

La Littérature de scénario

Jacqueline Van Nypelseer

Volume 2, numéro 1, automne 1991

Le Scénario

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001053ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001053ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Van Nypelseer, J. (1991). La Littérature de scénario. *Cinémas*, 2(1), 93–119.
<https://doi.org/10.7202/1001053ar>

Résumé de l'article

Le scénario est abordé essentiellement dans cet article selon le point de vue d'un *genre littéraire* d'après le plan suivant : 1. Le scénario comme genre littéraire; 2. Historique du genre scénario; 3. Le développement du scénario. Les moutures; 4. Avatars du scénario. Évolution du genre; 5. Historique de la critique en littérature de scénario; 6. La scénaristique. La démarche adoptée en arrive à la conclusion que le moment est venu de réunir dans un même corpus scénarios, textes hybrides, ciné-romans et romans-scénarios, textes vrais ou faux selon les déclarations d'intention hautement subjectives, et de les étudier dans le contexte plus vaste de la littérature comparée.

La Littérature de scénario¹

Jacqueline Van Nypelseer

RÉSUMÉ

Le scénario est abordé essentiellement dans cet article selon le point de vue d'un *genre littéraire* d'après le plan suivant: 1. Le scénario comme genre littéraire; 2. Historique du genre scénario; 3. Le développement du scénario. Les moutures; 4. Avatars du scénario. Évolution du genre; 5. Historique de la critique en littérature de scénario; 6. La scénaristique.

La démarche adoptée en arrive à la conclusion que le moment est venu de réunir dans un même corpus scénarios, textes hybrides, ciné-romans et romans-scénarios, textes vrais ou faux selon les déclarations d'intention hautement subjectives, et de les étudier dans le contexte plus vaste de la littérature comparée.

ABSTRACT

In this article the screenplay is essentially viewed as a literary genre under the following headings: 1. The screenplay as literary genre; 2. History of the screenplay; 3. The development of a screenplay. Rewrites; 4. Avatars of the screenplay. Evolution of the genre; 5. History of literary criticism of screenplays; 6. The art of the screenplay.

The procedure adopted leads to the conclusion that the time has come to bring together in one corpus screenplays, hybrid texts, cine-novels and screenplay-novels, real or false texts depending on very subjective statements of intent, and to study them in the broader context of comparative literature.

1. Le scénario comme genre littéraire

Nous allons parler de l'aspect littéraire d'un texte qui jusqu'à présent a été tout au plus considéré comme un outil de travail et perçu par le public comme une phase négligeable et peu créative de la création cinématographique.

La raison principale de ce mépris est le statut intermédiaire du scénario qui est généralement perçu comme un texte transitoire (et donc considéré par certains comme purement technique) attendant la phase finale, celle du film.

Mais une phase intermédiaire est-elle d'office l'indication que l'objet en question n'est pas acceptable comme une œuvre à part entière? Que dit-on à ce propos des esquisses des peintres et des plans des architectes? Que dit-on par ailleurs des états intermédiaires voulus comme but en soi, ce qui est devenu pratique courante dans l'art moderne?

Et si une justification semble encore nécessaire pour octroyer au scénario ses titres de noblesse, nous dirons avec Todorov (*Les Genres du discours*) que «les genres du passé réapparaissent transformés» et que le scénario n'est guère qu'une version modifiée par l'introduction de l'audiovisuel du texte de théâtre, lui aussi à la fois outil et livre.

2. Historique du genre scénario

Le scénario est né il y a bientôt 100 ans et tout prête donc à croire qu'il aurait participé à la guerre d'indépendance que livraient à cette époque la peinture et la littérature si les scénaristes avaient eu conscience de leur art ou été à même de le défendre.

Mais le film venait de naître et le scénario en était à ses premiers balbutiements. Par ailleurs, ce septième art, qui avait aussi la particularité d'être une industrie, était à la merci de ses financiers.

Autrement dit, comme les premiers films duraient le temps d'une bobine (au maximum 2'), on put même se permettre pendant une période très courte d'improviser sans filet, sans papier. Ce fut le cas de films comme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* de Louis Lumière (1895), du moins certains le prétendent.

Cependant, cette période d'innocence ne dura guère. Déjà en 1895, on écrivait des scénarios détaillés, que ce soit pour les *Actualités* des Frères Lumière ou les matches de boxe simulés de Sigmund Lisbin (1897, Philadelphie). En 1898, s'ouvrait à N.Y. le premier département d'écriture de scénario au monde, le Biograph Studio et en 1900, on éditait déjà des scénarios. Et si on ne peut parler que de catalogues en France et aux États-Unis (les *Catalogues du Star* de Méliès, les *Catalogues Edison* de Porter), il semblerait qu'en Russie, on éditait régulièrement les meilleurs scénarios au tournant du siècle!

Quant aux scénaristes, d'abord improvisés, ensuite professionnels, comme ils venaient d'horizons très variés (du journalisme, de la littérature), ils ne prirent guère cette profession au sérieux,

si ce n'est le fait qu'ils étaient très bien payés. Lorsque plus tard on les embrigada dans les départements de scénario des grands studios hollywoodiens, ils détestèrent leur esclavage sans toutefois pouvoir résister au pont d'or.

Ils devinrent vite des ouvriers très qualifiés travaillant huit heures par jour (d'abord sur la côte Est, ensuite sur la côte Ouest, dans les célèbres studios d'Inceville (1908), Keystone et Paramount) mais ils étaient trop soumis au producteur pour prétendre à la moindre indépendance artistique. Ils travaillaient en équipe (soit simultanément, soit se relayant), et ce travail d'atelier n'était guère propice à susciter en eux la fibre paternelle. La notion romantique de l'auteur unique était d'ailleurs trop implantée (et c'est encore le cas) dans les mœurs. Par ailleurs, ils n'auraient pas pu se défendre contre la politique des producteurs ou le *star system*, de même que pendant la Nouvelle Vague, ils ne purent se défendre contre la politique des auteurs qui imposait la prééminence absolue du metteur en scène. Ils n'avaient pas non plus la moindre chance contre le monde académique qui, sous l'influence du behaviorisme, préconisa dès les débuts du cinéma la suprématie de l'image.

3. Le développement du scénario. Les moutures

Par ailleurs, on ne peut que se féliciter de cette mise en chantier sur une grande échelle pour ce qui est du développement technique et artistique et de l'évolution rapide du genre.

En effet, cette industrie si rapidement bien huilée pour produire au maximum et avec un maximum d'efficacité permit au scénario d'atteindre un niveau d'excellence technique et artistique en un temps record (1910-1920).

On peut dire sans se tromper qu'on retrouve déjà au temps du muet tous les stades de création scénaristique qui devinrent coutumiers au temps du parlant: synopsis, outline, traitement, continuité, continuité dialoguée, script de tournage, découpage technique, storyboard.

Et si j'ai choisi de mentionner explicitement chacune de ces étapes, qui ne sont parfois que des pensums exigés par les producteurs (je pense ici aux stades préliminaires: synopsis, traitement, outline), c'est bien moins pour leur spécificité que pour indiquer à quel point la dernière mouture du scénario est l'aboutissement d'un processus de création longtemps mûri s'étalant de trois mois (c'est très rare) à deux, parfois quatre ans: autant, sinon davantage qu'un roman ou une pièce de théâtre!

Il y a donc le synopsis ou résumé en quelques lignes chez les Anglo-Saxons et en une page ou deux chez les Français. Voici en guise d'exemple *Antarctique* de Michelangelo Antonioni pu-

blié dans un recueil de synopsis intitulé *Rien que des mensonges*, paru chez J.C. Lattès en 1985.

