de créer de nouvelles solutions. »

Albert Einstein

I. UN SCÉNARIO DE FILM

1. DU CINÉMA À LA FICTION

Lorsque les frères Lumière mirent au point leur appareil de prise de vue, celui-ci avait comme caractéristique première de pouvoir capter et reproduire le mouvement par un procédé technique. Il n'était donc en rien lié par nature ou par essence à l'idée de fiction. L'histoire du cinéma rapporte que c'est le public, quelque peu lassé de la nouveauté et des effets plus ou moins surprenants que permettait cette machine, qui plébiscita l'utilisation fictionnelle de cette dernière. Au fil du temps, on a fini par associer cinéma et fiction au point que lorsque l'on parle de cinéma, de manière entendue, on parle de fiction. Dès lors que ce n'est pas le cas, on s'empresse d'ailleurs de le préciser pour parler de cinéma documentaire ou de cinéma expérimental, ou encore de cinéma d'art et d'essai (quand bien même ce dernier est parfois fictionnel). Nous l'avons compris : LE cinéma n'existe pas. Il existe bien plutôt DES cinémas, et on pourrait même dire qu'il n'existe pour l'heure que quelques-uns des cinémas possibles, rien ne permettant d'affirmer que d'autres cinémas ne restent pas à inventer.

Parce qu'il est une technique de l'image en mouvement, parce qu'il a d'abord été muet, le cinéma est toujours resté attaché à l'idée que l'image joue plus qu'un simple rôle de support de l'œuvre ; les images seraient même constitutives de l'œuvre. Pour preuve, on ne parle pas de cinéma télévisuel pour les téléfilms dont l'ancêtre ne serait pas le cinéma mais, aussi étrange que cela puisse paraître, la pièce dramatique radiophonique. Pour la télévision, on parle aujourd'hui de fiction sans même préciser qu'elle est audiovisuelle (l'image n'y jouerait donc qu'un rôle subalterne, celui de support de captation sans fonction signifiante).

Les Fondamentaux du scénario est un manuel qui traite de fiction. Et il faut bien reconnaître que celle-ci ne saurait être exclusivement cinématographique, même si c'est, pour faire simple, toujours de cinéma dont nous parlerons. Le cinéma y sera abordé en tant que média permettant

de raconter des histoires, des fictions, et puisque le livre s'appelle *Les Fondamentaux du scénario*, c'est bien sous l'aspect du scénario que sera abordé le cinéma. Précision supplémentaire : nous avons bien conscience qu'aborder le cinéma (ou la fiction donc) par le récit d'une histoire elle-même présentée sous la forme d'une continuité dialoguée (ce qu'on appelle couramment un scénario donc) n'est pas la seule manière d'envisager l'écriture fictionnelle. D'autres approches sont toujours possibles. Mais là encore, c'est celle que nous choisissons de suivre.

Lorsqu'on parle de cinéma, ce qui vient immédiatement à l'esprit n'est pas le scénario. Le cinéma nous évoque en premier lieu des images, le mouvement, le découpage technique et le montage, sans oublier la musique, les acteurs aussi, et tout ce qui à un moment donné apparaît à l'écran. Il peut donc sembler étonnant de consacrer un manuel à l'écriture de scénario presque *comme une fin en soi*. Bien sûr, il sera constamment affirmé que ce scénario est le scénario du **film à venir**, mais il ne suffit pas de l'affirmer pour que ce soit vrai.

Si l'élaboration d'un récit fictionnel efficace peut donner lieu à l'écriture d'un scénario qui pourrait sans peine devenir un dessin animé, une bande dessinée, un roman, ou même, dans certains cas une pièce de théâtre, on peut se demander où est la spécificité du média cinématographique dans une telle écriture ? S'agit-il d'écrire un scénario pour ensuite mettre *au service* de celui-ci, le média cinématographique et l'ensemble de ses potentialités ? Ou au contraire d'envisager le scénario comme écriture filmique dès le départ ? Ce qui pourrait ne pas être sans conséquences sur la conception plus dramatique du scénario.

Le parti pris qui est le nôtre ici est de considérer que cette écriture du scénario, essentiellement dramatique donc n'hypothèque en rien les possibilités cinématographiques du média. D'aucuns pourront évidemment considérer un tel cinéma pour une bonne part tourné vers l'efficacité dramatique comme uniquement commercial, par opposition à un cinéma qui mériterait le nom d'art pour des raisons propres à la définition qui peut être faite du mot art. Commercial parce que se donnant comme un spectacle. Commercial parce que soucieux d'intelligibilité, de lisibilité, de clarté. Commercial parce que recherchant une efficacité du récit. Commercial enfin parce que recherchant le succès public. Si nous comprenons le principe de cette distinction entre ce qui serait du domaine de l'art et ce qui serait du domaine du commerce, nous pensons qu'elle est discutable. Rien ne permet d'affirmer qu'un film dont le scénario dramatique serait extrêmement bien ficelé renoncerait pour autant à jouer des spécificités du média en se contentant de coucher sur la pellicule son récit. Rien ne permet d'affirmer que les images d'un film au récit

solidement structuré seraient condamnées à n'être qu'une **illustration** du scénario. Nous croyons au contraire qu'un scénario peut-être extrêmement élaboré, sans compromettre les potentialités du média, et que c'est en fonction du réalisateur qui aura la charge d'en faire un film que celui-ci deviendra ou non autre chose que le simple récit d'une histoire. Rien n'empêchera ce projet de devenir une œuvre cinématographique. Et à ceux qui aiment l'art cinématographique nous disons : il n'y a pas de raison de se méfier ou d'avoir peur du scénario.

