

Syd FIELD

**COMMENT IDENTIFIER
ET RÉSOUDRE LES
PROBLÈMES D'UN
SCÉNARIO**

Traduit de l'anglais par Brigitte Gauthier

DIXIT
E D I T I O N S

ISBN : 9 782844 81190 5

Le monde est tel que vous le voyez! YOGA VASISTHA
C'est en scénarisant qu'on devient scénariste

Table des matières

INTRODUCTION.....	7
I. L'ART DE LA RÉOLUTION DES PROBLÈMES.....	9
II. ALORS, QUEL EST LE PROBLÈME ?.....	17
III. LOCALISER LE PROBLÈME.....	23
IV. ABORDER LE PROBLÈME.....	33
SECTION I : QUELQUES PROBLÈMES COURANTS.....	43
V. LE BAVARDAGE.....	43
VI. LA CONFUSION.....	53
VII. COMMENT TRAITER L'ENNUI ?.....	63
SECTION II : LES PROBLÈMES D'INTRIGUE - LISTE DES PROBLÈMES À RÉSOUDRE.....	73
VIII. TROP D'INFORMATIONS, TROP TÔT.....	75
IX. LE BESOIN D'EXPLIQUER.....	85
X. IL MANQUE QUELQUE CHOSE.....	95
XI. AUTRE TEMPS, AUTRE LIEU : COMMENT RELIER LE TEMPS ET L'ACTION.....	105
SECTION III : LES PROBLÈMES LIÉS AUX PERSONNAGES.....	117
XII. QU'EST-CE QU'UN PERSONNAGE ?.....	117
XIII. LE CERCLE DE VIE.....	127
XIV. TERNE, PLAT ET ENNUYEUX.....	137
XV. L'ACTIF PASSIF.....	149
XVI. LE MOMENT DU FLASH -BACK.....	159
SECTION IV : PROBLÈMES DE STRUCTURE.....	171
XVII. SCENEUS INTERRUPTUS.....	171
XVIII. AMORCES ET CHUTES.....	183
XIX. COMMENCER TARD, FINIR TÔT.....	195
XX. ATTACHEZ VOS CEINTURES.....	207
XXI. LES FINS.....	219
XXII. LE LIVRET DE DÉPANNAGE.....	231
XXIII. TABLEAU SYNOPTIQUE DES SYMPTÔMES.....	233
XXIV. FILMS CITÉS DANS CET OUVRAGE.....	237
BIOGRAPHIE.....	247

INTRODUCTION

Lorsque j'ai décidé d'écrire ce livre, j'ai voulu offrir aux scénaristes un instrument destiné à reconnaître et à définir les différents problèmes de l'écriture de scénario. Mais je me suis rendu compte que je décrivais des solutions au lieu d'identifier les problèmes. J'ai dû alors changer de point de vue afin de retrouver l'idée initiale. Il n'y a qu'une seule façon de résoudre les problèmes, c'est de les reconnaître et de les identifier.

Il m'est apparu que la plupart des scénaristes sont incapables d'identifier ces « problèmes », même s'ils ressentent intuitivement leur présence. L'intrigue est trop légère ou trop complexe. La caractérisation des personnages est trop recherchée. Ou bien elle ne l'est pas suffisamment. Il n'y a pas assez d'action. Les personnages sont transparents. L'histoire ne passe que par les dialogues.

J'ai alors analysé le processus de la résolution des problèmes. Ce que je devais arriver à formuler dans ce livre c'était la façon de reconnaître et de définir les différents symptômes des problèmes, comme un médecin le fait systématiquement avant de soigner ses patients. Abordé sous cet angle, il devient évident qu'il n'y a jamais un seul symptôme.

Vous devez absolument commencer par identifier ces symptômes. Dans l'écriture de scénario, de nombreux problèmes apparemment différents ont les mêmes symptômes. Et c'est seulement à partir du contexte spécifique à chacun de ces problèmes que l'on peut parvenir à les distinguer, à les reconnaître, à les définir et à les résoudre.

On peut alors distinguer trois catégories : les problèmes liés à l'intrigue, aux personnages ou à la structure.

Savoir résoudre les problèmes, c'est savoir les reconnaître.

