

Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film

Esther Pelletier

Volume 2, Number 1, Fall 1991

Le Scénario

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001051ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001051ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pelletier, E. (1991). Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film. *Cinémas*, 2(1), 43–65. <https://doi.org/10.7202/1001051ar>

Article abstract

Taking as its starting point the process of screenplay development, that is the observance of the writing stages of story synopsis, treatment and screenplay, this article will first demonstrate that this particular process, whose outcome is the structuring of a text, is shaped by institutional demands which require screenplay writers to develop their projects in stages. Secondly, this article examines the screenplay writer's craft, seeking out what determines it a priori in the creative act, using the work of American anthropologist Edward T. Hall, especially his *The Silent Language*, for inspiration. A three-tier logical structure/model is proposed which 1) would preexist the act of story construction; 2) would be revealed in the course of writing; and 3) would correspond to the development stages of synopsis, treatment, and screenplay.

Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film

Esther Pelletier

RÉSUMÉ

Partant du cheminement courant du développement d'un scénario, c'est-à-dire le respect des étapes d'écriture du sujet, du synopsis et du scénario, cet article démontrera dans un premier temps que ce processus particulier qui débouche sur la structuration d'un texte se modélise en raison des exigences institutionnelles qui imposent aux scénaristes le développement de leur projet par étapes. Dans un second temps, il questionnera ce savoir-faire des scénaristes en cherchant ce qui le détermine *a priori* dans l'acte créateur, s'inspirant des recherches de l'anthropologue américain Edward T. Hall, notamment dans *The Silent Language*. Une structure-modèle logique de trois niveaux est proposée, qui 1) préexisterait à l'acte de construction d'une histoire; 2) se dévoilerait en cours d'écriture; et 3) correspondrait aux étapes d'élaboration du sujet, du synopsis et du scénario.

ABSTRACT

Taking as its starting point the process of screenplay development, that is the observance of the writing stages of story synopsis, treatment and screenplay, this article will first demonstrate that this particular process, whose outcome is the structuring of a text, is shaped by institutional demands which require screenplay writers to develop their projects in stages. Secondly, this article examines the screenplay writer's craft, seeking out what determines it *a priori* in the creative act, using the work of American anthropologist Edward T. Hall, especially his *The Silent Language*, for inspiration. A three-tier logical structure/model is proposed which 1) would pre-exist the act of story construction; 2) would be revealed in the course of writing; and 3) would correspond to the development stages of synopsis, treatment, and screenplay.

Dans le cadre de cette recherche, nous nous sommes particulièrement intéressée à la démarche qu'emprunte le scénariste au moment où il entre dans le long processus d'écriture du scénario. C'est-à-dire que nous avons voulu analyser et comprendre le processus qu'empruntent la plupart du temps les scénaristes dans leur pratique d'écriture du scénario, qui débouche d'abord sur la structuration d'un texte écrit, le scénario proprement dit, et ensuite sur la réalisation du texte cinématographique, le film.

Partant du cheminement courant du développement d'un scénario, c'est-à-dire celui où le scénariste respecte les étapes d'écriture du sujet, du synopsis et du scénario, nous tenterons de démontrer dans un premier temps que ce processus particulier se modélise en raison des exigences institutionnelles qui imposent aux scénaristes le développement de leur projet par étapes. Dans un second temps, nous questionnerons ce savoir-faire des scénaristes en cherchant ce qui le détermine *a priori* dans l'acte créateur, en nous inspirant des recherches de l'anthropologue américain Edward T. Hall, notamment dans *The Silent language*. Une structure-modèle logique de trois niveaux sera proposée, qui 1) préexisterait à l'acte de construction d'une histoire; 2) se dévoilerait en cours d'écriture; et 3) correspondrait aux étapes d'élaboration du sujet, du synopsis et du scénario¹.

1. Scénarisation et scénario

Que faut-il entendre au juste par *scénarisation*²? Si l'on se base sur son utilisation dans la pratique, le terme, dans un sens que l'on peut considérer comme fixé par l'Institution cinématographique³, fait référence à la première étape de la production d'un film où, habituellement, à partir d'une idée générale, un sujet de film est élaboré puis développé sous la forme d'un synopsis que l'on transforme ensuite, en l'augmentant, en un scénario. Celui-ci est pratiquement toujours accompagné d'une description des personnages et des lieux de l'action et doit en principe être rédigé sous une forme particulière répondant à un certain nombre de règles.

Cette définition qui rend compte de l'inscription de l'étape de la scénarisation dans le processus de production, apparaît cependant incomplète en ce qu'elle ne tient pas compte du scénario comme phénomène d'écriture. Vu sous cet angle, il faut entendre par scénarisation: le processus de construction du récit qui prend en charge les structures de continuité et de traitement cinématographiques permettant le passage de l'idée générale au sujet et au synopsis pour se matérialiser dans le scénario. Donc en résumé, nous entendons par la notion de *scénarisation*: un processus méthodologique qui 1) se développe et s'applique en

cours d'écriture, qui 2) répond à des normes institutionnelles fixées en partie par l'industrie du cinéma et qui 3) a pour but la création d'un scénario en principe prêt à entrer dans le stade de la production.

L'écriture à des fins cinématographiques comporte des exigences particulières, en grande partie dictées par le médium lui-même. La durée d'exposition du récit, le débit de la communication, la perception instantanée des situations exposées à l'écran sont tous des facteurs qui influencent la continuité et le traitement cinématographiques déjà en partie définis dans le scénario, fixés au tournage et parachevés au moment du montage. Ainsi, l'étude, l'apprentissage et la pratique des techniques d'écriture spécifiques au scénario sont-elles aussi désignées par la notion de scénarisation⁴.

Par ailleurs, il faut distinguer l'étape de l'écriture du scénario de celle de sa mise en forme selon les exigences habituelles de l'industrie et, enfin, de celle du découpage technique.

Au cours de l'étape de l'écriture proprement dite, le scénariste procède à l'organisation du récit en construisant la ligne d'action, les personnages, la structure dramatique, etc., tandis qu'à l'étape de la mise en forme du scénario, il doit voir à ce que celui-ci se présente et s'articule selon les divisions scènes et/ou séquences telles que prescrites par la tradition de l'industrie cinématographique.

Quant au découpage technique, il constitue à lui seul une étape à part entière. En effet, une fois le scénario écrit, chaque scène est systématiquement reprise et découpée en plans, mouvements de caméra, angles de prises de vue et également en son, de manière à préparer l'étape du tournage. Donc, contrairement à ce que plusieurs croient, sauf exception, on ne retrouve pas systématiquement toutes les indications de découpage technique à l'intérieur du scénario.

