

Christopher VOGLER et David McKENNA

MÉMO À L'USAGE DES SCÉNARISTES

SECRETS D'ÉCRITURE POUR ÉLABORER
UNE STRUCTURE ET CONSTRUIRE DES
PERSONNAGES

Traduit de l'anglais par Anne-Gaëlle Argy

DIXIT
E D I T I O N S

ISBN : 978 2 84481 194 3

Dédicace de Vogler :

Pour Alice, *cara mia*.

Dédicace de McKenna :

Pour Jie...



COMPLÉMENTS INTERNET

Afin de compléter et d'enrichir votre lecture, vous pouvez consulter nos compléments internet.

Pour avoir accès à ces compléments, il suffit de vous rendre, muni du code d'accès, sur le site www.dixit.fr à la rubrique *Compléments internet*.

CODE D'ACCÈS

Si vous n'avez pas acheté ce livre chez Dixit, envoyez un mail à memoscenario@dixit.fr (ou flashez le code QR ci-dessous) en indiquant la date de votre achat et le nom de la librairie dans laquelle vous l'avez effectué.





Table des matières

INTRODUCTION	9
MES DÉBUTS DE LECTEUR-ANALYSTE	13
C'EST QUI CES MECS ?	15
I – VOUS DEVEZ AVOIR UN THÈME	21
II – LA LISTE DE « DÉSIRES »	27
III – AFFAIRE CONCLUE	33
IV – LE CONTRAT PASSÉ AVEC LE PUBLIC	37
V – LES PÔLES OPPOSÉS	41
VI – LE MÉMO PAR LEQUEL TOUT EST ARRIVÉ : GUIDE PRATIQUE POUR LE HÉROS AUX MILLE ET UN VISAGES	47
VII – LE VOYAGE INTÉRIEUR DU HÉROS	73
VIII – L'ACTION RÉCIPROQUE	79
IX – DANS LA PEAU DU PERSONNAGE : ARCHÉTYPES ET AUTRES FAÇONS DE CONCEVOIR DES PERSONNAGES	85
X – LES PERSONNAGES : L'ÉQUATION MATHÉMATIQUE ET AUTRES TECHNIQUES PEU NATURELLES	101
XI – QUEL CARACTÈRE, CE THÉOPHRASTE !	107
XII – SYNOPSIS ET LOGLINE	125
XIII – LES CONTES DE FÉE DE VLADIMIR PROPP	131
XIV – LES PERSONNAGES DE PROPP	153
XV – FAITS ENVIRONNEMENTAUX : VUE D'ENSEMBLE	157
XVI – FAITS ENVIRONNEMENTAUX 1 : LA DATE	161
XVII – FAITS ENVIRONNEMENTAUX 2 : LE LIEU	167
XVIII – FAITS ENVIRONNEMENTAUX 3 : ENVIRONNEMENT SOCIAL	173
XIX - FAITS ENVIRONNEMENTAUX 4 : ENVIRONNEMENT RELIGIEUX	181
XX – FAITS ENVIRONNEMENTAUX 5 : ENVIRONNEMENT POLITIQUE	187
XXI – FAITS ENVIRONNEMENTAUX 6 : ENVIRONNEMENT ÉCONOMIQUE	193
XXII – FAITS ENVIRONNEMENTAUX : CONCLUSION	199
XXIII – CE QUE J'AI APPRIS DU VAUDEVILLE AMÉRICAIN	205
XXIV – FAIRE LE SPECTACLE	219
XXV – PROGRAMME SUR CINQ ANS POUR ASPIRANTS SCÉNARISTES	223
XXVI – CE QUE LES STUDIOS ATTENDENT D'UN SCRIPT	231
XXVII – BONNE ROUTE ! – MON DERNIER MOT	239
BIOGRAPHIES	243
REMERCIEMENTS	245
FILMOGRAPHIE	247
TÉMOIGNAGES	259



INTRODUCTION

—— VOGLER ——

Les outils et techniques présentés dans ce livre sont le fruit de longues années de collaboration et de discussions animées entre moi-même, Chris Vogler, et mon ami et collègue David McKenna. Nous exerçons tous deux de nombreux métiers, mais sommes principalement des lecteurs-analystes professionnels, ce qui veut dire que nous lisons et évaluons des histoires, des scénarios et des romans pour le compte de grands studios de cinéma. Nous estimons qu'à nous deux nous avons critiqué plus de quarante mille histoires sous une forme ou une autre et nous avons travaillé ensemble sur des dizaines de projets d'écriture.