Les glaciers de l'Antarctique se déplacent de trois millimètres par an vers nous. Calculer quand ils arriveront. Prévoir, dans un film, ce qui se passera.

C'est une description très précise bien qu'abstraite qui éveille l'imagination du lecteur. À la façon d'un poème.

Vient ensuite l'outline ou canevas qui donne la succession numérotée de toutes les scènes et peut aller jusqu'à 30 pages. C'est un «scène-à-scène» de l'histoire. Il est à peine différent du traitement qui est un stade un peu plus développé d'élaboration, une description détaillée de l'action du film en continuité, comprenant quelques dialogues et qui peut aller jusqu'à 45 pages. Comme cette scène de *La Courte Échelle* d'Henri Storck publiée par le Daily Bul en 1983:

*1. La nuit. Une rue obscure.
Une échelle contre le mur d'une maison.*

H. y grimpe. C'est un homme de 30 ans, au visage sympathique de rêveur. Il ouvre un volet prestement, pénètre dans le cabinet de consultation d'un oculiste (le père d'Hélène et d'Elvire).

L'oculiste essaye des verres à un jeune collégien. Ce jeune garçon est déculotté. Il épèle les premières lettres de l'alphabet qui se trouvent imprimées sur des tableaux blancs, et cela sans se lasser.

H. met dans la bouche du jeune garçon une espèce de pâte; la litanie monotone est étouffée petit à petit.

(...)

La description est ici beaucoup plus concrète que dans un synopsis et les phrases très courtes relatent les événements pas à pas. Dans ce cas précis, nous avons affaire à un texte dont le mode de narration est celui de la nouvelle.

Puis nous avons la continuité, c'est-à-dire le scénario complet sans dialogue. Le texte d'Éric Rohmer qui va suivre en est une bonne illustration. Il s'intitule *La Carrière de Suzanne* et c'est un des *Six Contes Moraux* publiés chez Ramsay, L'Herne, en 1974.

— Oh! Je peux bien te le dire, *commença-t-elle d'un air pénétré*:
Suzanne va se marier.

[Je bondis.]

— Quoi? Tu l'as revue?

— Elle me téléphone depuis quelques jours.

— Ah oui! Tiens, tiens! Et avec qui?

— Avec un garçon que... Mais tu le connais, Franck Schaller.

— Schaller? Je ne vois pas.

— Mais si! Il était venu avec moi à la soirée chez Guillaume. Tu te souviens?

— En somme, elle te l'a soufflée! *dis-je, tandis qu'un monde commençait à s'ouvrir devant moi.*

Cette conclusion inattendue m'entraîna dans une très sérieuse révision de mes idées. Je n'avais vu jusque-là en Suzanne que la victime promise à toutes les vexations de Guillaume. En fait, elle flattait moins son amour-propre que certains de ses goûts qu'il taisait par pudeur ou respect humain. Il y avait une ressemblance physique très nette — j'avais mis longtemps à m'en apercevoir — entre toutes les filles qu'il avait pu courtiser. Elles n'étaient pas «moches», comme je prétendais, mais se rattachaient, moins par leur visage que par leur corps, à un type très précis. Se contentant de traiter «d'échallas» Sophie et les filles un peu grandes, il ne cherchait pas à justifier plus amplement son attirance pour les femmes plutôt menues et bien en chair.
(...)

Une scène totalement dialoguée est suivie d'un monologue qui décrit un flash-back et un flash-forward.

La dernière continuité dialoguée ou script de tournage est ce qu'on appelle communément «scénario». C'est le dernier texte manipulé entièrement par le scénariste; il ne comprend pas d'indications techniques. Comme cette page de *Citizen Kane* d'Herman Mankiewicz sortie du *Citizen Kane Book* de Pauline Kaël et publiée chez Little Brown en 1971, dont un extrait est repris ci-dessous.

RAWLSTON, *getting an idea*. — Wait a minute! All lean forward, interested.

RAWLSTON (Cont'd). — What were Kane's last words? Do you remember, boys?

THIRD MAN. — Kane's last words.

SECOND MAN. — Death speech.

RAWLSTON. — What were the last words Kane said on earth? Maybe he told us all about himself on his deathbed.

THOMPSON. — Yes, and maybe he didn't. Maybe.

RAWLSTON, *riding over him*. — All we saw on that screen was a big American.

[Walks toward the screen.]

(...)

Si nous ne savions pas qu'il s'agit d'un scénario, nous pourrions imaginer que nous sommes en présence d'une pièce de théâtre: beaucoup de dialogues, peu de descriptions. De fait, c'est parfois tout juste l'inverse: beaucoup de descriptions et une absence de dialogues, comme dans un roman.

Revoici le même extrait à présent, mais cette fois sous forme de découpage technique. Il est tiré du même ouvrage, *The Citizen Kane Book*, une des premières éditions de scénario sous ses diverses moutures. Le découpage est le même texte mais complété d'indications de tournage par le metteur en scène et mis à la disposition de toute son équipe.

Length	Scene
Ft. Frm.	No.
22-3	34. INT. ROOM MCU.

Camera shooting down at Rawlston at left — claps his hands, talks — Thompson at right — man sitting in b.g.

RAWLSTON. — Certainly. Wait a minute, wait a minute. What were Kane's last words? Do you remember, boys?

[Rawlston goes to b.g.— men talking indistinctly.]

RAWLSTON. — What were the last words he said on earth? Maybe he told us all about himself on his deathbed.

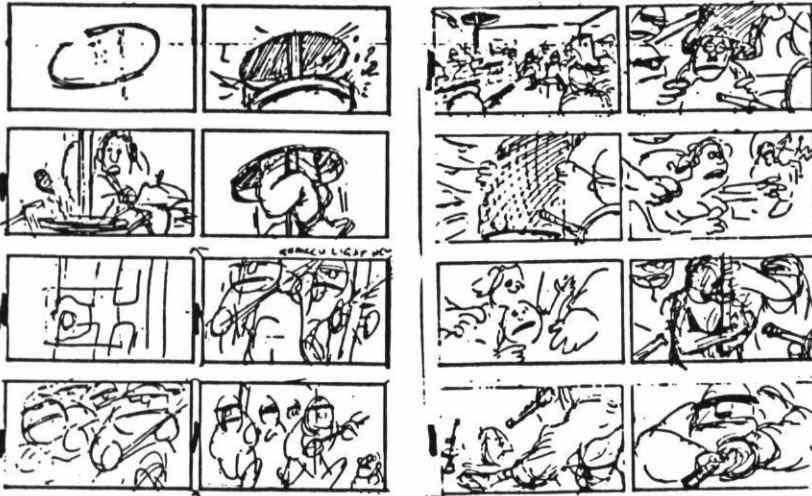
MAN. — Yes, and maybe he didn't.

MAN. — All we saw on that screen was a big American.

[Rawlston exits left f.g.]

MAN. — One of the biggest.

Et enfin, le story-board ou découpage technique présenté visuellement par des dessins plus ou moins schématiques. Un bel exemple est celui de *Brazil* de Terry Gilliam. Du point de vue graphique, c'est l'équivalent d'une esquisse de peintre — un genre intermédiaire que l'on considère actuellement comme un but en soi.



4. Avatars du scénario. Évolution du genre

Mis à part le fait que l'on rencontre déjà tous les stades du scénario contemporain au temps du muet, on ne peut que rester pantois devant la façon dont ce genre a évolué en l'espace d'à peine cent ans. S'il est difficile à l'heure actuelle de faire une étude circonstanciée de l'évolution du genre scénario, on peut quand même déjà faire certaines remarques.