Si au Québec, on utilise abondamment le terme de scénarisation, on fait aussi bien entendu usage de celui de scénario. Ce dernier terme peut à son tour revêtir plus d'un sens selon qu'on se situe, encore une fois, du point de vue de la production du film ou du point de vue de l'écriture. Toutefois dans les deux cas, le scénario se définit par rapport à sa fonction.

Dans le cadre de la production d'un film, le scénario a pour première fonction d'intéresser d'éventuels producteurs à investir dans le projet, d'où la tendance à uniformiser sa présentation. Par la suite, le scénario aura pour fonction de servir de plan de travail et de guide à l'équipe de production, au réalisateur et aux différentes équipes à la réalisation, aux comédiens, aux musiciens et à l'équipe du montage.

Sur le plan de l'écriture, le scénario est le premier lieu d'élaboration du produit filmique dans le processus de création d'un film. Il constitue le plan détaillé du récit qui prendra forme au tournage et sera parachevé au montage dans sa version définitive.

Enfin, le scénario se construit généralement en trois étapes, soit celle de l'écriture du sujet, celle de l'écriture du synopsis et enfin celle de l'écriture du scénario proprement dit. Nous donnerons d'abord ici une première définition très générale et technique de ces trois étapes pour revenir en cours de route à des définitions plus élaborées.

Le sujet: C'est le résumé en quelques lignes de l'action du film.

Le synopsis: C'est le développement du sujet comportant la description de l'action principale, résumant le scénario et esquissant les principaux personnages.

Le scénario: C'est le développement dramatisé du synopsis en une histoire définitive contenant les dialogues provisoires et décrite soit uniquement sous forme de scènes, soit sous forme de scènes regroupées en séquences.

Lors de la présentation de son scénario soit à un producteur, soit à une institution de financement, le scénariste sait qu'il doit procéder en respectant ces trois étapes de développement de son projet, lesquelles étapes vont du général (le sujet) au particulier (le scénario) en passant par une étape médiane (le synopsis). Cette pratique est en usage au sein de l'Institution cinématographique qui l'a en quelque sorte normalisée. Mais justement, ce processus institué en norme ne reposerait-il pas sur un savoir-faire du scénariste déployé au moment de l'écriture de son scénario? C'est ce que nous allons maintenant tenter d'exposer en nous intéressant d'abord au processus de construction d'une histoire puis en proposant ensuite une structure-modèle d'analyse de ce processus créatif.

2. Processus de construction d'une histoire

Écrire un scénario c'est d'abord et avant tout construire une histoire qui véhiculera un ou plusieurs thèmes centraux. Ceux-ci seront pris en charge par des forces d'action, habituellement des personnages⁵, dotées d'un potentiel leur permettant d'engendrer une série de situations. Cependant, comme on vient de le voir précédemment, dans un contexte de scénarisation, l'histoire se

construit suivant trois paliers ou étapes dont la première est celle de l'écriture du *sujet*.

2.1 Motivations thématiques, situation contextuelle et sujet

Consciemment ou inconsciemment, il y a toujours une ou des idées à la base de la création d'une histoire. Ces idées que nous nommerons *motivations thématiques* sont en quelque sorte des thèmes qui, comme leur appellation l'indique, motivent l'histoire. En effet, une histoire est fondamentalement la démonstration sous une forme narrative d'un ou plusieurs thèmes. Elle repose sur sa ou ses motivations thématiques qui l'engendrent. Par exemple, le film *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1988) de Philip Kaufman repose fondamentalement sur la motivation thématique de l'amour, *Gotterdammerung* (*Les Damnés*, 1969) de Luchino Visconti sur celle du pouvoir, alors que *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick met en scène le refus de l'intégration à la société. Chacun de ces films est construit autour d'un grand thème central qui génère la construction d'un axe majeur de développement de l'histoire sur lequel s'aligne un ensemble de situations illustrant ce thème.

Par ailleurs, pour donner naissance à une histoire, les motivations thématiques doivent s'inscrire dans un contexte précis que nous nommerons *situation contextuelle*. La situation contextuelle, c'est le contexte spécifique où la motivation thématique pourra se développer, incarné dans des personnages et une situation précise. C'est le lieu du renouvellement incessant des mêmes thèmes. Un peu comme si au fil du temps, un même thème dévoilait à chaque réalisation d'un scénario une autre de ses multiples facettes.

Par exemple, il existe des centaines voire des milliers de films sur l'amour: *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930), *Love Story* (Arthur Hiller, 1970), *Maria Chapdelaine* (Gilles Carle, 1983), *Mayerling* (Terence Young, 1968), *Comédie* (Jacques Doillon, 1988), etc.; ou encore sur l'injustice: *Le Juge et l'assassin* (Bertrand Tavernier, 1976), *Cordélia* (Jean Beaudin, 1979), *L'Affaire Coffin* (Jean-Claude Labrecque, 1979), *Sacco et Vanzetti* (Gualino Montaldo, 1971), etc. Cependant, pour chacun de ces films, le thème de l'amour ou celui de l'injustice prend place à l'intérieur de situations contextuelles différentes qui donnent naissance à autant de sujets singuliers.

La situation contextuelle pourrait correspondre, en partie, à ce que J. P. Torok nomme l'énoncé:

L'énoncé est la communication de l'idée sous une forme verbale relatant une action qui se suffit à elle-même. *L'Odyssée* ou *La*

Recherche, écrit Genette, ne font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tel qu'*Ulysse rentre à Ithaque* ou *Marcel devient écrivain* (...). Inversement, ce peut être un bon exercice de réduire un film à cet aspect et d'en ramener le scénario à son élément primitif. Par exemple: Un journaliste enquête sur le passé de Kane (*Citizen Kane*). X persuade A qu'ils se sont déjà rencontrés (*L'Année dernière à Marienbad*). Un pêcheur séduit par une touriste veut tuer sa femme (*L'Aurore*). Un jeune Grec cherche à s'embarquer pour l'Amérique (*America America*). On remarque que dans tous les cas le verbe dénote une volonté, une impulsion qui se réalise en action susceptible de produire un effet et d'entraîner une suite de faits et d'actes qui vont constituer le sujet. On dira que toute idée qui ne trouve pas à s'exprimer en un énoncé simple et dynamique, contenant à l'état latent le ressort d'une action concrète susceptible d'être développée, est une «fausse bonne idée». Un bon énoncé, au contraire, induit tout naturellement cette expression amplifiée et détaillée qu'est le sujet (Török, p. 109).