Il y a deux façons d'appréhender un problème. L'accepter comme tel, ou bien le contourner, le nier et faire semblant de ne pas le voir. C'est une solution de facilité. En revanche, vous pouvez faire de chacun de ces problèmes un défi créatif. Ce sera l'occasion pour vous de développer vos talents de scénariste.

I. L'ART DE LA RÉOLUTION DES PROBLÈMES

Il y a quelques semaines, lors d'un de mes ateliers d'écriture de scénario, une étudiante m'a tendu quelques pages d'un air soucieux. Je n'ai rien dit. J'ai pris son texte.

La scène qu'elle avait écrite se déroulait au début du deuxième acte. Le personnage principal, une avocate, enquête sur la mort inattendue et mystérieuse de sa mère à l'hôpital à la suite d'une opération bénigne.

L'héroïne est profondément troublée. Elle est désespérée. Elle s'efforce de comprendre pourquoi sa mère est morte si soudainement, mais personne n'en connaît les causes et ne veut l'informer sur le décès de sa mère. Les médecins essaient de la calmer. Les infirmières ne savent rien. Le responsable de l'hôpital inquiet des réactions de la fille lui conseille de participer à un groupe de soutien psychologique. Sa douleur se transforme en colère au point de découvrir à tout prix ce qui s'est réellement passé. En remontant certaines pistes, elle réussit à retrouver l'une des dernières infirmières à avoir soigné sa mère. Il s'avère que cette infirmière a quitté l'hôpital quelques jours après le décès et que celle-ci a changé d'adresse pour disparaître mystérieusement. Mais grâce à sa persévérance et au soutien de quelques amis, l'héroïne réussit à retrouver l'infirmière. Dans la scène qui nous intéresse, elle s'apprête à parler à l'infirmière.

En lisant cette scène, j'ai compris ce qui tracassait mon étudiante. Elle avait écrit la scène sur le mode de l'interrogation. Le personnage principal interroge l'infirmière qui est peu disposée à parler de ce décès.

C'est une scène importante. Elle doit faire avancer l'action tout en donnant des informations sur le personnage principal. Cette jeune femme est forte, bagarreuse et intelligente. Ce qu'on lui a dit ne la satisfait pas. Elle est déterminée à découvrir ce qui s'est réellement passé. Cette scène est le premier indice qui la conforte dans l'idée qu'on lui cache quelque chose. Quelqu'un a commis une erreur qui a été fatale à sa mère.

J'ai attendu que toute la classe ait fini de lire ces pages puis je me suis tourné vers l'étudiante qui avait écrit la scène et je lui ai demandé ce

qu'elle en pensait.

Sa réponse ne se fit pas attendre : « Je trouve que ça ne va pas », dit-elle, « ça n'a pas l'air authentique. ».

Elle avait raison. Elle était confrontée à un problème.

Les problèmes sont fréquents dans l'écriture de scénario. Le vieil adage, « écrire c'est réécrire », est très juste. Mais d'après mon expérience, il y a deux façons d'appréhender un problème. On peut décréter tout simplement qu'il y a un problème. Ou bien y voir le défi qui va en fin de compte améliorer votre savoir-faire de scénariste.

Il s'agit de deux attitudes différentes. Mais le résultat est le même : un problème devient un moteur de créativité. Vous l'interprétez soit comme un obstacle ou comme l'opportunité de passer à un niveau supérieur.

À vous de choisir.

Pour certains, le simple fait de savoir que leur scénario a un problème les paralyse, au point de vivre une expérience atroce.

J'ai voyagé dans le monde entier pour animer des séminaires et des ateliers, et j'entends la même chose dans tous les pays. Les scénaristes décrivent toujours leur scénario en fonction des problèmes qu'ils rencontrent : « J'ai un problème de structure », « mon personnage est faible », « les dialogues sont plats ».

À ceci je réponds qu'il n'y a pas de problèmes, juste des solutions. Ça les fait rire parce qu'ils pensent que je plaisante. Mais je ne plaisante pas.

Je pense que la plupart du temps, ce qui effraye les scénaristes, est de se rendre compte que leur scénario a un problème mais sans être en mesure de désigner lequel. Ils ne peuvent ni le définir ni le décrire. Ils sont juste quelque peu mal à l'aise. Ils sont frustrés. Ils ne savent pas exactement pourquoi ils ont le ventre noué ou la gorge serrée.