2. POURQUOI EST-CE QUE LE SCÉNARIO INQUIÈTE TANT ?

Le scénario inquiète d'abord parce que si tout le monde prétend être capable de le lire (du fait que tout le monde sait lire), tout le monde craint aussi de ne pas savoir en repérer les forces, les faiblesses, et les différentes potentialités pour un film. À défaut de savoir pourquoi, tout le monde sent bien qu'un scénario est plus difficile à évaluer en tant que film à venir qu'il n'y paraît à la lecture. Certains scénarios sont passionnants à lire mais ne donnent pas de bons films, et inversement. Les scénarios de comédie par exemple sont rarement drôles à la lecture. Car lire n'est pas voir, et à la fin c'est bien un film que l'on verra, avec des acteurs (et ça changera tout), de la musique (et ça changera tout), de la lumière, des ombres, des couleurs, (et ça changera tout), etc.

Le scénario inquiète parce c'est une forme que peu de gens maîtrisent. C'est une écriture dramatique, et à ce titre on la sait difficile. Tout le monde n'est pas Molière, Shakespeare ou Corneille. La médiocrité nous guette, la platitude, les conventions et les clichés. Au fond nous sommes toujours un peu inquiets de ne pas en savoir assez pour s'y mettre. L'histoire de l'écriture dramatique nous enseigne pourtant que si nous sommes les héritiers de quelques conventions, elles sont le plus souvent arbitraires et le fait de quelques individus nés avant nous qui se sont fixés en leur temps des règles, des principes, parfois des défis, et que rien ne nous empêche de tout réinventer, pourvu que nous soyons passionnants, captivant, et que nos histoires respirent l'urgence et la vie, celle de notre temps, de notre époque, de ses désirs, de ses aspirations, de ses joies, de ses craintes et de ses peurs. Et pourtant. Le scénario inquiète encore parce que celui qui écrit comprend bien qu'à suivre son instinct il n'écrira pas forcément ce que cette industrie de programme à laquelle il risque de devoir se confronter un jour attend de lui. Cette industrie attend de lui qu'il fasse des miracles. Qu'il soit le meilleur ! Qu'il surprenne, qu'il soit efficace, qu'il renverse la table, qu'il fasse mieux que le voisin. Demande-t-on à un comptable de réinventer la comptabilité tous les matins ? Demande-t-on à un boulanger de réinventer la baguette tous les jours ou de faire chaque jour des

baguettes surprenantes ? L'auteur dramatique sait qu'il lui faut être un bon artisan, mais que cela ne suffit pas.

Ce qui inquiète enfin est peut-être de comprendre que, là où nous souhaitons nous exprimer de la manière la plus créative qui soit, là où nous voudrions faire preuve de talent, d'imagination, d'inventivité, nous attend surtout du travail, de l'effort, de la besogne, de la souffrance, encore des efforts, et des moments de découragement. Non, il ne suffira pas le moment venu de filmer le vent dans les cheveux d'une fille pour être passionnant. Nous ne nous étonnons pas qu'une danseuse doive s'entraîner à la barre tous les matins pour être un jour capable de faire de merveilleux entrechats qui nous sembleront aériens. Nous ne nous étonnons pas de savoir qu'un pianiste doive pratiquer son instrument huit heures par jour pour venir en concert jouer avec une agilité déconcertante des morceaux de musiques dans le soir de l'été. Nous trouvons entendu que les jongleurs s'entraînent pareillement. Nous trouvons déjà plus étonnant l'idée qu'un acteur travaille son personnage pendant des heures (il semble si naturel sur scène). Certes il a une bonne mémoire, mais la mémoire ça se travaille (ah... un indice... il faudrait travailler, sa mémoire au moins), et quant à son naturel, n'est-ce donc pas le sien ? Serait-il possible que ce soit un naturel totalement recréé, artificiel... Le doute s'installe. Et le scénariste ? Au fond, ce qui inquiète dans le scénario, c'est de comprendre qu'on n'a pas suffisamment réfléchi à la question, qu'on ne maîtrise pas cet outil, ses règles et ses principes. L'envie de faire un film est parfois si urgente, l'envie de filmer prime tellement sur les nécessités d'un vrai travail préparatoire, que celui-ci est un peu bâclé, en tout cas sous-estimé et à ce titre « sous-traité » (dans tous les sens du terme !), avec l'idée qu'on verra ça au tournage, et éventuellement au montage, ces deux étapes étant, c'est bien connu, « celles où ça se passe vraiment ». Car si la fiction cinématographique est un art dramatique, on a bien entendu partout qu'elle se doit d'être plus que cela : un art dramatique par l'image en mouvement. Mais qu'est-ce donc qu'écrire pour l'image ?