Bien que d'après certains, la forme du scénario se soit développée au petit bonheur et que le script contemporain porte encore la marque du début des années vingt, on doit reconnaître que le texte de scénario s'est considérablement allégé dans les années cinquante et soixante. Alors que le texte était confit d'indications de caméra dans les années vingt et trente, période où le travail du réalisateur consistait uniquement à diriger les acteurs, c'est au prestige grandissant du metteur en scène qu'on doit ce changement.

Autre constatation: dans les années soixante, on passe d'un scénario très dialogué et parfois bavard à un texte plus resserré et visuel et dont la structure dramatique est réduite à trois actes indépendants. Syd Field attribue ce changement à l'influence des images télévisuelles et il n'a sans doute pas tort: la nouvelle génération des scénaristes a, de toute évidence, été élevée non par les mots mais par les images. Quant à moi, j'y vois aussi l'influence de la Nouvelle Vague dans sa lutte sans merci contre le «cinéma de papa»: si personne ne regrettera un certain verbiage oiseux, on ne pourra cependant que déplorer la disparition de bons dialogues.

Enfin, dans les années quatre-vingt, des nouvelles techniques visuelles et auditives transforment le scénario contemporain en une série illimitée de séquences reliées entre elles par une seule idée dramatique sous-jacente qui assure l'unité d'action. C'est le cas de *Dillinger* de John Milius, de *Barry Lyndon* de Kubrick ou de *Close Encounters* de Spielberg. Avec pour conséquence que la progression dramatique au sens aristotélicien du terme disparaît au profit des péripéties. Sans doute aussi sous l'influence des feuilletons télévisuels.

Je compléterai en soulignant que lorsque les scénaristes reconnus comme auteurs à part entière rencontreront leur nouveau public de lecteurs, le scénario connaîtra de toute évidence d'autres (r)évolutions sous l'influence de contraintes autres cette fois que celles imposées par les lecteurs actuels de scénario, c'est-à-dire par les professionnels du scénario (acteurs, metteurs en scène, producteurs).

5. Historique de la critique en littérature de scénario

Après ce bref exposé qui ressemble peut-être davantage à un aperçu de l'histoire des idées qu'à un historique du scénario et des scénaristes, nous pouvons à présent passer à l'historique de la recherche scientifique dans le domaine du scénario.

Suite à ce que nous venons de dire sur le statut du scénario dès son apparition, on comprendra que toutes les théories émises sur le sujet et que je vais énumérer ont été extraites d'études plus générales sur le film. Car si on ne peut guère parler de recherches sérieuses sur le scénario (et à plus forte raison, sur la littérature du scénario) au niveau universitaire, il est intéressant de noter qu'il existe aux États-Unis déjà depuis 1910 des Départements d'études filmiques dans les grandes universités, comme à Columbia par exemple.

(1) Dans les milieux académiques, la raison pour laquelle on prenait peu au sérieux le scénario était, je l'ai déjà dit, de nature purement philosophique. L'enseignement que l'on prodiguait alors était tout imbibé des théories behavioristes ambiantes. Et c'est volontairement ou non que ces théories allaient appuyer les préjugés déjà implantés par les grands patrons de l'industrie cinématographique.

Un bon exemple est celui d'Hugo Münsterberg (*The Film. A Psychological Study*). Professeur à Columbia, il étudiait le cinéma en termes d'effet psychique sur le spectateur et comme un phénomène purement visuel. Il ne laissait aucune place au langage qui restait l'apanage exclusif de la littérature et du théâtre. Alors que l'œuvre du dramaturge lui paraissait esthétiquement pure (car elle appartient au royaume du langage), celle du scénariste lui semblait impure (car elle appartient exclusivement au royaume de l'image et est totalement dépendante de la transposition dans un autre médium).

Il donnait donc le rôle primordial au metteur en scène et privait le scénario de toute fonction créative.

Par ailleurs, il jouissait de l'appui considérable à l'époque d'un peintre et critique, Vachel Lindsay (*The Art of the Moving Picture*), qui considérait lui aussi théâtre et cinéma comme des formes radicalement différentes: l'un verbal et fait pour exprimer l'émotion, l'autre visuel et fait pour exprimer des qualités physiques.

Cette opinion fut encore renforcée par les écrits de créateurs et de chercheurs comme Vachel Lindsay (*The Art of the Moving Picture*, New York: Liveright, 1915, 1970), George Bluestone (*Novels into Film*, Berkeley: U. of CA Press, 1968) et Erwin Panofsky («Style et matériau au cinéma», in: *Cinéma: Théorie*,

lectures, Paris: Klincksiek, 1978) qui n'accordaient au scénario aucune existence esthétique autonome.

(2) Cependant, à cette même université de Columbia où enseignait Münsterberg, un autre professeur représentait la tendance diamétralement opposée. C'était Victor O. Freeburg (*Disguise Plots in Elizabethan Drama: A Study in Stage Tradition*, 1915 et *The Art of Photoplay Making*, 1918) qui, à l'inverse de Münsterberg (psychologue de formation), avait lui une vraie formation littéraire. Il avait écrit sa thèse sur l'intrigue dramatique chez les élizabéthains et il avait une véritable expérience de lecture de pièces de théâtre et de scénarios. Il trouvait donc tout naturel d'aborder le scénario de la même façon que le théâtre: aussi concentra-t-il ses cours sur les procédés d'écriture et d'analyse du scénario.

Il n'y a guère qu'en Russie que l'on retrouve une attitude et une approche similaires et cette fois de la part de théoriciens qui étaient aussi de grands créateurs — je veux citer Pudovkin et Eisenstein, tous deux également très concernés par les problèmes de la narration cinématographique.

Il y eut bien aussi les efforts de l'intelligentsia française qui, convaincue dès 1915 (après, raconte la légende, avoir vu *Forfaiture* de C. B. De Mille) que le cinéma était une forme narrative aussi riche que le roman, proposa «poèmes cinématographiques» et «romans visuels» (c'étaient Cendrars, Apollinaire, Max Jacob, Canudo et Louis Delluc), persuadée qu'un nouveau genre littéraire venait de naître. Mais elle succomba trop vite au préjugé surprenant selon lequel le cinéma parlant était impur: elle arrêta donc ses recherches critiques et créatives dès l'avènement du parlant (1928).

Il est intéressant de noter d'ailleurs combien l'histoire du scénario allait, plus que celle de tout autre genre, se heurter à une quantité ahurissante de tabous:

1° au tabou de l'auteur multiple tel que le préconisait par exemple Freeburg mais qui allait à l'encontre de l'idée romantique de l'auteur unique;

2° au statut encore très controversé de l'objet intermédiaire et cependant achevé — concept déjà mûr dans les arts traditionnels mais pas encore au cinéma;

3° enfin, à l'idée que la finition d'un objet dépendait d'une décision de la part de son auteur, ce qui nous ramène à la problématique des déclarations d'intention et de leur validité.

(3) Les impératifs économiques s'additionnant aux tabous intellectuels, on allait attendre trente ans pour qu'une nouvelle

vague de critiques se mette à nouveau à réfléchir sur l'objet scénario.

Le mouvement partit encore des États-Unis: en 1943, John Gassner publiait avec Dudley Nichols le premier numéro d'une série intitulée *Les Vingt meilleurs scénarios*, en émettant l'hypothèse que le scénario pouvait être considéré comme une nouvelle forme littéraire très importante. En 1948, un Hollandais, Antoon Koolhaas, explorait lui aussi cette possibilité, avec une certaine réserve il est vrai (*Het Scenario als Literaire Vorm, in: Beeld en Verbeelding, Critisch Bulletin*, Gravenhage, D.A. Daemen's, 1948).