Mon étudiante savait, ou plutôt sentait qu'il y avait un problème dans ses pages, mais elle n'arrivait pas à en déterminer la cause. Savoir résoudre les problèmes consiste à être conscient de ces impressions vagues et mal définies, afin de pouvoir les utiliser comme une sorte de guide. Cela vous permettra d'étudier la source du problème. Savoir résoudre les problèmes, c'est savoir les reconnaître.

Dans le scénario de mon étudiante, après que le personnage principal (l'avocate) ait frappé à la porte et soit entré, s'ensuit la scène de dialogue avec l'infirmière. Si cette scène est fluide et bien écrite, l'effet général est monotone et ennuyeux. Ce n'est que du bavardage. Ce n'est pas du cinéma, mais du théâtre. On ne sent aucune menace, aucune tension. Et quand je lis des pages lentes et ennuyeuses, mon réflexe est de chercher une source de conflit. Et, dans ces pages, il n'y avait presque pas de conflit.

Je voulais savoir ce qu'elle pensait de la scène alors je l'ai regardée

longuement et je lui ai demandé ce qu'elle en pensait. Elle me répondit : « Ça ne marche pas. » Je la forçai à préciser cette remarque : « Qu'est-ce qui ne va pas ? » « Oh, je ne sais pas. Je sens juste que ça ne va pas. » J'insistai : « Qu'est-ce que c'est à votre avis ? »

Elle réfléchit un instant puis dit : « Je pense que c'est un peu flou. »

C'était une assez bonne description. Cette gêne permet de prendre conscience que votre texte n'est pas aussi bon qu'il devrait l'être. Et si vous ne tenez pas compte de cette impression de « léger flou », il est fort probable que cela devienne par la suite un problème bien plus grave.

L'écriture d'un scénario est un art qui exige une telle précision que lorsqu'il y a un souci dans une scène, une séquence, ou auprès d'un personnage, les répercussions peuvent être conséquentes...au point de devenir le germe d'un problème majeur. C'est pourquoi il est important de repérer ces symptômes au moment même où ils se manifestent.

Si vous sentez que vous avez un problème que vous n'arrivez pas à formuler et à définir, vous ne saurez pas quoi en faire. C'est logique. On ne peut résoudre un problème qu'on ne connaît pas.

Quand on y regarde de plus près, savoir résoudre les problèmes c'est savoir les reconnaître. C'est un art précis qui repose sur les qualités de lucidité de l'auteur et sur son aptitude à identifier ces problèmes. Si vous sentez un défaut de structure, dites-vous que le scénario est peut-être trop long, trop bavard ou que les personnages sont faibles ou inconsistants. Mais que pouvez-vous faire pour arranger cela ?

Rien. En tout cas, pas tant que vous n'aurez pas réussi à le décrire précisément. Si vous ne savez pas quel est le problème, tout ce que vous pouvez faire c'est de le retourner dans tous les sens. C'est le cas de nombreux scénaristes qui conservent une scène qui ne marchera jamais, quoi qu'ils fassent. Ils la laissent comme cela en espérant que personne ne s'en apercevra.

Cela arrive tout le temps. C'est la politique de l'autruche.

Mais si vous parvenez à définir le problème et à le formuler, vous aurez prise sur lui et vous pourrez vous efforcer de le résoudre. Pour cela, vous devez déterminer si le personnage principal est trop passif, s'il semble disparaître de l'action, s'il est trop antipathique ou si les dialogues sont trop directs.

Mais alors, comment allons-nous traiter les passages « flous » grâce au processus que nous appelons la résolution des problèmes ?

Tout d'abord, il faut définir le problème. En général, il vous faudra réévaluer votre scénario. Replongez-vous dans votre texte et analysez vos intentions. Quel est le but de la scène ? Pourquoi est-elle à cet endroit ? Quel est le but dramatique du personnage ? Que veut-il obtenir ou accomplir

au cours de l'histoire ?