3. QU'EST-CE QU'ÉCRIRE POUR L'IMAGE ?

En ouvrant un scénario de film, on a bien souvent l'impression qu'il ne s'agit que d'une pièce de théâtre à filmer. Sur le papier nous trouvons une continuité dialoguée à laquelle on a ajouté des descriptions d'actions (en général en plus grande quantité que dans une pièce de théâtre). Cela ressemble donc en général à une sorte de pièce de théâtre qui aurait la particularité de ne pas respecter l'unité de temps ni l'unité de décors, tout simplement parce que le film ne connaît pas les contraintes propres au théâtre (un public et des acteurs présents au même moment dans le même lieu). En lisant un scénario, on peut donc croire que toute l'action dramatique passe

par des actions et des dialogues (oui, par les dialogues aussi, qui ne sont pas moins cinématographiques que le reste, assumons-le). Et l'image dans tout cela ?

4. NARRATION FILMIQUE OU NARRATION FILMÉE ?

Le scénario fait peur car pour certains il semble compromettre ce qui serait par essence filmique (les images au-delà de toute nécessité de la narration) au profit de ce qui ne serait que filmé (l'histoire, la pauvre !). Le risque étant de ne pas faire « du cinéma » mais une simple captation audiovisuelle améliorée dans laquelle les images n'auraient d'autre fonction que d'être le support d'une représentation théâtrale qui ne dirait pas son nom (ce qui ne serait pas non plus un drame...). Certes, faute de temps, de moyen, de talents, de créativité, d'ambition ou de point de vue, un film ne sera peut-être qu'une narration filmée. Mais on ne manque pas toujours de tout, et rien n'empêche donc a priori qu'un film ne devienne... bien plus qu'une narration filmée. Du cinéma, tout simplement.

Un **bon scénario n'empêchera jamais un bon réalisateur de faire du cinéma**, de faire son cinéma, de faire des images, de s'exprimer avec son média en ne se sentant pas soumis à une écriture, quelle que soit la forme qu'elle aura préalablement prise. Le film gagnera à devenir plus qu'une simple illustration du scénario (ce qui est évidemment espéré, mais tient autant à l'image qu'aux acteurs, au montage, à la musique... etc.). Peut-être le projet acquerra-t-il une singularité qui lui donnera une portée propre en tant que film et non plus seulement en tant qu'histoire et récit. On l'espère.

5. DU CÔTÉ DES HISTOIRES

Cela étant dit, nous nous efforcerons dans les pages qui suivent, d'expliquer au mieux ce qu'est une histoire et en quoi consiste le fait d'en faire le récit. Nous le ferons en simple artisan, uniquement soucieux de comprendre les outils dont nous disposons pour mener à bien cette tâche difficile, voire ingrate au regard du peu de considération accordée à ceux qui s'efforcent d'y parvenir avec plus d'exigence qu'on ne le suppose. Oui, nous aimons les histoires bien racontées, nous aimons les récits, et si le cinéma peut nous permettre de raconter des histoires à un large public, nous aimons ce cinéma.

6. UNE HISTOIRE DE SUBSTANCE

Chercher à savoir où s'arrête le scénario et où commence le film, c'est chercher en vain une délimitation qui n'existe que... sur le papier. Ou éventuellement en production, chaque étape étant, économiquement, et contractuellement définie. Mais si l'on parle d'écriture, de sens, de point

de vue, alors non, on ne peut décider que jusque « là » c'est du scénario, et qu'ensuite, à partir de « là », c'est du film.

SCÉNARIO < ----- > FILM

Le scénario n'est pas le film et ne le sera jamais. Pourtant, le scénario n'est pas non plus papier, encre, mise en page et reliure. Il n'est pas non plus mots, phrases, scènes, séquences, actes et début milieu fin. Il est **substance** : il est regard, point de vue posé sur le monde, il est projet, expression d'un être humain ou de plusieurs. Il est un objet transitoire. Le film va adapter, transposer, transmettre, transformer, sublimer le scénario pour restituer ce qu'il contient en substance. En un mot le film **réalise** le scénario. Et si cela est possible, c'est parce que **les scénaristes** n'écrivent pas des scénarios ; **ils écrivent des films**. Leurs scripts ne sont pas de simples histoires qu'il faudrait raconter proprement. Un scénario est un plan, un projet, un rêve qui demande à prendre forme. Raison pour laquelle toute séparation trop nette entre le scénario et le film relève de l'erreur d'appréciation. Nombre de scénaristes deviennent réalisateurs, nombre de réalisateurs écrivent leurs scénarios. Il n'existe pas de ligne de démarcation entre le scénario et le film. Car l'un procède de l'autre et inversement. Le scénario est déjà habité par des personnages, est déjà plein d'images, de plans, de scènes, de ruptures qui annoncent le montage (ne serait-ce que celui des séquences ou des scènes), et le film ne cesse de puiser dans le scénario, d'y revenir à toutes les étapes de sa fabrication pour y trouver sens, regard, point de vue : sa substance même.