Malheureusement la francophonie ne bénéficia guère de ces découvertes: il y avait le problème de la langue mais surtout l'embargo imposé par les théories de la Nouvelle Vague française selon laquelle le film était écrit sur le plateau avec la caméra-stylo. Dixit Alexandre Astruc et ses disciples des *Cahiers du Cinéma*: Truffaut, Rohmer, Rivette, etc. Leur influence fut d'autant plus marquante qu'ils disposaient d'un véhicule puissant d'information (leur magazine), que les premiers films écrits sous l'impulsion de ce mouvement créèrent une agréable diversion après le «cinéma de papa», et que les premières écoles de cinéma (l'IDHEC en France, l'IAD et l'INSAS en Belgique, la NFTS en Angleterre, etc.) virent le jour dans les années soixante et furent donc influencées directement par leur façon de voir.

Aussi, lorsque Robbe-Grillet publia *L'Immortelle*, il spécifia dans sa préface que «le livre qu'on va lire ne prétend pas être une œuvre par lui-même. L'œuvre, c'est le film tel qu'on peut le voir et l'entendre au cinéma. On n'en trouvera ici qu'une description» (*L'Immortelle*, Paris: Minuit, 1963, p. 1). Et si la critique accueillit ses ciné-romans et les textes hybrides de Marguerite Duras comme des œuvres littéraires, il fut clairement spécifié qu'elles appartenaient au corpus de la littérature traditionnelle mais n'étaient pas vraiment des scénarios.

En 1965, il y eut bien un essai de Pasolini pour remettre ces théories en question mais il manquait de clarté au point d'en être ambigu: dans le scénario comme structure tendant à être une autre structure (*L'Expérience hérétique*, Paris: Payot, 1976), Pasolini suggérait en effet la possibilité du scénario comme une œuvre complète et achevée dans la mesure où la lecture du scénario permettait la recreation mentale de l'image par le lecteur, et la perception visuelle de l'œuvre au travers de cette recreation.

Ce fut Douglas Garrett Winston qui régla son compte à l'analyse d'Astruc. Dans *The Screenplay as Literature* (London: Tantivy Press, 1973), il accorde carrément le rôle créatif princi-

pal au scénariste. Son hypothèse était que l'évolution du scénario suivait de près le schéma d'évolution du roman moderne et que si on considérait pauvreté de vocabulaire, structure elliptique et texte écrit sans penser à la publication comme des qualités dans le roman moderne, il fallait en faire autant du scénario.

D'autres critiques comme William Froug, Richard Corliss et Pauline Kaël émirent soit une théorie du scénariste comme auteur unique ou, de façon plus nuancée, une théorie de l'auteur multiple. Ils firent aussi un travail très utile d'édition de scénarios, de répertoriage et de classification de scénaristes. Ainsi l'ouvrage célèbre de Pauline Kaël déjà cité, *The Citizen Kane Book*, qui inaugurerait l'édition critique du scénario dans ses moutures successives, ou les interviews de scénaristes par William Froug (*The Screenwriter Looks at the Screenwriter*, New York: Mac Millan, 1972) ou encore les répertoriages et classifications de Richard Corliss (*Talking Pictures. Screenwriters in the American Cinema, 1927-1973*, New York: The Overlook Press, 1973).

Dans les années quatre-vingt, le défrichage effectué par la décennie précédente allait porter ses fruits et on étudie enfin des scénarios à livre ouvert (comme Freeburg le faisait déjà en 1915!): à Tel Aviv, à Vancouver, à Bruxelles.

À l'Université de Tel Aviv, Yaakov Malkin (dans sa thèse sur *The Screenplay as a New Form in World Literature* en 1985; et dans son étude sur *The Literature of Screenplays*, malheureusement en hébreu), établit comme Freeburg l'analogie entre le scénario et la pièce de théâtre et constate que la pièce de théâtre peut elle aussi être lue sans être vue, et que pourtant on considère que c'est de la littérature. Du moins depuis la mort de Shakespeare, car de son vivant encore la pièce de théâtre était considérée seulement comme un outil de travail. Pour lui, le scénario connaît actuellement la même révolution. Il fait donc lire les scénarios à ses étudiants avant de leur montrer le film, parfois avec des résultats surprenants: comme la réaction générale suivant laquelle le scénario des *Fraises sauvages* écrit par Ingmar Bergman était nettement meilleur que le film (qu'il avait lui-même mis en scène!).

À Simon Fraser (Vancouver, Canada), Jacqueline Viswanathan lit un scénario didactique avec ses étudiants de façon à leur permettre de comparer la structure narrative de ce genre avec celle d'autres genres comme le roman. Elle s'intéresse aussi beaucoup à l'influence du scénario sur la littérature traditionnelle. On constate la même tendance chez Isabelle Raynauld (Québec).

Enfin, à l'Institut de littérature cinématographiques comparée (I.L.C.C.) et à l'Université/Usine européenne d'écriture (U.E.E.), je me suis fixé la tâche d'élaborer une méthode scientifique d'analyse du scénario comme genre littéraire et de diffuser rapidement le résultat de ces recherches dans la revue *Les Cahiers du scénario*.

Après avoir fait le point dans son premier numéro sur «l'état de l'art» pour ce qui est du scénario en tant qu'outil de travail et œuvre littéraire, les numéros 2 et 3 des *Cahiers* marquent un pas en avant dans l'étude de ce que Bertrand Poirot-Delpech appelle déjà la scénaristique, c'est-à-dire l'étude scientifique du texte de scénario.

6. La scénaristique

a. Méthode d'analyse du scénario

Le problème qui se posait d'abord était de savoir si on pouvait analyser un texte sans statut au moyen des types traditionnels d'analyse que l'on applique aux genres littéraires établis.

Si on y parvenait, on pouvait donc d'une certaine façon affirmer que ce texte présentait toutes les caractéristiques d'une œuvre littéraire. C'était d'une part une façon habile d'asseoir le scénario en tant que genre et, d'autre part, de disposer d'outils *off the shelf*, c'est-à-dire existants, puisqu'on ne possédait encore aucun outil sur mesure pour analyser ce type de texte.

Or, partant du principe que toutes les indications nécessaires à la compréhension de l'œuvre dans sa partie visuelle et sa partie connotative sont dans le texte, il n'y avait de prime abord aucune contre-indication.

On proposa donc l'analyse d'un scénario non adapté d'André Delvaux et de Marcel Croës, *Le Collier de Sybilla*. Une aventure inédite d'Arsène Lupin, aux diverses tendances de la critique littéraire et cinématographique, aux professionnels du cinéma et au grand public. (Il est bon de préciser que cette tentative de syncrétisme est tout à fait unique dans les annales de la critique littéraire, mise à part l'étude d'une nouvelle de l'auteur hollandais Hermans publiée par Rien Segers à l'Université de Groningue). Le résultat fut concluant: rien ne s'opposait à l'utilisation des techniques traditionnelles d'analyse en attendant peut-être mieux, mais pas faute de mieux.

Une remarque intéressante par ailleurs: si la sémiologie, le déconstructivisme ou la théorie de la réception apportent des informations précieuses, elles ne sont que fragmentaires et ne peuvent vraiment être mises en valeur ou complétées que par une étude structuraliste. Dont l'avantage est double:

a) le structuralisme peut décrire et analyser l'agencement des pièces du puzzle ainsi qu'approfondir ces dernières;

b) il peut également montrer comment reconstruire l'édifice, pour le plus grand profit des futurs auteurs de scénario.