Pour accomplir cette tâche, nous avons dû élaborer un catalogue de termes et de concepts nous permettant de décrire notre objet – les éléments essentiels d'une histoire –, à savoir sa structure, ses personnages et son thème. Nous nous sommes posé beaucoup de questions et pour affronter ce sujet indomptable nous avons dû élaborer nos propres théories et notre propre langage ; mais nous ne sommes que les derniers d'une longue lignée d'enquêteurs qui remonte à Aristote. Nous sommes reconnaissants envers nos prédécesseurs et avec ce livre nous souhaitons coucher sur le papier certaines des choses que nous avons apprises d'eux, ainsi que nos propres idées et interprétations. Enfin, nous voudrions vous passer le relais, dans l'espoir que vous trouviez les mystères de la narration aussi fascinants que nous, et que vous continuiez à poser des questions et à enrichir les connaissances à ce sujet.

LA TROUSSE À OUTILS

Nous avons pensé ce livre comme une trousse à outils mentale, une collection d'instruments qui nous ont permis d'enrichir notre compréhension, d'être plus précis et plus efficaces, et qui nous facilitent grandement la tâche. Il y a dans les pages qui suivent de nombreux types d'outils : outils pour développer des personnages, pour élaborer des structures, déterminer des thèmes, clarifier des intentions et intensifier le plaisir du public.

Ceux d'entre vous qui avez lu mon livre *Le Guide du scénariste* savent que je fonde ma façon de concevoir des histoires et de résoudre les problèmes sur le travail du grand mythologue Joseph Campbell (1904-1987). J'ai adapté son travail en un modèle en douze étapes de la structure narrative caractéristique du « Voyage du Héros » telle qu'il apparaît dans les films et j'ai proposé une théorie des archétypes à partir du travail de Campbell et de celui du psychologue suisse Carl Jung.

Aussi utiles soient-ils, la structure du Voyage du Héros et les archétypes ne sont que deux des nombreux instruments de la trousse à outils du narrateur. J'utilise, dans ma relation quotidienne aux histoires, un grand nombre d'autres outils, hérités du vaudeville américain et du théâtre, de la sagesse traditionnelle d'Hollywood, du savoir-faire de Walt Disney, du langage de la psychologie ; j'utilise également des principes empruntés à la danse, à la peinture, aux arts martiaux, à l'architecture et à l'armée. David utilise d'autres outils, acquis pendant sa formation et grâce à son expérience d'acteur, chanteur, comédien de voice-over, coach de comédiens, joueur de basketball et metteur en scène de théâtre. Et nous enrichissons tous les deux la trousse à outils de tout de ce que nous avons appris à la plus grande de toutes les écoles, l'école de la vie.

Dans les pages qui suivent, nous partagerons avec vous ce que nous estimons être les principes et techniques essentiels pour créer de bonnes histoires.

Alors, qu'est-ce donc que cette trousse à outils ?

Tout d'abord, nous vous proposerons des outils pour élaborer une structure, construire des personnages, trouver un thème. J'exposerai rapidement la structure en douze étapes du Voyage du Héros et la galerie de possibilités de personnages qui s'incarnent dans les huit archétypes majeurs, outils développés plus en profondeur dans *Le Guide du scénariste*. J'approfondirai la question de la structure et celle des personnages à partir de nouveaux éléments ; je décrirai des outils que j'utilise depuis des années mais sur lesquels je n'ai jusqu'ici rien écrit, comme l'analyse de la structure des contes de fée russes de Vladimir Propp, et je vous présenterai un brillant petit livre sur les types de personnages écrit par le disciple d'Aristote, Théophraste. David introduira les puissants outils que sont les Pôles opposés, l'Action réciproque et la Liste de désirs, instruments fondamentaux pour raconter une histoire. Nous parlerons des outils essentiels à la narration que sont la *logline* et le *synopsis* et de la façon dont ils peuvent aider un écrivain à clarifier des thèmes, des personnages et des intentions.

