

L'acte scénaristique et ses artisans

La scénarisation est une écriture

Charles-Stéphane Roy

Numéro 232, juillet-août 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48098ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, C.-S. (2004). L'acte scénaristique et ses artisans : la scénarisation est une écriture. *Séquences*, (232), 12-13.

Laboratoire expérimental

L'acte scénaristique et ses artisans



Kim Nguyen

La scénarisation est une écriture

Dans la foulée de l'Atelier Grand Nord, ce camp de perfectionnement entre 12 scénaristes et un comité de conseillers de renommée internationale, *Séquences* initie une section consacrée à l'acte scénaristique et ses artisans, souvent parents pauvres de la chaîne de production – et de la reconnaissance publique. Nous désirons ainsi amorcer une réflexion sur cette pratique en l'analysant d'une part, puis en lançant un dialogue avec ceux qui planchent à ébaucher de nouveaux horizons, de nouvelles lignes de fuite. Si le scénario est rarement considéré comme une œuvre en soi mais plutôt un plan de travail, il n'en demeure pas moins que ces centaines de pages viendront déterminer un budget, du matériel et des effectifs. Complètement malléable, ce matériau reste toujours à dégrossir, que ce soit par l'entremise du producteur qui réduit le budget ou du monteur qui doit respecter une certaine durée. Chaque mot du script doit donc suggérer une image concise et irremplaçable dans une structure globale à relais éprouvée au gré des épreuves et des retouches. L'écriture devient ici une écriture, et le scribe un pèlerin sur une route imaginaire dont il doit concevoir et le point d'origine, et la destination, et le voyage. En termes sportifs, le scénariste est non seulement un coureur à relais, il détermine également la distance de l'épreuve, le nombre de coéquipiers, la surface de revêtement, la température, l'équipement et même le chrono final... avant de remettre toutes ses approximations au coureur suivant (le réalisateur), capitaine de sa propre équipe... et de son propre plan de match !

Le scénariste, élément d'une structure de production qui l'exclue souvent au terme de sa stricte intervention, ressemble à ce que Roland Barthes appelait un « écrivain », soit ici un professionnel en constante quête de perfectionnement aux prises avec un objet mouvant. Cet objet est en soi un semblant de réalité magnifié jusqu'à en devenir un événement clos devant se suffire à lui-même quand bien même il sera éventuellement livré en pâture aux humeurs du réalisateur ou du producteur. Pour un scénariste, écrire est donc un verbe transitif dont la fonction est de faire émerger un réel concret et matérialiste d'une suite de rêves dont il aurait délimité en cours de

route autant les pourtours que les tenants et aboutissants. Les mots ne lui servent donc plus à traduire une réalité, mais bien à extraire du réel les éléments-clés, ceux dont il souhaite attirer notre regard, et ainsi fractionner cette réalité en effectuant un premier montage logique d'où émanera succinctement une structure dramatique. Selon Barthes, « même si l'écrivain apporte quelque attention à l'écriture, ce soin n'est jamais ontologique... Il considère que sa parole met fin à une ambiguïté du monde. Or l'écrivain est celui qui prend le langage pour contenu par opposition à l'écrivain qui prend le monde pour contenu »¹. Le scénariste souscrit la plupart du temps à cette règle pour parfois mieux la transgresser (dans les cas de narrations lourdes et omniprésentes, procédé pré cinématographique – ou anti, c'est selon), la surexposer (chez Charlie Kaufman ou Chris Marker, par exemple) ou simplement la transcender (le mot-image du *Gerry* de Gus van Sant ou le mot-geste de *La Libertad* de Lisandro Alonso). D'ailleurs, le réputé Jean-Claude Carrière estime que « le scénariste est beaucoup plus un cinéaste qu'un écrivain. Savoir écrire ne peut nuire, mais ce n'est qu'une qualité parmi d'autres. Un scénariste doit également posséder des notions aussi précises que possible du montage »², du son et... du budget.