En conclusion, nous avons non seulement pu constituer une grille d'analyse du scénario en tant que texte mais déterminer quels étaient les caractères qui le distinguaient techniquement des autres genres narratifs. (Jacqueline Van Nypelseer-Wolfowicz, «Outils d'analyse du scénario», *Les Cahiers du Scénario*, n^{os} 2 et 3, 1987). Quels sont les aspects narratifs propres au scénario?

1° Les aspects narratifs propres au scénario.

Examinons par exemple les premières pages du *Collier de Sybilla* de Marcel Croës et André Delvaux (*Les Cahiers du scénario*, n^{os} 2 et 3, Bruxelles, 1987).

LE COLLIER DE SYBILLA

Première partie

PARIS — 1930

1. PARIS. APPARTEMENT DES SŒURS. JOUR

Ouverture sur un gramophone 1930 à pavillon. Musique de disque 1929: Tiger Rag par le groupe Hot in Harlem de Ellington.

Une main (c'est celle de William) a remonté le mécanisme à manivelle, retourné le disque, remis l'aiguille. L'ensemble reprend, à la 2^e face, par le saxo de Hodges. Nous quittons le gramophone pour parcourir, de près, l'appartement, le guéridon, un fauteuil recouvert d'une dentelle passée mais de bonne qualité, le piano droit à candélabres, avec partition de Mozart (réduction de la Flûte Enchantée, ouverture), les photos et dessins au mur, etc. C'est l'univers ni riche, ni pauvre, très comme-il-faut, des soeurs. Au moment opportun, au changement de chorus, nous entendons et voyons William qui annonce.

— Johnny Hodges!... Bubber Miley!...

... tout en dansant. Il porte des lunettes cerclées de fer, un col blanc avec cravate, un veston gris anthracite de coupe-fonctionnaire pas très neuf, sur gilet. Le col blanc tranche sur la chemise à lignage bleu-blanc. Il improvise un two-step rapide: nous le voyons en éclair (durant la description de l'appartement) et découvrons par la même occasion Sophie (25 ans) qui danse près de lui et Julie (19 ans) qui danse seule un peu plus loin. Les deux sœurs portent des robes à dentelle blanche, l'une marron, l'autre bleue: ceinture de tissu, jupe mollet, bas de couleur soie pâle. Coiffures tradition 1920.

Sur la description de l'appartement apparaissent de petits caractères toujours discrets, par panneaux séparés, les éléments du GÉNÉRIQUE. De temps à autre, la voix et le visage de William:

— Barney Bigard!...

— Tricky Sam Manton!... *[avec l'accent noir]*

William saisit son banjo au passage, pour accompagner (tant bien que mal) l'orchestre. Tout ceci très endiablé. Sophie, tournoyant, frappe au passage trois notes de piano (qui sonnent juste) — et Julie en profite pour récupérer William. Quand on en arrive à l'

ENSEMBLE DES TROMPETTES,

tout à coup éclatent au dehors, dans la rue...

... des coups de feu,

Sophie arrête le gramophone. William s'immobilise (avec Julie), et gratte encore, dans le mouvement acquis, deux accords de banjo. Visages immobiles des trois.

*Cris de poursuite dans la rue,
porte de l'immeuble qui claque.*

William se précipite vers la fenêtre. Retenu par le cri de frayeur de Julie:

— William!

... il se retourne et dit de lui-même, la main sur le cœur:

— How brave!

... puis se détourne vers la fenêtre, l'ouvre, regarde vers le bas... , se retourne vers Sophie et Julie qui attendent. Il dit:

— Rien!

Il se dirige vers la porte, comme s'il voulait vérifier une idée subite, sort de la pièce en laissant la porte entrouverte.

2. PALIER ET CAGE D'ESCALIER. JOUR

William se penche. C'est, vers le haut comme vers le bas (nous le voyons avec lui), un escalier en spirale, vide, silencieux. Nous sommes au 6^e étage. William se redresse, se dirige vers la porte de son appartement, en face de celui des soeurs. Il pousse doucement la porte, qu'il s'étonne de trouver entrouverte (il avait déjà ses clefs en main).

a) Ce qui frappe en premier, c'est la fragmentation du texte en séquences numérotées et séparées par un espace blanc.

Chaque séquence correspond à un changement de décor ou à un saut dans le temps et est introduite par des spécifications de lieu et de lumière (Extérieur Nuit, Intérieur Jour, etc.). De plus, il n'y a pas de cohésion entre les séquences au niveau du texte, bien qu'elles soient évidemment liées par la progression de la narration.

b) À l'intérieur de chaque scène alternent les dialogues et les passages narrato-descriptifs, qui sont également très nettement séparés par divers procédés typographiques.

— le dialogue, qui est aussi indispensable dans le scénario du muet que celui du parlant, utilise le discours direct (à l'exception sporadique d'un discours rapporté ou résumé). Comme au théâtre, les personnages sont totalement autonomes.

— les passages narrato-descriptifs introduisent un discours qui est celui du narrateur. Ce sont aussi bien des descriptions de personnages, d'objets, de lieux et d'actions que des indications de position de la caméra. Les descriptions sont faites de phrases courtes, en général des propositions indépendantes au style dépouillé. On retrouve entre les phrases cette absence de cohésion déjà signalée entre les séquences et entre dialogues et parties narrato-descriptives. De plus, elles sont souvent elliptiques (omission du verbe, de l'article), et l'introduction sporadique d'un certain jargon cinématographique confère au texte un aspect général fictionnel mais légèrement ésotérique. Les personnages sont décrits de l'extérieur (par leurs apparences, leurs faits et gestes) et ils ne sont pas explicitement analysés, bien que parfois leur état affectif général soit indiqué (la joie, la peur, la jalousie). Les descriptions de lieux et d'objets ne contiennent que peu de détails spécifiques et donnent souvent des indications très précieuses sur «le message de l'image». Comme le dit Jacqueline Viswanathan («A Story told in Pictures», *Film/Literature Quarterly*, 1985), le scénario est visuel «non par la précision des détails mais par un processus de réduction qui élimine tout ce qui n'est pas apte à passer par le système de l'image». Enfin, les descriptions font usage du présent comme tous les textes fonctionnels. Il s'ensuit une faiblesse du schéma temporel qui est supplanté par le schéma spatial.

Par déduction, nous pouvons maintenant déterminer les formes narratives inexistantes dans le scénario.

2° Les formes narratives inexistantes dans le scénario.

Ces caractéristiques sont de toute évidence liées à la fonction originale du scénario comme outil de travail.

De là résulte aussi l'absence de certains procédés narratifs familiers aux genres non audiovisuels:

— le récit scénaristique semble exclure la 1^{ère} personne du singulier et sa variante, la 2^e personne du singulier et du pluriel;

— c'est un discours impersonnel objectif et omniscient où le regard utilisé pour voir l'action est celui du narrateur. En l'absence de voix «off» ou d'intertitres, le narrateur n'a pas directement accès aux pensées des personnages et le récit est donc à focalisation externe (on peut en effet difficilement montrer directement par l'image le fait qu'un personnage pense quelque chose);

— il en résulte que les techniques narratives telles que le style indirect libre où le narrateur se glisse dans la peau du personnage est inexistant et que l'analyse est moins développée.

Toutes ces constatations nous conduisent donc à des définitions possibles du scénario telles que «récit à focalisation externe où l'instance de l'énonciation reste impersonnelle» (Jacqueline Viswanathan) ou encore plus simplement comme l'a déjà fait Yaakov Malkin: «Une forme combinant le mode épique de narration par l'observation au mode dramatique de présentation par l'action et le dialogue» ou encore, j'en ai déjà fait usage car c'est la mienne: «Version modifiée du texte de théâtre par l'introduction de l'audiovisuel.»

b. Comment lire un scénario?