Une partie importante de ce livre est consacrée à la présentation par David de ce qu'il appelle les six faits environnementaux, qui sont une manière d'envisager les personnages et les histoires selon six prismes

différents : les contextes économiques, sociaux, religieux et politiques de l'histoire, ainsi que l'influence du lieu et de la date. L'exploration que fait David de ces faits environnementaux constitue le développement d'une méthode d'analyse des pièces de théâtre et d'élaboration des scènes imaginée par un professeur de l'Université du Texas, Francis Hodge.

Ensemble, ces six facteurs environnementaux brossent un portrait complet, multidimensionnel, du sujet traité, ce qui permet aux comédiens et aux réalisateurs de faire des choix éclairés et qui expriment plus nettement le thème de l'histoire. Nous pensons qu'ils peuvent être tout aussi utiles aux scénaristes, aux producteurs de films, aux designers de jeux et de média interactifs qu'à quiconque souhaite exploiter la pleine puissance d'une histoire.

Le livre s'achève sur la suggestion de David de respecter un programme sur cinq ans, et j'ajouterai quelques mots d'encouragement avant de vous relâcher dans la nature en quête de bonnes histoires.

Une dernière chose, qui nous tient à cœur : rien de tout cela n'a de sens ou d'intérêt si vous ne le mettez pas en pratique. Plus qu'une trousse à outils, vous pouvez y penser comme à un garage bien équipé, qui attend des voitures ayant besoin d'être réparées ou personnalisées. Nous avons découvert que lorsque vous mettez une théorie à l'épreuve, quand vous appliquez des principes à un travail particulier, la récompense qui en découle semble défier les lois de la physique et renvoyer plus d'énergie que vous n'en avez investie. Voyez par vous-mêmes : prenez n'importe lequel des outils de ce livre et appliquez-le à un film que vous avez vu, un livre que vous avez lu, ou à un projet sur lequel vous travaillez. Vous constaterez qu'une surprenante quantité d'énergie en sera libérée. Vous ne posséderez vraiment ces outils qu'une fois que vous les aurez utilisés ; avant cela, ce ne sont que des théories.

Alors allez-y, profitez-en, et ajoutez vos propres expériences à la grande tradition de l'art de conter des histoires.



MES DÉBUTS DE LECTEUR-ANALYSTE

—— MCKENNA ——

Je n'ai jamais voulu écrire de livre. Christopher Vogler m'y a obligé.

Je suis par nature un troubadour, un trouble-fête, un conteur, un amuseur. Je suis tombé dans la mise en scène alors que j'étais un jeune homme insouciant allant d'un boulot mal payé à un autre. J'apprenais des choses sur les arts de la scène et j'étais heureux d'exercer mon métier pour quiconque payait le prix.

J'ai alors rencontré M. Vogler, un homme bien plus sérieux et déterminé que je ne le suis. À part la vivacité de son intelligence, ce qui m'attirait chez lui était sa capacité unique à lire de gros livres obscurs et à transformer leur lourd contenu ésotérique en tranches de sagesse délicieuses et digestes. Quand Trouble-fête rencontre Prof Harry.

Nous partagions un insatiable appétit pour les histoires et pour la façon dont elles sont fabriquées.

Bien plus consciencieux que moi, Chris s'appliquait à se faire un nom dans l'industrie cinématographique. Conscient que j'aurais pu continuer à papillonner pour toujours, il m'a pris par la main et a insisté pour que je le rejoigne.

Il m'a montré comment gagner ma vie comme lecteur-analyste pour les studios. En un sens, il a alors fait preuve de gentillesse envers un idiot sans le sou. En un autre, il a recruté un camarade pour l'aider à décrypter les informations qu'il recevait au cours de son voyage artistique et un collègue qui lui proposerait de nouvelles informations. Sur une très longue période, nous avons analysé des milliers de scénarios. Nous avons été, et restons, un scénariste à deux têtes.