On peut généralement décrire ces objectifs assez simplement. Dans *Thelma et Louise* (Callie Khouri), les héroïnes s'efforcent d'atteindre le Mexique. Dans *Danse avec les loups*, le but dramatique de John Dunbar consiste à gagner la Frontière ultime et à s'adapter aux coutumes de la région et de ses habitants.

Alors, quel est le but dramatique de votre personnage ? Déterminez-le dans le contexte de la scène. Si vous pouvez le clarifier, que ce soit par l'action ou le dialogue, vous pourrez ainsi intensifier le sous-texte et la texture de votre scénario, ce qui donnera plus de dimension à la scène.

La première étape de la résolution des problèmes consiste à retravailler la direction de la scène. Vous devez la déconstruire afin d'identifier les forces émotionnelles en jeu ce qui vous permettra de les définir en fonction de la dynamique de la scène.

La scène est une cellule vivante, c'est le centre de l'action dramatique qui remplit deux fonctions dans le scénario. Elle doit faire avancer l'action ou donner des informations sur le personnage principal. Ces deux éléments doivent être présents dans toutes les scènes sans exception et si possible de façon visuelle. Vérifiez cela dans n'importe quelle scène de n'importe quel scénario, ou de n'importe quel film. Il arrive très souvent que l'on trouve dans un scénario de nombreuses pages et même de nombreuses scènes superflues consacrées à des incidents ou à des rencontres qui n'ont absolument rien à voir avec l'intrigue.

Par définition, un scénario est une histoire que l'on raconte par les images grâce aux dialogues et aux descriptions, et qui s'insère dans une structure dramatique. Je répéterai cela constamment car nous avons curieusement trop souvent tendance à l'oublier. Chaque scène doit faire avancer la narration, du début à la fin, même si elle ne suit pas cet ordre. C'est le cas dans *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino), dans *À l'épreuve du feu* (Patrick Shane Duncan), ou dans *Le Patient anglais* (long-métrage magnifiquement adapté du livre de Michael Ondaatje par Anthony Minghella).

La scène de mon étudiante, qu'elle ne pouvait que décrire comme « floue », était vraiment une scène capitale censée faire avancer l'action. Mais elle ne l'avait pas écrite de façon assez percutante. Le dialogue était trop policé, trop direct. Il n'y avait ni tension ni sous-texte et, de plus, on perdait le fil. La scène n'était pas assez claire. Elle manquait d'ampleur.

Je lui ai donc demandé de redéfinir le but dramatique du personnage. Dans cette scène, l'avocate cherche à découvrir toutes les informations possibles sur la mort soudaine et mystérieuse de sa mère. Y a-t-il eu une erreur médicale ou d'un autre ordre ? Pourquoi l'infirmière a-t-elle soudain quitté l'hôpital ? L'affaire a-t-elle été étouffée ? Que s'est-il passé ?

Toutes ces questions ont leur importance par rapport au contexte de la scène. Et le contexte, ne l'oubliez pas, c'est l'espace qui lie les choses ensemble. C'est l'espace à l'intérieur du verre qui contient par exemple : l'eau, le café, le thé, le lait, la bière, les boissons non alcoolisées, les raisins, les noix ou les raisins secs, l'espace à l'intérieur du verre ne change pas. C'est le centre de gravité de la scène. C'est le contexte.

Je savais que mon étudiante devait accentuer le conflit de cette scène afin de lui donner de la vivacité et de la clarté. La seule solution était de créer un conflit. Je lui ai proposé quelques possibilités. L'avocate se rend chez l'infirmière mais celle-ci ne s'y trouve pas. Il va lui falloir patienter. Elle doit rester dans sa voiture pendant de longues minutes voire plusieurs heures. Cette situation donne à la scène une histoire antérieure. Grâce à ce fait imprévu, au moment où la scène commence, l'avocate a accumulé une certaine tension.

Ajoutons des éléments de conflit. Disons que l'avocate a attendu pendant deux heures. Que peut-on faire d'autre pour intensifier le conflit dans cette scène ? Et si l'infirmière avait un petit ami pas très futé qui laisse entrer l'avocate dans l'appartement avant le retour de l'infirmière, parce qu'il croit qu'elles sont amies ? Alors celle-ci pourrait déjà être dans la maison quand l'infirmière arrive.