À présent se pose la question «Comment lire un scénario?», question à laquelle je vais essayer de répondre de façon pragmatique, en proposant des extraits de Jean Giono, de Scott Fitzgerald, d'Ingmar Bergman, de Suso Cecchi d'Amico, d'Harold Pinter et de Jacques Prévert. Ces scénarios sont très différents les uns des autres. Non seulement dans la présentation mais dans la conception.

Certaines continuités sont éditées en deux colonnes. À gauche, les didascalies, à droite la bande sonore et les dialogues. Par exemple, *Le Chant du Monde* de Jean Giono (*Œuvres Cinématographiques I, 1988-1989, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980*).

Un homme et une femme allongés raides à plat ventre par terre l'un contre l'autre. Ils viennent de courir jusque là et de se cacher, de temps en temps ils regardent vers le grillage éclairé de la lisière. Les deux visages sont tournés l'un vers l'autre, très près l'un de l'autre.

Les deux visages. L'homme cesse de temps en temps de haleter, retient son souffle et regarde vers la lisière du bois. La femme regarde l'homme. Elle parle.

L'homme la regarde.

L'homme écrase brusquement le mot avec ses lèvres sur les lèvres de la femme. En même temps il regarde éperdument vers la lisière du bois, et dans la solitude étincelante, un des hommes de tout à l'heure apparaît, puis deux, trois, quatre, et qui s'avancent à travers les herbes, fusil à la main.

LA FEMME. — Oh! tu as promis! Oh! pour promettre tu es fort! Monts et Merveilles! Mille fois plus de Monts et Merveilles qu'il n'y en a dans le monde entier. Mais pour tenir!

LA FEMME. — Tu en as dit, des mots.

LA FEMME. — Mon père n'en a dit que trois; mais lui il tient ce qu'il promet. Il a promis cette chasse, on l'a.

LA FEMME. — Toi, tu es un menteur.

Menteur!
Lâche!

D'autres scénarios ont recours à un jargon technique, comme F. Scott Fitzgerald dans *Trois Camarades*, une adaptation du roman d'Erich Maria Romarque (Carbondale Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1938-1965).

FADE IN:
A GERMAN FLAG

— surmounted by a MAGNIFICENT BRONZE IMPERIAL EAGLE, waving against a white sky.

CUT TO:

A FRENCH SEVENTY-FIVE GUN

— in action. It fires.

CUT TO:

THE FLAGPOLE

— newly split, the eagle gone, the shredded flag fluttering on the remnant of the pole.

DISSOLVE TO:

A CORNER OF A MILITARY WAREHOUSE

— where a pile of rifles mounts rapidly higher as other rifles are laid upon it.

CUT TO:

A PILE OF GERMAN HELMETS

— added to as other helmets are thrown upon it.

DISSOLVE TO:

TITLE:

"DURING THE NINETEEN-TWENTIES WHILE THE WORLD WAS PROSPEROUS THE GERMANS WERE A BEATEN AND IMPOVERISHED PEOPLE"

DISSOLVE TO:

Une troisième catégorie de scénarios ne veut pas de ce jargon et fait par ailleurs souvent appel au message de l'image, ou même à l'introspection: comme Ingmar Bergman dans *Cris et Chuchotements* (Gallimard, 1979). Dans le passage qui va suivre, la description est due à un conteur omniscient suivant la méthode oblique:

Horloges et pendules dans l'aube grise. Chacune a sa personnalité, sa voix. Dans la lumière incertaine, diffuse, elles donnent une impression étrange, presque importune. Et puis elles se mettent à sonner, l'une après l'autre, quelques-unes mêlent leurs tintements. Il n'y a que la pendule de la chambre, avec son berger jouant de la flûte, qui reste silencieuse. Le feu s'est éteint dans la cheminée, la lampe à pétrole se consume en tremblotant, les yeux du portrait de famille brillent d'un regard rond et indifférent au jour naissant qui s'approche entre les arbres du parc automnal.
(...)

Nous avons affaire ici à un scénariste qui ne nous fait pas seulement connaître ses personnages de l'intérieur mais qui nous introduit également dans le *screenwriter's workshop*. Par exemple, deux pages plus loin:

La scène qui va être décrite à présent m'a poursuivi pendant plus d'un an. Je ne savais naturellement pas comment s'appelaient les quatre femmes et pourquoi elles étaient vêtues de longues robes blanches tombant jusqu'aux pieds, ou bien pourquoi elles évoluaient dans la lumière grise du matin au milieu d'une pièce tapissée de rouge. J'ai sans arrêt rejeté cette image et refusé de m'en servir de base pour un film, (ou bien de ce que c'est pour l'instant). Mais l'image s'est accrochée à moi avec ténacité et contre mon gré j'ai dû l'identifier: trois femmes qui attendent que la quatrième meure et qui se relaient à son chevet. (...)

Enfin, et c'est surtout le cas pour les scénarios anglo-saxons et italiens, on a parfois du mal à les distinguer d'une pièce de théâtre, si l'on songe aux nombreux dialogues. Voici deux extraits d'adaptation de Proust par Pinter et par Suso Cecchi d'Amico.

Dans la version italienne, Marcel se promène avec sa grand-mère aux Champs Élysées et il comprend qu'elle va mourir (*À la recherche du temps perdu*, Suso Cecchi d'Amico et Luchino Visconti, Persona, 1984). Voici un extrait de la scène 26.

Scène 26

LES CHAMPS ÉLYSÉES À LA HAUTEUR DE L'AVENUE GABRIEL. EXTÉRIEUR. JOUR. PRINTEMPS

MARCEL. — Savais-tu que Monsieur de Villeparisis était tout simplement un monsieur Thirion qui a pensé qu'il pourrait sans inconvénients, comme on fait dans les romans, prendre un nom aristocratique éteint? Il fit son choix et devint un Monsieur de Villeparisis. Comme il n'y en a plus depuis 1702... Grand'mère... où vas-tu, Grand'mère...

Sans dire un mot, et marchant avec une certaine difficulté, bien qu'assez vite pourtant, la Grand'mère s'est éloignée de Marcel et,

traversant une partie du jardin, elle se dirige avec décision vers le pavillon des cabinets publics.

Marcel fait un geste pour la retenir puis, voyant que la vieille dame a porté sa main devant sa bouche comme si elle était prise de nausée, il se contente de la suivre — et pas de trop près pour ne froisser ni sa susceptibilité ni sa pudeur.

(...)

GARDIENNE. — Voulez-vous me dire où je serais mieux qu'ici, où j'aurais plus mes aises et tout le confortable? Et puis toujours du va-et-vient, de la distraction. Mes clients me tiennent au courant de ce qui se passe. (...)

Dans l'extrait de Pinter qui va suivre, on apprend que Swann va mourir (*The Proust Screenplay*, New York: Grove Press, 1977).

231. EXT THE GUERMANTES COURTYARD. THE CARRIAGE.

*The DUCHESSE, SWANN, and MARCEL on the steps.
The DUC at the carriage.*

DUCHESSE. — You're joking.

SWANN. — It would be a joke in charming taste. I'm sorry... but since you asked me... but you'll be late, I mustn't keep you.

DUCHESSE. — Being late is not of any importance.

(...)