Ce livre (que je n'ai donc jamais voulu écrire) est issu de quatre décennies de conversation. Fils d'un bricoleur amateur dont la prétention à la gloire était la fabrication de canoës en béton, Chris est missionné à vie pour décrire comment les choses fonctionnent et pour créer le meilleur

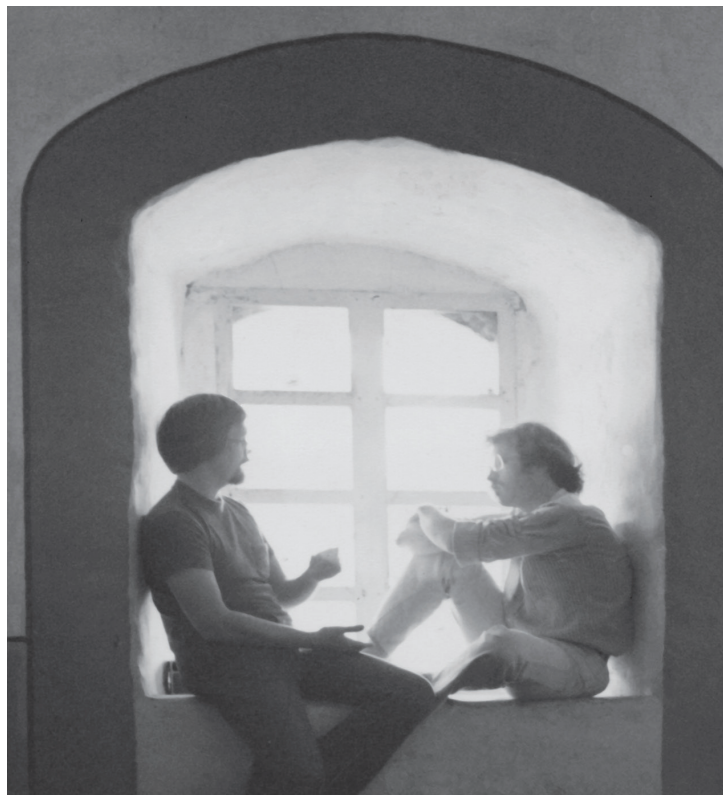
arsenal d'outils possible. *Le Guide du scénariste*, ainsi que ses chapitres au sein du présent livre, sont le fruit de cette quête.

Il me tance depuis des années pour que j'explique ce que je sais. Il a fini par m'enchaîner à un clavier et a vu son vœu exaucé. Si ma contribution à ce livre s'avère à moitié aussi utile aux auteurs et au public que l'a été le travail de Chris, je serai un homme heureux.

C'EST QUI CES MECS ?

— VOGLER —

Butch Cassidy : *Ils commencent à me taper sur les nerfs. C'est qui ces mecs ?*
— tiré du scénario de *Butch Cassidy et le Kid*¹, de William Goldman



Ancienne version de Vogler (gauche) et McKenna essayant de comprendre quelque chose à la Purisima Mission, Lamos, Californie (photo Joyce Garrison).

1. Retrouvez tous les films cités dans cet ouvrage, dans la Filmographie en fin de livre, p.247.

J'ai grandi dans une ferme du Missouri ; David est le produit des banlieues du New Jersey. Comment ces deux mecs se sont-ils retrouvés jetés ensemble dans une odyssée au pays de la narration ?

J'avais environ douze ans quand mes parents ont quitté la banlieue de St Louis pour s'installer dans une ferme à une soixantaine de kilomètres à l'ouest de la ville. Enfant, j'étais fasciné par les films, les contes de fée, les mythes et les légendes, par les *comics*, par tout ce qui contenait une histoire. Je savais que je voulais d'une façon ou d'une autre travailler avec des histoires. J'ai étudié le journalisme à l'Université du Missouri et, une fois mon diplôme obtenu, j'ai rejoint les rangs de l'US Air Force. Jeune officier, j'ai été envoyé à Los Angeles pour réaliser des documentaires sur le programme spatial militaire, et après quelques années j'ai été transféré à la Kelly Air Force Base à San Antonio, au Texas, pour y réaliser des vidéos d'entraînement.

Le théâtre m'intéressait. Un jour, je suis allé en ville avec un de mes amis de la base pour essayer de décrocher un rôle dans une production locale de *Le crime était presque parfait*. Mon ami m'avait dit que le metteur en scène était un personnage intéressant, un rebelle et une étoile montante de la scène théâtrale locale, un certain David McKenna.