Enfin le *sujet*, comme on l'a vu, correspond à la première étape où le scénario commence à se structurer. En effet, lors de la rédaction du sujet, le scénariste construit la charpente de l'ensemble du récit comprenant ses principaux axes événementiels de développement, les grands segments ou patterns d'action. Mais avant d'arriver au moment de la rédaction du sujet d'un projet de scénario, il faut d'abord procéder à un travail de débroussaillage des idées qui, la plupart du temps, débouche sur les deux moments clefs précédemment exposés, soit:

- a) l'identification de l'idée de base sur laquelle va résider le scénario, c'est-à-dire l'identification de la ou des *motivations thématiques*
- et
- b) l'exposition de la *situation contextuelle* où s'incarneront cette ou ces motivations thématiques.

Inconsciemment ou consciemment l'auteur d'un scénario passe par ces étapes où peu à peu il voit poindre son sujet. Ce qui varie, c'est le déroulement de ces opérations mentales de création qui ne survient pas toujours dans le même ordre. Cependant, après plusieurs années de travail soit avec des professionnels du métier, soit avec des étudiants, nous avons pu constater que la plupart d'entre eux, au moment d'aboutir à la rédaction d'un sujet, partent soit d'une situation, soit d'un thème plus ou moins cerné ou alors tout simplement d'une image mentale que l'on nomme couramment un «flash».

Exemples/Motivations thématiques et situations contextuelles

1. *Comédie* (1988) de Jacques Doillon L'amour ou les rapports amoureux Un homme et une femme dans la quarantaine éprouvent des difficultés dans leurs rapports amoureux au moment où ils entament une relation.
2. *Frantic* (1988) de Roman Polanski La recherche d'un être aimé (ou cher) Un professeur américain de passage à Paris pour un colloque part à la recherche de sa femme enlevée par des ravisseurs.
3. *Le Déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand La sexualité à travers les rapports amoureux Un groupe de femmes et d'hommes amis, issus pour la plupart d'un milieu intellectuel, échangent à propos de leurs rapports amoureux et de leur sexualité.
4. *Les Oiseaux* (1963) d'Alfred Hitchcock La menace
L'amour Une femme dans la quarantaine se rend dans la famille d'un homme qu'elle a rencontré et devient la victime, ainsi que les gens de la place, d'attaques d'oiseaux menaçants.

Habituellement, le scénariste jette sur papier les prémices du scénario en rédigeant un premier sujet. Ce premier sujet va éventuellement subir des transformations notamment à l'étape de l'organisation du synopsis, c'est-à-dire au moment où se structure la ligne d'action principale. Celui-ci sera concis et ne comportera que l'ensemble de l'action principale développée au niveau de ses grands axes, éliminant l'action secondaire et toutes informations ainsi que tous détails superflus.

Ainsi, le sujet comporte généralement:

- a) une mise en *situation*, c'est-à-dire l'identification des éléments qui situent l'histoire en termes de temps et de lieux. Exemples: dans les années soixante, aux États-Unis, à San Francisco et Bodega Bay (*Les Oiseaux*, 1963, d'A. Hitchcock); à une époque indéterminée, sur la planète Uranus (fictif);

- b) les principaux *grands segments* ou *axes* du développement de l'action se présentant dans leur ordre chronologique. Ainsi, dans *Les Oiseaux*, 1963, d'A. Hitchcock:
- 1° rencontre de Mélanie Daniels et de Mitch Brenner;
 - 2° insertion de Mélanie Daniels dans la famille de Mitch Brenner;
 - 3° menace des oiseaux;
 - 4° attaque des oiseaux;
- c) et la *finale* du sujet. Exemple: départ de la famille Brenner de Bodega Bay.

Exemple/sujet⁶

Dans les années soixante, aux États-Unis, /une jeune femme de la société mondaine de San Francisco, Mélanie Daniels, piquée par l'arrogance de Mitch Brenner rencontré chez un oiseleur, décide de le revoir et part à sa rencontre à Bodega Bay./ Quelque temps après son arrivée où elle s'insère dans la famille de Mitch, /diverses attaques d'oiseaux commencent à se manifester et elle en est elle-même victime./ De plus en plus menaçants, les oiseaux en viennent à attaquer la population de Bodega Bay./ Finalement, ayant survécu aux attaques, Mitch Brenner, sa famille et Mélanie Daniels quittent Bodega Bay.



Les Oiseaux d'Alfred Hitchcock (1962)
Coll. Cinémathèque québécoise

2.2 L'écriture du synopsis

Comme nous l'avons vu précédemment, une fois que le travail de création des personnages est engagé, l'action commence à se structurer. Les situations surgissent, soit individuellement, soit groupées en séries d'événements. Le scénariste entre alors dans la phase de l'écriture du *synopsis* qui est en quelque sorte le squelette de l'histoire et le véritable plan du scénario. C'est ce plan qui sera en principe respecté et développé au cours du processus d'écriture du scénario.

Durant cette phase, le scénariste se livre au travail de définition de l'ensemble de l'action principale, c'est-à-dire qu'il procède à l'identification autant que possible de tous les segments de l'action principale pour aboutir à la rédaction d'un texte de quelques pages contenant:

- a) les éléments de situation de l'action;
- b) tous les segments de l'action principale;
- c) l'information centrale nécessaire à la compréhension des personnages;
- d) la finale.

En outre, à la fin de cette étape, le scénariste sera en principe en mesure de fournir une description plus détaillée de chacun des personnages.

Exemple fictif/Synopsis

Titre: Le souffle coupé

Motivations thématiques: L'amour et la détresse

Situation contextuelle: Une femme amoureuse de son mari sombre dans la détresse lorsque celui-ci la quitte au moment où elle est en train de prendre sa vie en main et de s'épanouir.

Sujet

À Québec, dans les années quatre-vingt, /un couple dans la trentaine, Louise et Gabriel, vit une relative harmonie après huit ans de vie commune./ Puis, ayant obtenu un important poste dans une nouvelle chaîne de télévision de la métropole, Louise s'installe à Montréal partageant sa vie entre les deux villes. En apparence heureux de leur nouvelle situation, Gabriel réagit mal, d'autant plus que sa mère décède alors qu'il est en voyage. Une profonde crise s'installe dans le couple qui aboutit à une séparation./ Fort troublée, Louise sombre peu à peu dans la détresse/ puis, après une longue période de repliement et de renfermement, /elle renaît et reprend possession d'elle-même.