Nous avons pu nous rendre compte dans quelle mesure nous dépendons des éditeurs qui, encore peu conscients des problèmes que nous venons d'évoquer, publient sans discrimination continuité dialoguée et découpage technique. Il y a aussi le cas de *L'Avant-scène du cinéma*, qui publie en toute connaissance de cause (son objectif est de décrire le film du metteur en scène) les dialogues et le découpage après montage. En voici un exemple: *Drôle de drame*, non de Jacques Prévert mais de Marcel Carné. Les scènes sont numérotées et la typographie a une importance considérable (*L'Avant-scène du Cinéma*, n° 90, mars 1969).

94. CHAMBRE MARGARETT. NUIT

Plan moyen: Margaret est allongée sur le lit, à plat ventre, en robe, et pleure. En arrière-plan, la porte de communication avec la chambre voisine (27) s'ouvre doucement. William Kramps paraît et s'avance sur la pointe des pieds. Il s'approche de Margaret en premier plan, la regarde tendrement et en lui touchant délicatement l'épaule dit, très compatissant:

WILLIAM KRAMPS. — Vous pleurez?

MARGARETT, *sursautant*. — Au secours!

Margarett se lève et s'écarte. Ils sont séparés par le lit.

MARGARETT. — Oh!... Qu'est-ce que vous faites-là?

WILLIAM KRAMPS. — Je ferais n'importe quoi pour vous empêcher de pleurer!

MARGARETT, *se mouchant*. — Qui êtes-vous?

WILLIAM KRAMPS. — Je n'ai jamais vu une personne qui ait d'aussi beaux cheveux roux!

Elle fait un pas en arrière. Lui, monte sur le lit pour passer de l'autre côté, vers elle.

(...)

De la même façon, on édite aussi des storyboards dessinés après coup. Après le storyboard de *Brazil* dessiné par son auteur, voici le storyboard des *Oiseaux* (scénario d'Evan Hunter, mise en scène d'Hitchcock), dessiné par Catherine Lavandier pour *Mad Movies* (n° 40, 1986).



plus, en plan. C'est bien sûr l'alternance (imaginairement architecturée) des plans de corbeaux et de ceux de Mélanie, toujours agissant de danger, qui crée le suspense.

9. 28 SECONDES. Gros plan de Mélanie. Elle est nerveuse. À la fin du plan elle regarde vers le ciel. Le plan, tout simple, est le plus long du plan de son rôle. Du fait de sa longueur et du fait qu'il intervient juste au contraire bien particulier, le plan N° 9 a un effet considérable sur le spectateur.

plan et enchaînement

Un plan tel que ce lui-même n'a aucune valeur. Pour reprendre l'analogie du langage naturel, personne ne viendrait prétendre que les mots « serpens » ou « saffier » sont dignes. C'est dans « pour que sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes » que les mots s'élevèrent et prennent une valeur qu'ils n'ont pas individuellement. C'est la beauté provient de l'association des mots ou de l'enchaînement des plans. Les gens qui créent au chef d'œuvre parce que tel film contient un mousserons de caméra sophistiqué s'émouvent souvent pour peu grand-chose. Un plan n'a de valeur qu'en fonction de ce qu'il le précède et le suit (1). C'est pour cette raison que ce plan N° 9, simple et quelconque en lui-même, est une pure merveille dans son contexte. La longueur d'un plan ou aussi, mais c'est plus évident, un facteur d'efficacité. Ainsi le plan N° 9 ne serait pas si magistral s'il ne faisait que deux secondes (sans oublier le fait que ce ne serait plus tout à fait le même plan).

Le plan N° 9 a des fonctions multiples. Il représente, tout venant de la voir, la « démission » du suspense. Au moment du langage, il introduit aussi une ellipse de taille. Car il nous permet de passer de 8 corbeaux (plan N° 8) à plusieurs dizaines de corbeaux (plan N° 12). Il est évident qu'il faudrait plus de 40 secondes, le temps écoulé entre 8 et 12, pour dans la réalité recouvrir une cage à poules de la sorte. D'autant plus que Hitchcock à nous a montré, dans les plans 2, 6 et 8, les corbeaux arriver « au compte goutte ». C'est si difficilement assés de plus à mettre au crédit de Mélanie que celle de nous montrer un nombre d'une ou deux avant le plan N° 9. Cela permet à la fin du plan N° 12, quand nous retrouvons enfin les corbeaux et cette fois-ci par centaines, de constituer un choc, à la fois visuel et narratif. Hitchcock à, à dire, pour à tout le reste de l'épisode (à part pour nous accompagner le spectateur qui poursuit et consciemment à Mélanie) tout de sa courants de la même.

Le plan N° 9 est également un pivot dans la scène. D'une certaine façon il est deux plans en un. C'est en effet le fin de l'ancien parallèle pendant laquelle Mélanie et ce en eux un seul corbeau et c'est le début d'une répétition qui sera alterner, la suite des plans de Mélanie et des plans des corbeaux, mais cette fois-ci en contact l'un avec les autres. C'est enfin la fin des images multiples puisque les plans de Mélanie que sont les 11, 13 et 15 ont apparemment la même taille. À partir de 13 l'instabilité est créée par le mouvement, celui de 13 d'abord puis ceux de 15, 17 et 19. La longueur de ce plan N° 9 s'explique donc dramatiquement comme grammaticalement.

10. 4 SECONDES. Un corbeau dans le ciel. La caméra le suit.

11. 4,5 SECONDES. Même taille que 9. Mélanie regarde le corbeau et son visage opère un lent mouvement tournant.

12. 5,5 SECONDES. La caméra continue à suivre le corbeau qui finit par se poser sur la cage à poules. Celle-ci est recouverte de corbeaux. Il y en a partout. La fin du plan est semblable aux plans 4, 6 et 8 et à dure 1,3 seconde.

13. 2 SECONDES. Mélanie se lève en entrant dans le cadre fixe. Elle est déjà dans le cadre au tout début du plan (1). Le plan N° 13 est un peu curieux. En effet il brise l'harmonie établie par les plans 9 et 11. Une alternative classique, pour montrer Mélanie en train de se lever, aurait consisté à

13-1-1 qui a rempli par certains mouvements de caméra sophistiqués à cet instant. Les conséquences d'un tel choix ne sont que positives. Les effets négatifs des échauffements que nous font passer du plan grand-écran à une rétrospective au gros plan d'une même scène ont été partiellement évités. D'autres conséquences ont pu être évitées à l'aide de la caméra.

13-1-2 l'éclair est un élément caractéristique hostile à l'entrée. De fait nous avons, sans passage d'un plan à un autre, permis une ellipse. Il a agit comme de l'air à sécher pour les donner à nous la force qui leur donne à lui même dans cette scène.



10a



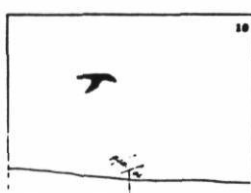
11a



12a



13a



14a



15a



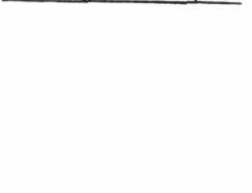
16a



17a



18a



19a

c. *Les nouveaux genres littéraires.*

Cependant, que la technicité l'emporte sur la narrativité ou vice versa, il est clair que deux approches très différentes sont possibles: le lecteur peut soit porter une attention explicite au découpage en séquences, à la séparation entre narration et dialogues, aux termes techniques, soit se laisser bercer par le rythme nouveau et légèrement mystérieux de l'ensemble.