McKenna était effectivement un personnage haut en couleurs, avec des cheveux longs, une barbe indisciplinée et la puissante voix d'un gamin du New Jersey. Débordant d'énergie, il jouait constamment avec une balle rebondissante, ou faisait tourner une canne. Il était impertinent et vulgaire mais très drôle et en tant que metteur en scène son goût peu orthodoxe m'attirait. Il me faisait penser à Bugs Bunny, irrespectueux, malicieux, mais généreux.

David a engagé mon ami, bien meilleur comédien que moi, pour jouer l'un des rôles principaux et m'a attribué un petit rôle de policier. Parce que j'étais bon avec les accents, j'ai aussi fait plusieurs voix de radio et de téléphone dont la production avait besoin, et j'ai essayé de me rendre utile en me portant volontaire pour « noter la mise en scène », c'est-à-dire pour suivre le texte pendant les répétitions et y écrire toutes les remarques du metteur en scène. David était très strict, intraitable dans son rôle de metteur en scène, prenant le contrôle du théâtre et de tous ceux qui s'y trouvaient. Il savait exactement ce qu'il voulait et semblait ne porter aucun intérêt aux opinions des autres.

Pour l'époque, ses partis-pris de mise en scène étaient exotiques, osés, provocants. Mais il était clair qu'il avait des raisons de faire ces choix, qu'il suivait certains principes. Il avait adopté le langage du cinéma, parlait de prises, d'angles et de découpage et utilisait des références de films classiques. Son goût pour les films et le plaisir qu'il y prenait semblaient être

identiques aux miens. Je voulais sauter sur scène et faire des commentaires, mais je restais silencieux et j'essayais d'écrire tout ce qu'il disait.

Un jour, David était sur le plateau en train de mettre en place la grande scène d'action de la pièce, une scène de lutte durant laquelle une femme attaquée par un meurtrier renverse les tables pour se défendre et le poignarde à mort avec une paire de ciseaux. David avait fini de travailler la scène et s'apprêtait à continuer quand je me suis tout à coup entendu crier : « Et s'il n'était pas mort ?! ».

McKenna s'est tourné vers moi, les yeux écarquillés. La première pensée qui est alors apparue sur son visage a été : « Mais c'est qui ce mec qui se permet d'interrompre mon travail de mise en scène ? ». La deuxième : « Hé, mais c'est une bonne idée ! ».

Je trouvai le courage de continuer : « C'est un vampire. Elle le tue, le public y croit, elle y croit. Mais il se relève d'un bond – il n'est pas mort ! Il la poursuit de nouveau, avec la paire de ciseaux qui lui sort du dos ! Elle doit le tuer encore et encore ! ».

David a aimé l'idée et l'a immédiatement incorporée à la pièce. Ce soir-là, après la répétition, nous sommes allés ensemble au café et nous avons commencé une discussion qui allait durer des décennies, et qui constitue la matière de ce livre.

Nous avons découvert que nous avons beaucoup en commun ; nés à quelques mois d'intervalle durant l'un des pics du baby-boom, 1949, nous avons tous les deux grandi dans des familles nombreuses de la classe moyenne ayant une certaine orientation morale inculquée par l'Église catholique. Nous partagions un goût certain pour les Westerns, ainsi qu'un intérêt pour l'histoire et pour le surnaturel. Mais plus que tout, nous semblions partager l'amour de la narration sous toutes ses formes. Nous avons compris que nous avions certaines facilités pour cela, un sens naturel de la structure et que nous disposions dans notre catalogue mental d'un vaste répertoire d'exemples.

Nous sommes devenus amis et nous avons travaillé ensemble sur plusieurs spectacles à San Antonio, à une époque où la scène théâtrale était incroyablement dynamique et créative. C'était une période magique, nous avons l'impression que tout était possible. Bien sûr, ces périodes ont toujours une fin et les esprits créatifs qui s'étaient temporairement réunis se sont dispersés aux quatre vents. La fin de la magie a coïncidé avec la fin de mon engagement dans l'Air Force. David et moi avons alors senti que nous avions besoin de mieux connaître les arts que nous voulions pratiquer ; nous nous sommes donc séparés pour aller étudier à un bout et à l'autre du pays, tout en nous promettant de garder vivante l'étincelle créative, en restant en contact.