Ces éléments ajouteraient beaucoup de conflits à la scène. Lorsque l'infirmière rentre chez elle, elle est en colère contre son petit ami à cause de cela. Elle est narquoise avec l'avocate et l'on sent qu'elle est inquiète. Il est évident que cette femme sait ce qui est arrivé à la mère du personnage et qu'elle ne veut rien dire à ce sujet. Elle s'apprête peut-être à quitter la ville. Mais elle est forte et ne veut rien révéler.

Qu'est-ce que cela apporte à la scène ? Évidemment, cela aiguise les forces dramatiques qu'elle contient. Ce qui était flou est désormais percutant par l'apport d'un potentiel de tension et de conflits dramatiques.

Mais vous pouvez encore tirer davantage de cette scène. Et il existe une façon de faire. Tout au long de ce livre, je vais indiquer l'importance de rédiger de courts textes sur l'histoire et les personnages afin de définir et de développer les événements et les relations entre les personnages. Même si l'infirmière est un personnage secondaire, elle a un rôle important. Donc cette scène ne peut pas rester « floue ».

Je lui ai suggéré de donner un aperçu de la vie de l'infirmière. Qu'a-t-elle vu exactement à l'hôpital ? Que sait-elle vraiment ? Que s'est-il réellement passé ? Je lui ai suggéré de créer une série d'événements du point de vue de l'infirmière qui conduisent, étape par étape, à la mort de la mère de l'avocate.

Une fois ce travail terminé, je lui ai demandé de définir la relation

entre l'infirmière et son « petit ami ». On peut parfois puiser dans un sous-texte plus important pour obtenir une qualité dramatique maximale. Alors j'ai fait rédiger à mon étudiante un court texte écrit par association d'idées sur leur relation, afin de rendre plus percutants les éléments de la scène. Je lui ai suggéré les questions suivantes : Où l'infirmière a-t-elle rencontré son petit ami ? Depuis combien de temps sont-ils ensemble ? S'agit-il d'une relation sérieuse ? Cette relation est peut-être déjà terminée ou ils sont sur le point d'y mettre fin. Les réponses à ces questions vont vous permettre de développer les forces dynamiques de la scène et de l'ensemble de l'histoire.

Ce sont des étapes qu'il faut franchir pour renforcer et définir les éléments dramatiques nécessaires pour faire avancer l'histoire.

Mon étudiante s'est remise au travail d'écriture, a fait les exercices que je lui avais suggérés et c'est à ce moment qu'elle a commencé à voir les choses différemment. Elle a ouvert son scénario à d'autres possibilités, simplement en prêtant attention à son propre malaise de ce qui n'allait pas dans ces pages.

Au cours des différentes périodes de l'histoire et de la littérature, on a toujours essayé de définir l'art et la technique de l'écriture, son essence et son fonctionnement. Pour moi, écrire consiste à se poser des questions dans l'attente de réponses. Les réponses viendront toujours et parfois d'une façon complètement inattendue. Cela fait partie du miracle de l'écriture.

Aidée par ces exercices, mon étudiante a pu s'investir davantage dans cette scène. Elle a commencé à la voir différemment. Par exemple, elle s'est rendu compte à la relecture de la scène initialement rédigée que l'interaction entre les personnages était vague, brumeuse et floue. Ainsi, elle a pu la clarifier en redéfinissant le but dramatique du personnage principal.

« Qu'est-ce donc qu'un personnage si ce n'est la détermination d'un incident ? » a écrit Henry James, le grand romancier américain. « Et que fait cet incident si ce n'est éclairer le personnage ? »

Allons un peu plus loin. Nous savons tous qu'un drame fonctionne à partir d'un conflit. Sans conflit, il n'y a pas d'action, sans action, il n'y a pas de personnage, sans personnage, il n'y a pas d'histoire et, sans histoire, il n'y a pas de scénario. Ce n'est qu'une suite d'incidents et d'événements qui s'enchaînent jusqu'au dénouement. Cela ressemble à une histoire, cela prétend en être une, mais ce n'est qu'une succession d'éléments racoleurs, de gadgets et d'effets spéciaux.