Le squelette de l'action principale

1. Vie harmonieuse du couple

- 1.1 Louise se livre à des travaux de rénovation de leur appartement.
- 1.2 Arrivée de Gabriel excité par un nouveau reportage qu'il ira faire prochainement en Italie.
- 1.3 Les deux peignent ensemble.
- 1.4 À l'université, Louise ramasse son courrier.
- 1.5 Dans son bureau, elle lit une lettre, réfléchit et saisit le téléphone.
- 1.6 Le soir, au souper, elle annonce à Gabriel qu'elle a obtenu le poste de directrice à la programmation à la nouvelle chaîne de télévision «Réseau-plus». Elle est hésitante, Gabriel l'encourage fortement.
- 1.7 Conversation au lit.
- 1.8 À Mirabel, Louise embrasse Gabriel qui s'embarque pour l'Italie.
- 1.9 Arrivée de Louise à son nouveau bureau à «Réseau-Plus».
- 1.10 Rencontre de nouveaux collègues.
- 1.11 Seule dans son nouvel appartement à demi-vide, elle s'endort par terre sur un futon.
- 1.12 À Rome, Gabriel interroge un diplomate américain lors de la conférence internationale des chefs d'État. Il est question du libre-échange entre le Canada et les États-Unis.
- 1.13 Dans sa chambre d'hôtel, il reçoit un téléphone de Québec. Sa sœur lui annonce la mort de sa mère. Il téléphone à Montréal, à Louise qui dort paisiblement. Conversation douloureuse.
- 1.14 Funérailles de la mère de Gabriel passablement abattu.
- 1.15 Il reprend vite l'avion à Mirabel pour se rendre en Chine où le premier ministre du Québec doit signer d'importants accords.
- 1.16. Louise visite une amie, Sylvie. Elle fait le point sur sa situation et son inquiétude vis-à-vis de Gabriel.

2. Installation de la crise

- 2.1 Le couple se retrouve à Québec pour un week-end. Gabriel est agressif envers Louise.
- 2.2 À Montréal, alors qu'ils assistent au lancement du livre d'un ami commun, une dispute éclate entre eux.
- 2.3 Louise reçoit une amie à son bureau, Paule, qui lui apprend que Gabriel voit de temps à autre une amie commune, Maud St-Hilaire.
- 2.4 Alertée, Louise se rend tous les week-ends à Québec, mais Gabriel lui est hostile.
- 2.5 Lors d'un week-end à Montréal, il lui annonce qu'il la quitte. Celle-ci ne peut le croire.
- 2.6 En partant, Gabriel veut emporter avec lui un tableau. Louise se met en colère.

3. Détresse de Louise

- 3.1 À la demande de Gabriel, Louise arrive à Québec pour ramasser ses affaires dans leur appartement. Gabriel est en compagnie de Maud St-Hilaire. Elle entre puis, trop blessée, elle retourne à Montréal sur-le-champ.
- 3.2 Durant le trajet, elle pleure sans arrêt, conduisant à toute allure.

- 3.3 Au bureau, elle préside un comité de travail. Elle ne laisse rien paraître de son émoi intérieur. On sent sa crédibilité et le respect de ses collègues.
- 3.4 Dans son bureau, elle est malade. Sa secrétaire lui apporte de quoi manger.
- 3.5 Elle assiste à un souper d'amies. La conversation dérive sur la séparation d'une d'entre elles. Louise quitte alors cette réunion amicale.
- 3.6 Elle visite sa mère et ne réussit pas à lui dire ce qui se passe.
- 3.7 Un colloque des producteurs d'émissions de télévision s'achève par une soirée avec orchestre. Elle danse, s'amuse, boit et flirte même avec un collègue.
- 3.8 Épuisée physiquement et moralement, elle visite un médecin qui diagnostique de l'hypoglycémie réactionnelle et un épuisement général.
- 3.9 Elle s'évanouit dans le métro.
- 3.10 Elle donne sa démission.
- 3.11 Elle se loue un appartement à Québec.
- 3.12 Elle s'y installe.

4. Retour sur elle-même

- 4.1 Louise est étendue sur un sofa, les traits tirés.
- 4.2 Préparation d'un pseudo-repas (elle n'a plus d'appétit).
- 4.3 Sofa (langueur).
- 4.4 Au lit, entourée de livres éparpillés en désordre qu'elle feuillette à peine.
- 4.5 Épicerie: son panier est presque vide.
- 4.6 Désordre dans la maison: vaisselle accumulée, poussière, etc.
- 4.7 Une amie de Montréal, Sylvie, la visite: détresse.
- 4.8 Sur la rue, crise d'angoisse.

5. Reprise de possession d'elle-même et renaissance

- 5.1 Louise prend contact avec une ancienne connaissance amicale, Suzanne, qui, à sa connaissance, avait déjà consulté un thérapeute.
- 5.2 Séance de thérapie.
- 5.3 Ski de fond avec Suzanne et les enfants.
- 5.4 Elle rencontre par hasard Gabriel en compagnie de Maud St-Hilaire.
- 5.5 Séance de thérapie.
- 5.6 Souper dominical chez Suzanne et sa famille.
- 5.7 Louise joue avec les enfants: Annie (5 ans) et Marc (8 ans).
- 5.8 Séance de thérapie.
- 5.9 Un ancien collègue la contacte pour faire partie, à l'automne, d'une commission d'étude sur la radio-télédiffusion: refus puis acceptation.
- 5.10 Vacances en Gaspésie (au bord de la mer) avec Suzanne et les enfants.
- 5.11 Séance de thérapie.
- 5.12 Louise revoit Gabriel et visite son ancienne maison (le deuil est fait).
- 5.13 Visite à l'université pour préparer son intervention à la commission d'enquête. Elle revoit son ancien bureau et croise un ancien collègue.
- 5.14 Séance de thérapie (la dernière).
- 5.15 Louise met ses bagages dans sa voiture et part à Montréal... siéger à la Commission de la radio-télédiffusion.

Fin.