Cette remarque est d'autant plus pertinente quand on se rend compte que ces points de vue diamétralement opposés ont été récupérés tous deux par des genres littéraires nouveaux générés par le scénario: le roman scénario, le ciné-roman et les textes hybrides (voir à ce propos Jacqueline Viswanathan: *Lectures de scénarios* (*Les Cahiers du Scénario*, Bruxelles, 1986); *Les Textes hybrides de Marguerite Duras* (Congrès de l'APFUCC, Winnipeg, 1986) et Isabelle Raynauld: *Lire le film / Voir le texte* (*L'Arc*, n° 98, Marguerite Duras, 1985)).

Il est en effet édifiant de mentionner la contribution du scénario au roman moderne, non seulement dans l'emploi sporadique des techniques scénaristiques mais dans l'installation d'un genre nouveau: le roman scénario — façon habile de s'approprier tous les procédés du scénario sans toutefois en adopter le nom encore trop décrié. C'est le cas d'avant-gardistes comme William Burroughs qui ont produit des œuvres où le fonctionnel prend valeur expressive. Voici un extrait de *The Last Words of Dutch Schultz* (Christian Bourgois, 10/18, Paris, 1972).

Scène d'ouverture, première séquence, deux gros inspecteurs un peu cradoques sont assis sur des chaises ordinaires. Le chien du commissaire, dyspepsique, porte des lunettes à monture d'acier; il est assis à côté des inspecteurs, son bloc-notes sur les genoux, il tripote son stylo. Un des inspecteurs fume un cigare. L'autre, flegmatique, mâche son chewing-gum. Les visages des deux flics sont fondus dans la pénombre, mis en ligne comme pour une identification. Au premier abord il n'est pas évident qu'ils soient dans une chambre d'hôpital. Des bruits d'hôpital surgissent du corridor. Les deux flics, plus tard, apparaîtront dans les rôles de Lulu Rosencrantz et Abe Landau. (...)

La voix de DUTCH SCHULTZ. — Mère est le meilleur pari oh m'man m'man...

Le chien du commissaire note cela.

LE PREMIER INSPECTEUR, *retirant le cigare de sa bouche dont l'extrémité est mâchonnée.* — Qui t'a tiré dessus?

Fondu sur une porte lointaine. Le cri d'un nouveau né. La porte s'ouvre.

Le ciné-roman, déjà mentionné en rapport avec Robbe-Grillet, est une description du film. C'est le cas aussi bien de *L'Immortelle* et de *L'Année dernière à Marienbad* que des *Six Contes Moraux* d'Eric Rohmer ou de *L'Argent de Poche* de François Truffaut. Voici un extrait de la célèbre scène d'ouverture de *Marienbad* (Alain Robbe-Grillet, Paris: Minuit, 1961).

Tout ce décor est vide de personnages. Seuls, peut-être, çà et là à l'angle d'une salle ou dans le fond d'un corridor transversal, un domestique immobile, figé, très habillé, ou bien une statue (mais sans socle).

Si un trajet rectiligne aussi long est impossible, il sera remplacé par une succession labyrinthique de couloirs et de salons, donnant la même impression de parcours lent et continu, comme irrépressible.

Pendant tout ce temps, la même voix neutre et monotone continue à dire son texte. Les paroles, dès la fin du générique, sont devenues normalement compréhensibles.

VOIX DE X. — ... où les pas de celui qui s'avance sont absorbés par des tapis si lourds, si épais, qu'aucun bruit de pas ne parvient à sa propre oreille, comme si l'oreille elle-même de celui qui s'avance, une fois de plus, le long de ces couloirs, — à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, — lugubre, où des couloirs interminables succèdent aux couloirs, — silencieux, déserts, surchargés d'un décor sombre et froid de boiseries, de stuc, de panneaux moulurés, — marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes, lourdes tentures, — encadrements sculptés des portes, enfilades de portes, (...).

Et pourquoi ne pas lire également un extrait de *L'Argent de poche*, ciné-roman de Truffaut (Flammarion, 1976), puisque *La Nouvelle Vague* aussi a écrit et publié des scénarios!

LE CENTRE EXACT DE LA FRANCE

Une route nationale coupée par une départementale. Au milieu de ce carrefour un petit monument. C'est une colonne tronquée, posée sur une base. On peut lire, gravée dans la pierre, cette indication: «Ici se trouve le centre exact de la France.»

Un des angles du carrefour est occupé par une grande boutique peinte en bleu qui fait à la fois office de papeterie, de confiserie, de mercerie, comme souvent dans les villages.

Au-dessus de la vitrine, le nom de la boutique: «Au Centre de la France.» Tenant une carte postale à la main, une fillette d'une douzaine d'années sort de la boutique; elle est blonde et porte une «robe vichy» à carreaux rouges et blancs. Elle marche vivement jusqu'au centre du carrefour et vient s'arrêter devant le

monument. Au dos de la carte postale représentant justement la colonne de pierre, elle écrit:

*Mon cher Raoul,
Je suis en voyage avec mon père et nous sommes arrêtés à
Bruère-Allichamps qui est exactement le centre de la France. Je
vais aller pour la première fois en colonie de vacances. J'espère
que ce sera une colonie mixte.
Ta cousine qui t'embrasse,*

MARTINE

Et, rapidement, Martine glisse dans la boîte aux lettres la carte postale à destination de Thiers.

Il fait beau sur Thiers. La ville est comme incrustée dans une des collines du Massif Central. Toutes les rues sont en pente...

Les textes hybrides (d'après la terminologie de Marguerite Duras), enfin, suppriment toute référence au film. Le résultat de l'absence de coordination, des bribes de phrases isolées sans commentaire, du manque de continuité qui fait progresser l'action par bonds successifs ou de l'utilisation des didascalies est un climat affectif, poétique et énigmatique. C'est le cas d'*Hiroshima, mon amour* ou de *Détruire, dit-elle* dont voici un passage (Marguerite Duras, Paris: Minuit, 1969).

*Crépuscule. Le soleil se couche dans le lac gris.
Crépuscule dans l'hôtel.
Stein est allongé sur le fauteuil. Alissa est allongée sur Stein.
La tête posée sur sa poitrine.
Longtemps, ils dorment.*

Max Thor rentre.

— J'ai dit qu'on nous réveille vers six heures, *dit-il*.
— C'est la nationale 113, *dit Stein sans bouger*, il faut la laisser à Narbonne.
— C'est ça.

Si on se souvient de la préface que Robbe-Grillet avait écrite pour *L'Immortelle*, on se rend compte à quel point la conception traditionnelle du scénario a évolué en 25 ans. Et Duras en est ici la digne porte-parole: après avoir écrit en 1969 déjà (*Détruire, dit-elle*, Paris: Minuit, 1969) que son scénario «peut être lu, joué ou tourné», elle affirme huit ans plus tard qu'elle refuse le cli-vage entre les genres ou les arts: «Je ne sais rien de la différence entre lire et écrire, lire et voir. Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre

et l'écrit» (*Cahiers Renaud-Barrault*, n° 95, 1977) et elle rejette aussi la subordination du scénario au film ou du texte à l'image.

C'est sur cette réflexion que je vais clore: on peut scruter l'objet, comparer les procédés de narration, choisir son mode de lecture mais on doit cesser de jouer avec des concepts semblables comme s'ils étaient différents. Le moment est venu de réunir dans un même corpus scénarios, textes hybrides, ciné-romans et romans-scénarios, textes vrais ou faux selon des déclarations d'intention hautement subjectives et de les étudier dans le contexte plus vaste de la littérature comparée.

Université-Usine européenne d'écriture, Bruxelles

NOTE

¹ Ce texte provient d'une conférence présentée à l'Université de Gand, Belgique, mars 1990. Étant donné le sujet traité, les informations bibliographiques relatives aux ouvrages cités sont indiquées dans le texte même.