Une Journée en enfer (Jonathan Hensleigh) en est une bonne illustration. La seule chose que nous savons du personnage incarné par Bruce Willis, c'est qu'il se retrouve saoul dans une camionnette quelque part et qu'il n'a pas vu sa femme dont il s'est séparé depuis un an. Celui-ci va être sorti de sa torpeur et envoyé pour localiser et capturer un poseur de

bombe « fou ». Nous apprenons, un peu plus tard bien sûr, qu'un an auparavant le personnage interprété par Bruce Willis a été responsable de la mort du frère du terroriste. L'accent n'est pas mis sur le personnage mais sur l'originalité des scènes d'action qui se succèdent au hasard et de façon chaotique. Observez la multitude de retournements de situation !

Je voulais que mon étudiante affine son point de vue dramatique. Afin de comprendre quelles sont les forces conflictuelles qui pèsent sur l'infirmière dans cette scène, je lui ai proposé un autre exercice : réécrire la scène du point de vue de l'infirmière. En d'autres mots, si c'était l'histoire de l'infirmière, et si elle était le personnage principal, comment réagirait-elle face à l'incident ? Elle ne veut rien révéler à personne et voilà que la fille de la victime vient fouiner pour essayer d'obtenir des informations sur ce qui s'est passé !

Ce simple exercice, consistant à changer la perspective de la scène, aide à clarifier et à aiguiser le point de vue du personnage. Il permet également de faire ressortir le conflit dramatique.

C'est ce que mon étudiante a fait. Et cela lui a permis de prendre conscience différemment de son travail d'écriture. Une fois réécrite, la scène est devenue plus claire, plus précise, plus resserrée. Il y avait un sous-texte, un contexte, ce qui faisait progresser l'histoire de façon dense et très dramatique.

Tout ceci est parti d'un certain malaise et la prise de conscience vis-à-vis d'une scène « molle et floue ».

Il y a un vieil adage dans l'industrie cinématographique qui dit que c'est en scénarisant qu'on devient scénariste.

Savoir résoudre les problèmes, c'est savoir les reconnaître.

Soit on regarde un problème comme quelque chose qui ne fonctionne pas, soit on le regarde comme un défi et l'occasion de développer ses talents de scénariste.

C'est à vous de voir.

II. ALORS, QUEL EST LE PROBLÈME ?

Combien de fois avez-vous eu l'estomac noué à la lecture de ce que vous avez écrit ? Vous savez pertinemment que cela ne fonctionne pas mais vous ne sauriez dire pourquoi. Vous relisez de multiples fois votre scène ou votre séquence, vous l'examinez, la réexaminez, vous y changez des détails sans aucun résultat.

Qu'êtes-vous en train de faire ? Comment pouvez-vous prétendre arranger votre texte si vous ne savez pas déterminer pourquoi il n'est pas bon ? Comment vous y prenez-vous pour isoler et définir le problème ?

Quel est le problème ? Vous avez peut-être une petite idée : la scène est trop lente, trop bavarde, trop ennuyeuse, le personnage principal est un peu faible, il y a trop d'action, la fin est un peu longue ou un peu trop rapide. En tout cas vous ne savez pas comment arranger tout cela. Êtes-vous capable de visualiser le problème ? Pouvez-vous le définir, l'isoler, le formuler ? Comment faites-vous pour le décrire et l'extraire du reste ?

Avant de résoudre un problème d'ordre créatif, vous devez pouvoir le cerner. Et cela signifie que vous devez repenser et si possible réorganiser ce qui a besoin de l'être.

Il va vous falloir littéralement réécrire la scène. Vous avez tous entendu le vieil adage « écrire, c'est réécrire ». Et bien c'est vrai. Je le dis à des écrivains du monde entier et ce fait les angoisses : « Vous voulez dire qu'il faut que je réécrive ? » se plaignent-ils. La réponse est oui. Oui, oui, oui. Désolé.

Je viens juste de travailler avec l'un de mes étudiants qui préparait un scénario qu'il devait remettre à des réalisateurs et à des acteurs. Il l'a réécrit environ quinze fois. Il a dû changer pour ainsi dire l'ensemble de la deuxième moitié de l'acte II, en modifier les intrigues secondaires, supprimer des personnages et enlever tout ce qui était superflu par rapport à l'intrigue.