David est parti pour Carnegie-Mellon, à Pittsburgh, pour approfondir ses compétences de metteur en scène, tandis que je rentrai à Los Angeles pour apprendre l'écriture et la réalisation de film à la USC School, grâce à la bourse accordée aux vétérans (la G.I. Bill).

À l'époque, j'étais à la recherche de quelque chose, un principe organisateur ou une théorie générale qui permette de donner du sens à l'univers apparemment chaotique de la narration. Si je regarde en arrière, je me rends compte que David avait déjà trouvé sa propre version d'une théorie unifiée, dans l'approche de la mise en scène qu'il avait apprise durant sa formation à l'Université du Texas à Austin, avec le Professeur Hodge. J'ai trouvé la mienne un peu plus tard, à l'USC, lorsqu'un professeur m'a fait découvrir le monde de Joseph Campbell et la notion de Voyage du Héros, expérience qui a changé ma vie, m'a mené à l'écriture du *Guide du scénariste* et a été le socle de ma carrière.

Durant toute cette période, et plus tard, David et moi sommes restés en contact. Nous y avons même sérieusement travaillé. Dans de longues lettres, nous comparions nos impressions sur les formations que nous étions en train de recevoir et sur les nouveaux films qui sortaient en salle. Une fois diplômé, David a commencé à mettre en scène et à diriger des comédiens, tandis que j'obtenais mes premiers boulots de lecteur-analyste à Hollywood. Nous parvenions toujours à nous retrouver quelques jours par an pour d'intenses sessions d'analyse de films et de discussions autour des films que nous découvrions dans notre travail. Mais quelque chose de plus profond était à l'œuvre, une quête de la structure cachée de toute histoire.

J'avais trouvé un travail stable à Hollywood en tant que lecteur-analyste. Je lisais des scripts et des histoires et j'écrivais sur eux des rapports appelés « fiches de lecture ». J'étais doué et j'ai acquis la réputation d'être bon pour ce qui était de la structure, en partie grâce aux outils que le Voyage du Héros m'avait mis en main. Une année où David était venu me rendre visite à Los Angeles, je lui ai présenté mon superviseur à la 20th Century-Fox, où je travaillais alors. Il a dit à David qu'il y aurait peut-être du travail pour lui dans le bureau New Yorkais du département scénario de la Fox et l'a encouragé à préparer quelques exemples de fiches de lectures pour montrer ses compétences d'analyste.

David se rappelle que je lui ai alors fait subir un entraînement infernal, en lui faisant réécrire son échantillon de fiches de lectures un nombre incalculable de fois avant qu'il ne soit prêt. Mais apparemment ça en valait la peine, puisqu'il a eu le job et est depuis lors très demandé comme lecteur-analyste.

J'ai quitté la Fox après quelques années passées au département

scénario, pour prendre un nouveau poste chez Disney. La société venait de traverser une importante période de changement, qui avait affectée le style de management comme la culture d'entreprise, et trouvait un nouveau souffle. J'ai pénétré un peu plus en profondeur les mystères du processus de développement d'un film; j'ai fait des recherches historiques, écrit des rapports sur divers aspects de la culture populaire ainsi que des notes détaillées sur les scénarios en cours de production.

Je n'ai jamais perdu de vue mon intérêt pour les principes cachés de la narration, pour les règles tacites de la logique narrative, et plus particulièrement pour les modèles de structures et de personnages rencontrés dans le Voyage du Héros tel qu'il est présenté par Campbell. Une envie irrésistible a petit à petit grandi en moi de coucher sur le papier mes réflexions à propos de l'énorme potentiel du modèle de Campbell comme guide pour la narration cinématographique. Je voulais les synthétiser en un exposé court et pratique des principes de base de Campbell, sous la forme d'un mémo du genre de celui qui avait été rédigé par le producteur du studio Disney, Jeffrey Katzenberg, pour donner des instructions claires pour le nouvel Hollywood.

