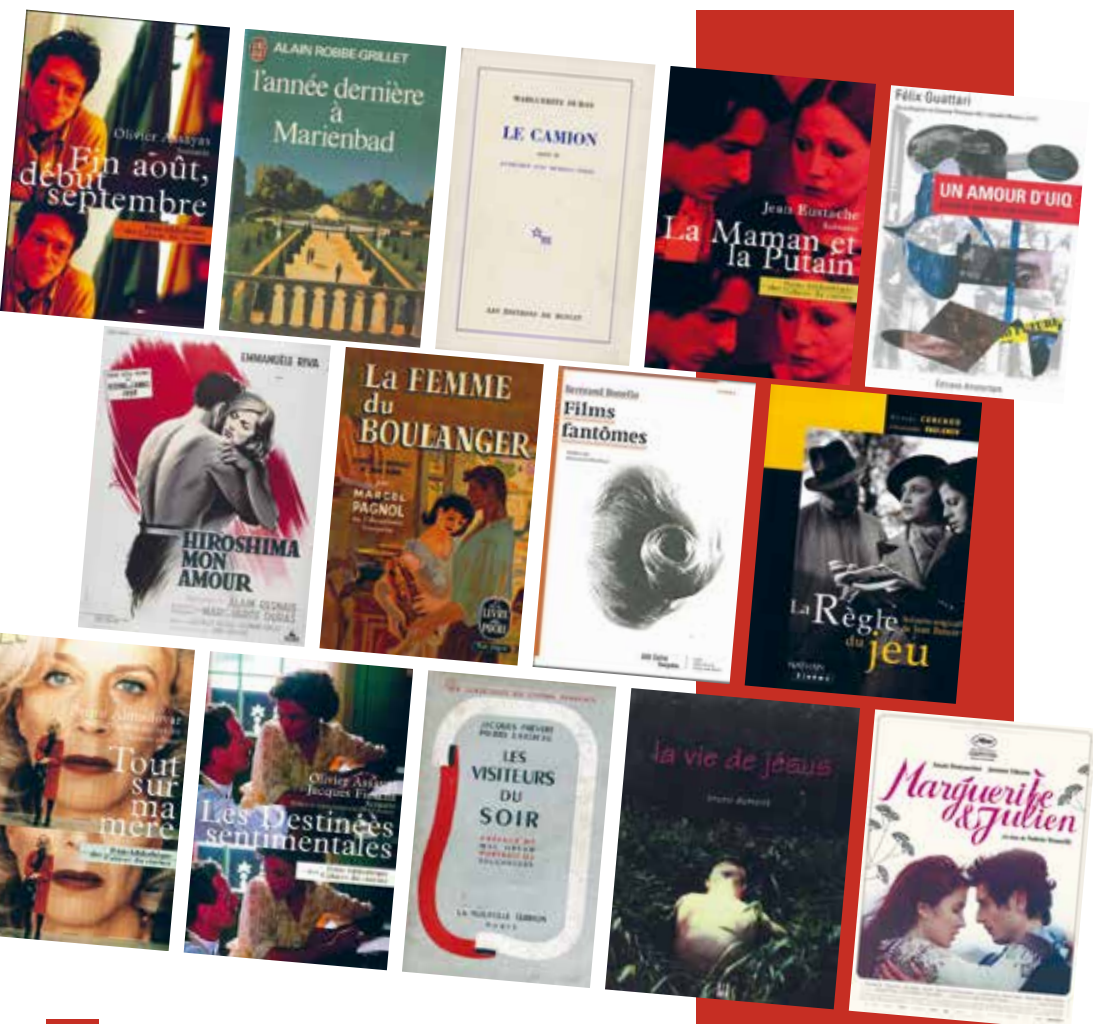


FILMS À LIRE

Des scénarios et des livres

Sous la direction de Mireille Brangé
et Jean-Louis Jeannelle



FILMS À LIRE

Des scénarios et des livres

Sous la direction de Mireille Brangé
et Jean-Louis Jeannelle

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

EXTRAIT

INTRODUCTION

Mireille Brangé & Jean-Louis Jeannelle

Qu'un film puisse faire l'objet d'une lecture, non pas au sens où Christian Metz (*Langage et cinéma*, 1971) ou Marie-Claire Ropars (*Le Texte divisé*, 1981 ; *Écraniques*, 1990) l'ont dit du texte filmique envisagé comme « texte », mais au sens où son scénario est disponible à une actualisation proche de celle qu'un lecteur ferait d'une pièce de théâtre, c'est cette idée que nous avons désiré vérifier en invitant les chercheurs réunis dans ce volume à réfléchir aux conditions dans lesquelles les nombreux textes écrits (et pour une partie seulement d'entre eux publiés) *en vue* de la réalisation d'un film – que cette réalisation ait pu aboutir ou non – pouvaient être lus et, si tel était le cas, de quelle nature était la lecture que l'on pouvait en faire.

Que ces textes soient lus, il y a là une évidence, depuis que s'est progressivement systématisée le recours au scénario pour la production d'un film¹. Ceux-ci le sont quotidiennement par tous les professionnels du 7^e art : producteurs, réalisateurs et acteurs, à qui ils servent de support pour décider d'investir (en termes financiers ou artistiques) dans un projet, autres scénaristes chargés de relire, de réécrire ou d'évaluer pour une commission et qui bénéficient pour cela d'une rémunération², enfin, lorsque le projet est

1. Voir Alain Carou, « Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 65, « Histoire des métiers du cinéma avant 1945 », 2011, p. 28-51.

2. Voir sur ce point Cécile Vargaftig, « Partager nos rêves », p. 29-48.

réalisé, l'ensemble des membres de la production et de la post-production³. De fait, pour l'essentiel d'entre eux, les scénarios ne connaissent pas d'autres lecteurs que ceux qui portent un regard technique sur eux, chacun selon sa spécialité, le réalisateur ayant seul un regard sur le texte qui subsume les points de vue de tous les autres membres de l'équipe.