Le mot réécrire signifie « revoir et corriger » et c'est exactement ce qui doit être fait quand on traque un problème. Que vous récriviez un

scénario en entier, un acte, une séquence, une scène ou simplement un plan, le processus de résolution des problèmes est le même. Vous devez cerner le problème de votre scénario et le définir. Vous devez traquer les indices pour localiser et définir le problème.

Alors, quel est le problème ?

Parfois, on le sait tout de suite, la scène étant peut-être trop bavarde, ou trop « moralisatrice », trop précise ou trop directe. Mais alors même que vous savez ce qui ne va pas, vous n'en savez pas assez pour y remédier.

C'est là que le procédé de réécriture entre en jeu. La première chose à faire pour clarifier et définir le problème est de le mettre en contexte afin de déterminer les paramètres qui font que votre scénario ne fonctionne pas, que cela concerne un personnage, une scène ou une séquence.

La meilleure façon d'y arriver est de réaliser un exercice écrit. Asseyez-vous, prenez une feuille de papier, ou allumez votre ordinateur et, sur quelques pages, notez tout ce qui vous vient à l'esprit à propos de ce problème. Procédez par associations d'idées pour vous demander : « Quel est le problème que je cherche ? »

Vous devez impérativement commencer chaque question par un comment et non par un pourquoi. Si vous vous demandez « pourquoi » quelque chose ne marche pas, vous trouverez trente-six réponses qui seront toutes, d'ailleurs, correctes.

Mais, structurer une question qui commence par comment, impose une réponse précise et c'est exactement ce que vous devez chercher.

Voyez un peu. Il s'agit d'un exercice qui consiste à vous donner quelques « coups de pied aux fesses ». À l'instant précis où vous commencez à jeter sur le papier vos idées et vos sentiments au sujet de ce problème et sur la façon dont vous le voyez, vous entrez dans un processus créatif qui vous conduira vers la résolution des problèmes.

Que vos pensées et vos observations soient justes ou non n'a aucune importance. Asseyez-vous et écrivez un petit texte par association d'idées : « Qu'est-ce qui ne va pas dans la scène, dans la séquence ou dans l'acte ? » Il ne faut pas être trop général et vous ne devez pas vous demander ce qui ne va pas dans le scénario. Soyez réceptif. Posez-vous quelques questions essentielles sur le texte et procédez par association d'idées en notant, d'après vous, toutes vos pensées sur ce qui marche et sur ce qui ne marche pas d'après vous.

Que pensez-vous pouvoir faire pour rendre votre histoire plus forte, pour l'améliorer et pour lui donner plus de dynamisme ? Que vous dit votre instinct ? Écoutez-le. Il y a de nombreuses nuits où je me suis dit que mon texte avait un problème mais je n'arrivais pas à le cerner ni à le définir. Dans ce cas, je me donne « un exercice pour mes rêves ». Avant de me coucher,

je demande à mon Moi créatif de me révéler en rêve quelque chose qui m'aidera à clarifier ce qui ne fonctionne pas. Et la plupart du temps, je fais un rêve cette nuit-là qui me révèle, en langage des rêves, ce qui ne fonctionne pas et ce que je pourrais faire pour y remédier. Parfois je ne fais pas de rêves, quelques jours passent quand, soudain, j'ai l'intuition du problème et de ce qu'il faut faire pour le résoudre.

Je suis convaincu que vous pouvez résoudre les problèmes que vous avez créés vous-même. Donc, c'est en vous-même que vous trouverez les réponses.

Les problèmes n'existent que pour être résolus. Peu importe comment vous vous y prenez. La solution peut vous apparaître en rêve, au volant de votre voiture, alors que vous êtes en train de faire du jogging ou même en cuisinant. La réponse viendra au moment où vous vous y attendrez le moins.

Tout ce que vous devez faire c'est la chercher. Ayez confiance en vous.

Laissez la réponse venir d'elle-même. La solution vous apparaîtra plus ou moins facilement. C'est ce qui est merveilleux. Vous ne savez pas quand vous aurez la solution. Ni ce qu'elle sera. Vous savez seulement que vous la trouverez.

La résolution des problèmes fait partie du processus créatif.