Ce squelette de l'action principale est celui du synopsis de l'histoire qui se présente sous la forme d'un texte narratif. Ce texte généralement d'une page ou plus, dépendamment de l'abondance du matériel et bien sûr du format du film (court,

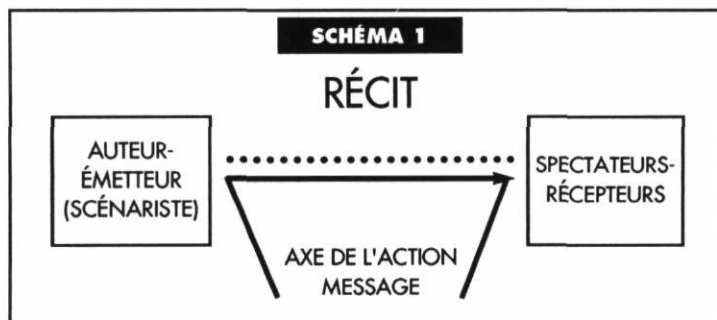
moyen ou long métrage), servira entre autres à la présentation du projet aux éventuels investisseurs.

À cette étape, le synopsis en est à sa première version. Il subira tout probablement des transformations lors de la rédaction du scénario qui lui-même, comme on le verra, se transformera au cours de deux ou trois versions. Ne l'oublions pas, l'écriture est un processus créatif en perpétuel mouvement. Cependant, on peut considérer que la charpente de l'histoire est généralement fixée à l'étape du synopsis.

3. Mode de circulation du sens et structure-modèle

Comme on vient de le voir, l'histoire qui naît sous la forme d'un scénario se construit habituellement en trois étapes: premièrement, l'étape de l'élaboration du sujet, deuxièmement, l'étape de l'élaboration du synopsis et troisièmement, l'étape de l'élaboration du scénario. Or, ces trois étapes correspondent à trois niveaux de structuration de son organisation langagière. C'est ce que nous allons maintenant tenter d'exposer.

Le scénario qui, ultérieurement, deviendra un film est un moyen de communication par lequel un auteur (émetteur) produit du sens, c'est-à-dire communique du sens aux spectateurs (récepteurs) en organisant son message selon un mode particulier qui repose fondamentalement sur l'organisation de la structure narrative de l'histoire qui est racontée. En effet, l'auteur crée une série d'actions qui subissent de multiples transformations et qui s'accumulent sur un axe de l'action où elles sont reliées entre elles pour former une chaîne narrative.



Or, toute production de sens doit être organisée pour qu'il y ait communication et déchiffrement du message par le spectateur. Aussi, l'histoire par laquelle circule le sens comporte une organisation spécifique reconnaissable dans tous les scénarios et tous les films de fiction. Le texte cinématographique⁷ est une

production de sens qui se manifeste sur le mode d'un discours narratif. Cette forme de discours est déterminée par un certain nombre de propriétés qui fondent sa narrativité et le distinguent ainsi des autres modes d'expression du sens. Or, dans le cas du texte cinématographique et de toute autre forme d'expression narrative, c'est par le chemin de la narrativité qu'emprunte le sens que celui-ci se développe et se manifeste.

La production de sens qu'un destinataire actualise, par le biais d'un discours narratif tel que le texte cinématographique, s'effectue d'une part par la création d'une série d'actions qui s'accumulent sur un axe, l'axe de l'action, et qui sont reliées entre elles par une chaîne narrative, la chaîne de la narration. Par axe de l'action, nous entendons la ligne que forme l'ensemble des événements essentiels au développement de l'histoire et illustrant le ou les thèmes qui la motivent; et, par chaîne narrative ou de la narration, nous entendons l'enchaînement narratif qui assure la continuité du récit, c'est-à-dire la continuité de la consécution de ces segments événementiels. Or, l'enchaînement narratif est activé par une suite de transformations que subissent les événements, amenant ainsi le récit à sa conclusion. Le sens parvient donc au destinataire, dans le cas du discours narratif, par la mise en place d'un système narratif composé des éléments fondamentaux d'action et de narration qui constituent sa narrativité.

Par ailleurs, pour que les éléments d'action et de narration du discours narratif puissent s'articuler afin d'engendrer le sens, ils doivent être énoncés selon une certaine structure qui organise le récit.

Or, toute production de sens de l'ordre du discours narratif comporte une instance d'énonciation, la mise en énoncé du discours, et une instance de l'énoncé, l'actualisation de la structure d'organisation du discours, latente au niveau de l'énonciation. La structure du discours narratif organise donc le récit au niveau de l'énoncé mais préexiste cependant dans l'instance d'énonciation.

Si l'action et la narration sont des propriétés particulières et fondamentales du discours narratif par où le sens circule et apparaît, elles doivent comporter une organisation structurée qui s'actualise au niveau de l'énoncé de manière à ce que le destinataire puisse les déchiffrer afin d'atteindre le sens.

C'est pourquoi, dans notre analyse des niveaux d'organisation du texte cinématographique, nous identifierons et étudierons d'abord cette structure d'organisation de l'action et de la narration qui contribue à l'instauration de la dimension narrative du

discours de sorte à pouvoir ensuite l'appliquer soit à la construction, soit à l'analyse du scénario.

La perspective dont il est question, et que nous considérons comme une approche parmi d'autres, se veut sémiotique puisqu'elle se préoccupe du sens. Qui plus est, la structure d'organisation du sens qui la fonde a l'avantage de permettre un repérage et une identification des unités minimales à partir des fonctions essentielles du discours narratif, en tenant compte du fonctionnement de l'action et de la narration dans le récit, puisque c'est par eux que circule le sens.

De plus, si la structure de l'action et de la narration est repérable dans l'énoncé, on la suppose par ailleurs préexistante à sa manifestation. C'est pourquoi on la considère comme une structure logique *a priori* qui préexiste à l'énoncé mais qui ne se dévoile qu'une fois mise en situation d'énonciation-énoncé.

Cette structure est repérable dans tout texte cinématographique narratif. Toutefois, ses éléments constituants sont sujets à combinaison, puisque la manifestation de cette structure dans l'objet (le texte cinématographique) est relative en raison de l'activité créatrice du sujet-auteur (destinateur) qui en fait une utilisation particulière. Ainsi, la structure en question précède-t-elle l'objet (texte cinématographique) qui est enrichi par le caractère de relativité intrinsèque à l'activité créatrice d'un sujet-auteur. Il y a donc un rapport dialectique entre l'objet et la structure, et celle-ci demeure valable malgré la relativité des objets qui en sont investis.

Une fois identifiée, cette structure devient par ailleurs l'assise d'un modèle d'analyse considéré comme scientifique dans la mesure où il se distingue de son objet (le texte cinématographique) et qu'il a recours à des concepts opératoires abstraits (les niveaux d'articulation de la structure) permettant de poser des hypothèses et de les vérifier dans l'objet d'analyse. Une coupure s'exerce donc entre la science et l'expérience, quoique toutes deux soient en rapport dialectique.