Je décidai de faire un break pour me concentrer sur ce projet et je m'envolai pour New York pour présenter mes idées à David. Nous avons travaillé ensemble une semaine, intensément, discutant et testant tous les aspects du modèle et ajustant çà et là le choix de vocabulaire. David a été d'une grande aide pour trouver des exemples de classiques pour illustrer les milliers de variations possibles des douze étapes du Voyage.

Une fois son magnétoscope épuisé à force de regarder des vieux films, je suis rentré à L.A. pour écrire le mémo, que j'ai appelé « Guide pratique pour le héros aux mille et un visages », le fameux guide de sept pages qui allait bientôt infiltrer la culture scénaristique hollywoodienne. (Vous le trouverez reproduit au chapitre VI).

J'ai envoyé la première version à McKenna, puis j'ai commencé à le transmettre à des amis analystes et à des cadres chez Disney. Au départ, la plupart des gens me disaient que c'était « intéressant ». Mais je savais, ou plutôt d'une certaine façon je sentais, que je tenais quelque chose. J'avais eu la vision de copies du Mémo sous forme de petits robots quittant le studio pour aller se jeter d'eux-mêmes dans le courant de la pensée hollywoodienne. Les fax venaient d'être inventés et j'ai imaginé le Mémo se diffusant dans toute la ville ; c'est exactement ce qui s'est passé.

Les retours montraient que j'avais touché une corde sensible. J'entendais les cadres des studios en discuter et en parler à leurs amis. Le Mémo est devenu, pour les agences artistiques et les studios de production comme celui de Dawn Steel à la Paramount, « le » document de la

saison. Plus sincère forme de compliment, il a été plagié ; plus d'un jeune cadre ambitieux a mis son nom sur la couverture et s'en est prétendu l'auteur. Vous savez que vous tenez vraiment quelque chose quand quelqu'un estime que ça vaut la peine de vous le voler.

Voilà une des façons dont le Voyage du Héros et les archétypes font preuve de leur utilité dans la vie réelle. Ces plagiaires étaient des Gardiens du seuil, des « faux héros », ceux qui apparaissent dans les contes de fée pour affirmer que c'est eux, et non le héros, qui ont terrassé le dragon : pour obtenir sa Récompense, le véritable héros doit alors passer une nouvelle épreuve. J'ai donc fait quelque chose de très osé : j'ai écrit à Jeffrey Katzenberg qui avait vanté les mérites du Mémo lors d'une réunion. J'ai revendiqué la paternité du document et j'ai demandé une promotion – une plus grande implication dans les prises de décisions du service.

Il a exaucé mon vœu et m'a envoyé travailler avec le studio d'animation de Disney, qui se remettait sur pieds après une longue période de déclin consécutive à la mort de Walt Disney. Quand je suis arrivé, j'ai compris que le Mémo m'avait précédé et que les animateurs structuraient déjà leurs story boards en fonction des étapes du Voyage du Héros.

Le Mémo m'a servi de base lorsque j'ai commencé à enseigner l'analyse narrative dans le cadre de l'*Extension Writer's Program* de l'UCLA. Au fur et à mesure que je développai certaines idées et ajoutai plus d'exemples, il est passé de douze à quatorze pages. J'ai fini par y inclure les informations sur les archétypes et j'ai bientôt eu suffisamment de matière pour envisager l'écriture d'un livre. *Le Guide du scénariste* est donc né d'une humble graine de sept pages.

Pendant toute cette période, David et moi avons continué à nous voir à peu près, une fois par an pour regarder des vieux films et comparer ce que nous avons appris, à la fois en travaillant pour les studios et grâce à nos lectures personnelles. Nous avons collaboré sur des projets d'écriture et n'avons semble-t-il jamais perdu notre intérêt pour toutes les choses incroyables que l'on peut apprendre à propos des histoires. Comme j'en avais toujours eu l'intuition, il s'est révélé être un enseignant extraordinaire et sa vision des films, des histoires et de la vie continue de me surprendre.

Un jour, nous avons réalisé que nous parlions et réfléchissions sur les histoires depuis si longtemps qu'écrire ce livre a pris du sens, ce qui est donc arrivé. Maintenant, ouvrons la trousse à outils et voyons ce qui se trouve à l'intérieur.