ÉCRIRE SEUL | RÉCRIRE AVEC D'AUTRES

Il faut peut-être voir ici l'une des raisons qui font que le Québec produise surtout des réalisateurs qui se scénarisent eux-mêmes, faute d'encadrement académique consacré exclusivement à l'écriture de scénarios, provoquant la raréfaction d'une main-d'œuvre spécialisée, du moins au grand écran. Des activités professionnelles telles que l'Atelier Grand Nord deviennent donc salutaires pour les scénaristes à leur second ou troisième long métrage; que ce soit en solo ou en groupe, les commentaires sur une réécriture contribuent à valider certaines convictions et en ébranler quelques autres – l'exercice s'inscrivant comme un procès – constructif – d'intentions dans un processus globalement linéaire. Si la création est un jeu, une table ronde chapeautée par des *script doctors* et des confrères peut s'avérer aussi ludique qu'instructive en ouvrant des avenues insoupçonnées tout en recentrant sur son axe initial certaines sections d'un projet. Tout comme le scénario n'est qu'un élément d'un ensemble d'opérations créatrices, l'évolution même de ce processus d'écriture se fait obligatoirement par étapes complémentaires, seul ou à plusieurs. D'après Didier Azieu, auteur de *La psychanalyse du génie créateur*, « être créateur, c'est être capable de changer plusieurs fois de registres de fonctionnement pendant l'avancement du travail de création, et de s'en tenir au même registre tant qu'il est approprié. Cela suppose une certaine liberté de jeu entre des sous opérations différenciées et bien affirmées. »³ Car s'il existe un certain laxisme au niveau de la méthodologie scénaristique, la structure dramatique répond quant à elle à une logique narrative élaborée exigeant concision, cohérence... et originalité.

Kim Nguyen | scénariste (et cinéaste)

Après s'être entretenu avec Marcel Beaulieu dans le numéro précédent, nous laissons la plume à Kim Nguyen, qui a signé les courts métrages *La Route* (1997) et *Soleil glacé* (2000) avant de scénariser et réaliser le long métrage **Le Marais**, très bien accueilli par la critique. Son projet **La Cité des ombres** est son plus récent scénario, qu'il réalisera sous peu. Après avoir soumis son travail aux conseillers du premier Atelier Grand Nord, il nous fait part de ses réflexions sur l'écriture cinématographique, qui doit tenir autant compte des contraintes de la production que des exigences des principaux bailleurs de fonds :

« À chaque fois, c'est la même chose : je finis une première version de scénario, je l'envoie à mes collaborateurs en espérant la phrase magique... « C'est parfait, touche pas un mot. » Puis, rapidement, la réalité me cogne à la figure : seulement 10 % du travail a été accompli.

Il faut dire que j'écris habituellement la première version très vite, comme si l'ennui me pourchassait, prêt à me mordre le cul. Alors j'écris et j'écris sans regarder en arrière. Après ça, on verra. L'important, c'est de passer à travers une première fois sans se perdre en chemin.

Mon expérience est qu'après ce premier amour, c'est là que le vrai travail commence. Il faut découvrir nos propres inhibitions, celles qui font que nos personnages ne font pas ce qu'ils devraient faire dans le récit. Le vrai travail commence quand il faut se compromettre au service du scénario et de ses personnages.

D'après moi, un bon scénario est voué à créer l'insatisfaction car il doit porter en lui les interstices nécessaires à la mise en scène du film. Le problème, c'est qu'on demande que les synopsis, les traitements et les scénarios soient tous parfaits... même en ré-écriture. Alors on n'a pas le choix, il faut parfois tricher et mettre quelques lignes de dialogues additionnelles dans un scénario final en ayant conscience qu'elles ne seront peut-être plus là au montage. Dans notre « industrie cinématographique », le choix des films se fait d'abord et avant tout à la lecture du scénario. Il faut dès lors des scénarios parfaits même si ça n'existe pas.

J'adore écrire. J'adore quand un personnage décide de m'emmener quelque part sans poser de questions. J'adore quand les dialogues collent au papier comme lorsqu'on improvise un bon blues... Ce qui est fantastique quand on écrit des scénarios, c'est qu'on doit rester un étudiant perpétuel. On apprend. Sur les femmes et les hommes, sur la vie, sur le plaisir, sur la tristesse... Ce qui est chiant quand on écrit des scénarios, c'est qu'on doit rester un étudiant perpétuel. On

doit apprendre sur les conneries que font les hommes et les femmes, sur les conneries de la vie, sur les cons qui ont du plaisir, sur les cons qui se font chier.

Un scénario, c'est une minute par page avec une police Courier 12 ... (si le film est trop long, on n'a qu'à essayer la police Times 10 – ça fait dix minutes de moins).

Un scénario, c'est un voyage dans un voyage (idéalement il faut l'écrire ailleurs...).

Un scénario c'est un roman trop court et une chanson trop longue...

Un scénario c'est souvent trois actes...

Un scénario c'est une structure et une intuition...

Un scénario c'est des âmes en attente d'incarnation...

Un scénario c'est jouer à Dieu... (un scénario c'est jouer à la putain...)

Un scénario c'est à hauteur d'Homme...

Un scénario...

...

Merde. »

Kim Nguyen, (mai 2004)

Charles-Stéphane Roy

¹ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » in *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

² Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, Paris, FÉMIS, 1990.

³ Didier Anzieu, « Les cinq phases du travail créateur » in *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

Le Marais