La structure-modèle demeure donc valable pour l'ensemble des textes cinématographiques narratifs malgré leur relativité. Elle se soumet aux «bruits» et n'entend pas se démanteler à cause d'eux mais entend plutôt s'enrichir des multiples possibilités de combinaisons qu'elle engendre et qui constituent la particularité de chacun d'eux dont elle est à même de vérifier la relativité. Qui plus est, elle permet de dévoiler et d'identifier les «bruits» qui la modifient à son terme générique⁸.

4. La structure articulée inclusive pattern-set-isolat

Dimension privilégiée au sein du récit cinématographique, l'action supporte en grande partie le sens. C'est pourquoi elle sera structurée car «(...) tout mouvement du connaître est ordonné (...)» (Gadamer, p. 257). Ainsi présuppose-t-elle un plan de développement sur lequel elle prend son étendue afin de faire jaillir le sens. Le plan de développement de l'action est donc en même temps un plan de développement du sens et comporte des segments imbriqués les uns dans les autres, articulés et hiérarchisés en trois niveaux: celui du pattern (premier niveau d'articulation), celui du set (deuxième niveau d'articulation) et celui de l'isolat (troisième niveau non articulé). Ces concepts ont été développés et utilisés par l'anthropologue Edward T. Hall dans son essai *The Silent Language*, notamment dans les chapitres suivants: «Culture is Communication», «The Pervasive Set», «The Illusive Isolate», et enfin «The Organizing Pattern».

Pour définir et expliquer chacun de ces niveaux, nous procéderons en utilisant l'exemple suivant: pendant une séance de cours en salle de classe, un étudiant sort de la classe. Durant cette action, on peut remarquer qu'il se lève, traverse le local en direction de la porte en marchant lentement, titubant, et en portant plusieurs fois la main à son front. Il ouvre la porte et sort dans le corridor. On pourra alors en déduire qu'il est malade, ce qui sera confirmé plus tard.

Nous allons maintenant décomposer cette action de manière à faire ressortir les trois niveaux d'organisation du sens qui s'en dégagent.

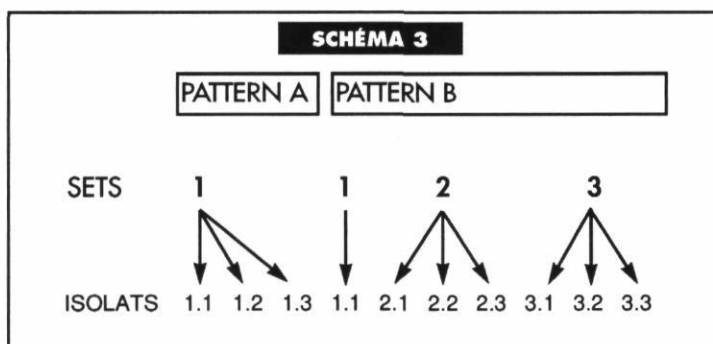
Premièrement, ce qui est d'abord saisi et porté à la connaissance, c'est le fait qu'un étudiant sorte de la classe. Ce premier niveau de saisie du sens est le niveau du *set*. Celui-ci est perçu comme formant un tout distinct et comme ayant une certaine unité fonctionnelle. Cependant, au niveau de l'articulation du sens, le set est une unité de deuxième niveau car il est constitué du regroupement d'une ou plusieurs unités fondamentales, les *isolats*. En effet, se lever, marcher lentement, tituber, porter la main à son front, ouvrir la porte et sortir sont tous des éléments qui constituent le set «sortir de la classe». Les isolats sont des unités de troisième niveau, non articulées et simples, qui sont perçues comme faisant partie d'un tout qui leur donne un sens. L'isolat est tellement polysignifiant qu'il en devient insignifiant (mais non vide de sens) s'il n'est pas rattaché à un tout, c'est-à-dire à un set qui lui permette de revêtir un sens particulier. Contrairement au set, l'isolat est une unité qui ne se suffit pas à elle-même pour engendrer un sens particulier.

Enfin, être malade constitue le *pattern* qui est l'unité de premier niveau et qui possède une articulation résultant de la combinaison ou du regroupement en un arrangement significatif d'une ou plusieurs unités de niveau inférieur. Le pattern est le résultat d'une opération mentale abstraite, car il est saisi, dégagé et exprimé après coup, c'est-à-dire après que l'on ait saisi l'ensemble des sets et de leurs isolats.

SCHÉMA 2		
ORGANISATION DE L'ACTION (DU SENS)		
1° niveau	Pattern	Être malade
2° niveau	Set	Sortir de classe
3° niveau	Isolats	Se lever, marcher lentement, porter la main à son front, tituber, ouvrir la porte, sortir

Nous n'avons donné ici, pour les besoins de notre démonstration, qu'un court segment d'action en exemple, soit un seul set. Cependant, dans le cadre d'un récit cinématographique complet, il va de soit que le pattern, disons «X est malade», comporterait éventuellement plusieurs sets. Et pour continuer dans le même sens, le récit en question comporterait également un certain nombre de patterns selon le sujet de l'histoire.

Ainsi, l'organisation de l'action (du sens) au cinéma comporte habituellement un certain nombre de patterns. À chaque pattern correspondent un ou plusieurs sets et à chaque set correspondent un ou plusieurs isolats.

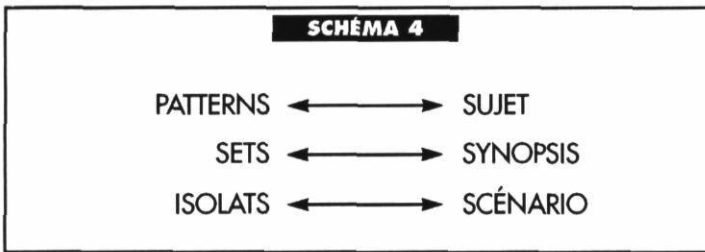


Les trois niveaux de cette structure articulée sont enchâssés l'un dans l'autre et sont, d'une certaine manière, continuellement coprésents. Cette structure inclusive rend compte de la temporalité particulière du récit cinématographique: une succession de simultanés.

5. La structure modèle pattern-set-isolat et la scénarisation

La structure modèle pattern-set-isolat peut être identifiée dans le scénario ou le film et peut être utilisée pour l'analyse du discours narratif cinématographique. Cependant cette même structure est convoquée consciemment ou inconsciemment par l'auteur dans son acte de création du scénario appelé à devenir un film.