Alors, quel est le problème ? Relisez les pages qui ne fonctionnent pas et voyez si vous pouvez isoler ou définir le problème. Votre histoire ne suit peut-être pas qu'une seule ligne d'action mais elle s'éparpille dans plusieurs directions à la fois. Ou peut-être qu'il arrive trop de choses à votre personnage principal. Par exemple, vous pensez que vous devriez montrer un peu plus le partenaire de votre personnage principal qui est policier. Vous allez alors écrire quelques scènes sur lui et vous rendre compte assez vite que vous avez créé une intrigue secondaire qui gêne la principale. Ou bien, en voulant rendre le méchant encore plus méchant, vous allez ajouter de multiples scènes afin de montrer à quel point il est méchant. C'est ce qui se passe dans *Une journée en enfer*. C'est une façon simple de « remplir » l'histoire mais au bout du compte ça ne fait que la gêner. En passant beaucoup de temps sur les autres personnages, vous finirez par perdre de vue votre personnage principal et votre histoire finira par partir dans tous les sens. Le vrai danger, c'est de perdre de vue le personnage principal car toute l'histoire repose sur lui.

Parfois, quand les scénaristes ne savent pas comment continuer leur histoire, ils ajoutent un nouveau personnage. Plutôt que d'étoffer l'action ou de développer le contexte dramatique de la scène, de l'histoire et du personnage, ils se contentent d'ajouter un nouveau personnage. Mais cela ne fonctionne pas parce que c'est l'histoire qu'il faut développer et non les

personnages, même si on ne peut les dissocier.

Peut-être qu'en lisant vos pages vous déciderez que vous avez trop de personnages dans l'histoire, ou bien que votre personnage principal soit trop émotif ou trop passif et semble disparaître à l'arrière-plan alors qu'un personnage secondaire prend le fil narratif en main.

Que raconte votre histoire ? De qui parle-t-elle ? Voilà ce que vous devez toujours garder présent à l'esprit.

Faites ce petit exercice où vous procédez par association d'idées pour régler un problème. Quand vous faites cet exercice, sachez bien que vous relisez votre texte pour chercher ce qui ne va pas. Notez tout ce qui vous vient à l'esprit par association d'idées, ne vous souciez ni de la grammaire ni de l'orthographe. Personne d'autre que vous ne lira ces pages.

Couchez cela sur le papier sans vous préoccuper de savoir si c'est bon ou mauvais. Ne portez pas de jugement sur votre style ou sur vos idées. Ne vous écoutez pas trop, vous risqueriez alors de vous censurer et d'étouffer votre créativité.

Que cherchez-vous ?

Vous ne pouvez vous concentrer que sur trois choses : l'intrigue, les personnages, et la structure. Ce sont les trois seuls domaines où il se peut que vous ayez un problème. L'ensemble de votre histoire est lié à l'un de ces trois éléments. Ils sont cruciaux et c'est en travaillant sur eux que vous entamerez le processus de la résolution des problèmes. Si vous regardez n'importe quel problème dans votre scénario (trop long, trop bavard, trop d'action, personnages pas assez présents ou l'inverse...) on en revient toujours à l'intrigue, aux personnages ou à la structure.

Alors, quel est le problème ?

Est-ce un problème d'intrigue, de personnages ou de structure ?

Cette interrogation est le point de départ quand on veut définir la zone de problème d'un scénario, ou de tout autre texte d'ailleurs. Qu'est-ce qui ne fonctionne pas dans une scène particulière ? Est-ce dû à un problème d'intrigue, de personnages ou de structure ? Le texte est-il ennuyeux ? Trop bavard ? La scène ou l'action fait-elle avancer l'histoire, ou donne-t-elle des informations sur le personnage ?

Si la ligne narrative de l'action s'éloigne trop de l'histoire, vous pouvez ajouter des éléments pour donner du poids à l'histoire et, ainsi, la faire avancer. Il s'agit ici de travailler sur l'intrigue, mais en changeant l'histoire vous serez peut-être amené à restructurer le texte. Des changements dans l'intrigue et la structure influenceront sur les actions et les réactions de vos personnages, ce qui conduira à d'autres changements. C'est comme cela que vous arrangerez votre texte. Ces trois domaines seront toujours liés les uns aux autres. Seule l'approche sera différente.