En effet, lorsqu'un auteur se livre au processus de scénarisation, il structure d'abord un sujet qu'il développe ensuite en un synopsis. Puis, finalement, une fois détaillé, ce synopsis devient un scénario. Or, les trois niveaux d'organisation de la structure pattern-set-isolat correspondent à ces trois grandes étapes d'écriture du scénario:



En effet, lorsqu'il rédige son sujet, l'auteur se trouve à délimiter les patterns d'action. Puis à l'étape du synopsis, il identifie les sets alors qu'au moment de l'écriture du scénario, il définit et choisit tous les isolats.

6. L'écriture du scénario: le niveau des isolats et la continuité narrative

Au cours de la phase d'écriture du synopsis, le scénariste a procédé à la définition de l'ensemble des segments d'action principale. En se livrant à ce travail, il a en quelque sorte commencé à délimiter son histoire, construisant sa nomenclature. Comme on vient de le voir, l'étape de l'écriture du synopsis correspond à l'étape de l'élaboration du plan de l'histoire qui sera maintenant développée au cours de l'écriture du scénario. Durant cette étape, le travail du scénariste consiste en grande partie à procéder à deux types d'opération liés intrinsèquement à l'écriture du scénario, soit:

- a) assurer la *continuité de l'histoire*;
- b) procéder à son *traitement cinématographique*.

En définissant les sets d'action principale qui constituent la trame de l'histoire, le scénariste assure déjà la continuité de son récit. Cette opération entamée à l'étape du synopsis se poursuit dans le même sens à l'étape du scénario. À la différence de l'étape du synopsis où il procède au choix des sets, à l'étape du scénario, le scénariste arrête son choix des isolats pour chacun des sets. Cette opération se produit au moment où celui-ci se met à décrire l'action de chaque set.

Traditionnellement, le scénario se conçoit découpé en scènes et/ou parfois en séquences⁹. Celles-ci, scènes et/ou séquences, s'enchaînent les unes à la suite des autres selon un procédé entendu, élaboré il y a quelques décennies, à l'époque des grands studios de production. Sa forme la plus simple, amplement utilisée, est la suivante:

Exemple/Découpage en scènes.

1. INTÉRIEUR. JOUR. SÉJOUR

Des ouvriers travaillent dans la grande pièce ouverte de séjour: un plâtrier et son assistant refont une section du plafond tandis que des vitriers posent des fenêtres.

2. INTÉRIEUR. JOUR. CORRIDOR

Louise, un gallon de peinture d'une main et un rouleau à peinture de l'autre, avance dans le corridor.

3. INTÉRIEUR. JOUR. CHAMBRE

Elle dépose le gallon et le rouleau par terre et prend un escabeau appuyé au mur qu'elle ouvre. Elle branche ensuite la radio puis prend ses instruments (peinture, rouleaux, etc.) et monte dans l'escabeau. Installée sur la plus haute marche, elle fredonne quelques bribes d'un air connu qui joue précisément à la radio, au même moment. Peu à peu elle s'absorbe dans son travail. Puis profitant du fait qu'elle échappe un peu de peinture sur le plancher, elle descend de l'escabeau, passe sa main sur son front (on la sent fatiguée) puis nettoie les taches sur le plancher. Au même moment, la sonnerie de la porte retentit en imitant un air familier. Louise sourit.

4. INTÉRIEUR. JOUR. PORTE D'ENTRÉE

Louise ouvre la porte d'entrée en riant tandis que la sonnette ne cesse de fonctionner.

GABRIEL, *en chantant*. — Devine ce qui m'arrive, devine ce qui m'arrive!!!

LOUISE, *l'embrassant et riant*. — Je sais pas. Quoi?

GABRIEL, *entrant et toujours en chantant*. — Je pars en Italie et vive les spaghettis. Je pars en Italie et vive les spaghettis!!!

(Etc.)

Ce type de découpage en usage dans l'industrie répond aux besoins de la production cinématographique. En effet, le scénario est non seulement le début de la gestation d'une œuvre cinématographique, mais c'est aussi le plan de travail et le guide auquel se référeront les producteurs, le réalisateur et les différentes équipes techniques concernées par la réalisation du film. Ce découpage est donc en grande partie fonctionnel à la production et même nécessaire, que ce soit pour en évaluer les coûts, effectuer les différents repérages des lieux de tournage, procéder au découpage technique et à son dépouillement, évaluer les besoins matériels et techniques et, finalement, organiser le plan de travail de la production et plus spécifiquement du tournage. Cependant, du strict point de vue de la compréhension des mécanismes qui président à la structuration de la création de l'histoire, le découpage en patterns, sets et isolats s'avère davantage pertinent.

Pour clarifier et bien distinguer l'utilisation de ces deux types de découpage, nous dirons qu'il ne faut absolument pas être tenté d'établir rapidement et automatiquement une correspondance exacte entre, d'une part, le pattern et la séquence et, d'autre part, le set et la scène. Parfois le set peut correspondre à une scène mais, très souvent, il en comporte deux ou plus. Il en va de même pour le pattern qui peut éventuellement correspondre à une séquence mais qui, habituellement, en est constitué de plusieurs. Ce sont deux types de découpage qui n'ont pas la même fonction.

Par ailleurs, le type de traitement cinématographique envisagé pourra contribuer à faire ou non coïncider ces deux types de découpage. Le hasard de la création veille parfois à leur superposition. À titre d'exemple, nous prendrons le set «Arrivée de Gabriel» du premier pattern «Vie harmonieuse» du synopsis du *Souffle coupé*. Nous développerons ce segment d'abord en une scène, puis en deux scènes.

Exemple 1: Une scène / Set: Arrivée de Gabriel.

4. EXTÉRIEUR. JOUR. PORTE D'ENTRÉE
DE L'APPARTEMENT

À la porte d'entrée de la maison, Gabriel s'acharne frénétiquement sur la sonnette. Louise ouvre la porte en riant.

GABRIEL, *en chantant*. — Devine ce qui m'arrive, devine ce qui m'arrive!!!

LOUISE, *l'embrassant et riant*. — Je sais pas. Quoi?

GABRIEL, *entrant et toujours en chantant*. — Je pars en Italie et vive les spaghettis. Je pars en Italie et vive les spaghettis!!!

(Etc.)

Exemple 2: 2 scènes / Set: Arrivée de Gabriel

4. EXTÉRIEUR. JOUR. DEVANT LA MAISON

Gabriel marche dans l'allée devant la maison.

5. EXTÉRIEUR. JOUR. PORTE D'ENTRÉE DE
L'APPARTEMENT

À la porte d'entrée de l'appartement, Gabriel s'acharne frénétiquement sur la sonnette. Louise ouvre la porte en riant.

(Etc.)

Le découpage en scènes est d'abord et avant tout utile pour établir avec précision le nombre d'espaces/jeu ou d'espaces/action où sera tourné le film. À partir de ce découpage en scènes, l'ensemble des besoins de la production peut être évalué avec une assez bonne précision.

Quant au découpage narratif P.S.I. (Pattern-Set-Isolat), il permet d'assurer la continuité de l'histoire avec une plus ou moins grande précision selon les désirs du scénariste (et parfois des instances de production).

Comme on vient de le voir dans les exemples ci-haut décrits, chaque set est constitué d'un ensemble d'isolats qui permettent à chaque scène de se constituer et de créer du sens.

Par exemple, la scène 3, INTÉRIEUR JOUR CHAMBRE «Louise rénove» est constituée des isolats d'action suivants:

Set: Louise rénove

Isolats: L. dépose le gallon de peinture et le rouleau à peinture
par terre
prend un escabeau
branche la radio
prend ses instruments
s'installe dans l'escabeau
peinture et fredonne
échappe de la peinture
descend
s'essuie le front
nettoie le plancher
entend la sonnerie (début de l'autre set: articulation)
sourit

Lorsque le scénariste décrit sa scène et, inconsciemment, choisit un ensemble d'isolats, il détermine et oriente le sens de sa propre mise en scène qu'il espère, d'une part, projeter aux spectateurs. D'autre part, habituellement, il souhaite en même temps que ce sens soit décodé. C'est à ce niveau du choix des isolats que se joue fondamentalement la reconnaissance culturelle des phénomènes exprimés dans le scénario. Le choix du type d'isolats correspond à cette reconnaissance.

Dans son essai *The Silent Language*, Edward T. Hall, au chapitre «The major Triad», distingue trois niveaux de phénomènes culturels: formel, informel et technique.

Yet that is what I would like to propose here: a theory which suggests that culture has three levels. I have termed these the formal, informal and technical familiar terms but with new and expanded meanings (p. 63-64).

Par extension, les isolats du scénario relèvent de ces trois niveaux et président en grande partie au style de cinéma auquel participeront le scénario puis le film. La désarticulation jusqu'au niveau des isolats témoigne de l'organisation de la continuité narrative du récit qui se construit d'abord sous forme écrite, celle du scénario. Celui-ci est par la suite appelé à devenir un film, non sans avoir subi généralement certaines transformations qui sont la plupart du temps de l'ordre des sets et surtout des isolats.

Université Laval

¹ On pourra retrouver certains passages de ce texte dans notre article «Les Niveaux d'organisation du scénario et du film», *Cinéma français et québécois. Perspectives et méthodes d'approche*. Textes réunis et présentés par Jacqueline Viswanathan (APFUCC, 1991) p. 25-26. Par ailleurs, ce texte est un extrait condensé de certains chapitres de notre thèse de doctorat *Écrire un scénario. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois* (Québec: Université Laval, 1990) 345 p.

² Après vérification auprès de l'Office de la langue française, il apparaît que le terme «scénarisation» n'est pas encore inscrit au dictionnaire même si c'est un terme bien formé. L'Office a cependant retenu une définition qui, à notre avis, ne correspond qu'en partie à l'usage qui en est fait. Voici donc cette définition du terminologue Robert Dubuc de Radio-Canada énoncée en 1981: «L'art d'écrire un scénario ou d'adapter un texte pour en faire un scénario.»

³ Par Institution cinématographique, nous entendons l'ensemble des contraintes qui orientent l'agir des intervenants engagés dans le domaine du cinéma. Ceux-ci exercent des fonctions qui influencent le mode du faire cinématographique, en déterminant les enjeux et en fixant les normes réglant son processus de fonctionnement. Voir à ce sujet: Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature* (Paris: Nathan, 1982).

⁴ Dans le cadre industriel, la notion de *développement* englobe l'étape de la scénarisation et comporte en plus un aspect financier. Si la stricte phase d'écriture en constitue l'élément déterminant, ce secteur en concerne également d'autres, telles:

- a) l'acquisition de droits cinématographiques par voie d'option (dans le cas d'adaptation d'œuvres littéraires par exemple);
- b) l'écriture du scénario;
- c) le montage financier et la mise en marché du film avant la production (sur présentation du sujet et du synopsis).

⁵ En effet, le personnage doit être ici conçu comme un réservoir de forces plus ou moins suffisantes qui permettent la création de situations illustrant les motivations thématiques, constituant la ligne d'action et menant le récit à sa conclusion. Les forces d'action constituent le fondement des personnages, c'est-à-dire ce sur quoi ils prendront appui pour se développer. On pourra d'ailleurs sur cette question consulter notre article «L'Écriture du scénario: une hypothèse de construction des personnages» publié dans *Cinéma et personnages: cinq points de vue* (Québec: Musée de la Civilisation, 1991) p. 7-30.

⁶ Dans les analyses qui suivent, nous marquerons les segments à l'aide d'un trait oblique.

⁷ Nous entendons ici par la notion de texte cinématographique tant le scénario que le film de fiction.

⁸ Nous avons d'ailleurs de nombreuses fois procédé à ce travail en analysant un éventail varié de films comme *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais, *Frenzy* (1972) d'Alfred Hitchcock, *Rivière au hibou* (1961) de Robert Enrico, *Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1981) de Steven Spielberg, *Cordélia* (1979) de Jean Beaudin, etc. On pourra aussi consulter à ce sujet notre thèse de maîtrise *Le Cinéma de fiction: discours d'action, discours de narration* (Québec: Université Laval, 1981) 167 p.

⁹ Par *scène*, il faut entendre: une action fragmentaire se déroulant dans un même décor avec les mêmes personnages; tandis que la *séquence* fait référence à l'unité dramatique du scénario où une action partielle est exposée et résolue. La *séquence* comporte généralement plusieurs scènes. Cependant, il peut arriver qu'une longue scène la constitue.

OUVRAGES CITÉS

Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et méthode*. Paris: Seuil, 1976.

Hall, Edward T. *The Silent Language*. Westport: Greenwood Press, 1959.
Ouvrage réédité en français sous le titre *Le Langage silencieux*. Paris: Seuil, 1984.

Torok, Jean-Paul. *Le Scénario. L'art d'écrire un scénario*. Bruxelles: Édition de l'Université de Bruxelles, 1986.