Reste qu'en droit, rien n'interdit les scénarios d'être lus par des non-professionnels. Soit parce que leurs auteurs décident de les publier et de les diffuser, geste qui confère au texte écrit une certaine dimension « opérable⁴ », certes bien moindre que celle du film, mais supérieure néanmoins à celle d'un simple document de travail que l'on détruirait à la fin du tournage et du montage du film. Soit parce que l'intérêt esthétique et intellectuel pris au film pousse une partie de ses spectateurs (critiques, enseignants, chercheurs...) à en reconstituer le scénario en transcrivant chacun des plans du film ou à se reporter au scénario réel – dont des copies ont pu circuler ou être déposées dans des archives. Soit enfin parce que les spécialistes d'un auteur ou des éditeurs décident de rendre accessible le support écrit d'un film (réalisé, restant encore à réaliser ou faisant partie des projets non aboutis d'un réalisateur ou d'autres collaborateurs). Dans tous les cas, l'œuvre ou la quasi-œuvre offerte à lire modifie de manière assez radicale l'expérience que nous avons au cinéma et appelle une réflexion sur cette autre manière de « voir » un film.

3. Sur la lecture de scénario comme pratique professionnelle, voir Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario : le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2012.

4. Sur les modes d'existence des œuvres, voir Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. 2010 (réunit *Immanence et transcendance*, 1994 et *La Relation esthétique*, 1997).

On objectera peut-être qu'au regard du nombre de films produits et plus encore du nombre de films imaginés mais jamais conduits à terme, le nombre de scénarios publiés est tout à fait dérisoire – en France tout particulièrement puisque les scénarios sont bien plus largement disponibles aux États-Unis, cela en raison de l'importance plus grande accordée à la phase d'écriture (plus collective et davantage soumise à des règles de composition dont rendent compte quantités de manuels), et, corrélativement, de la valeur moindre accordée au droit d'auteur dans un système régi par le *copyright*. Il est vrai que quelques collections existent, certaines assez prestigieuses comme la « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », et qu'un nombre grandissant de projets avortés nous sont aujourd'hui connus par ce biais, mais il s'agit là, à chaque fois, d'exceptions à une règle tacite selon laquelle la lecture d'un scénario ne se justifie qu'en référence au film, que celui-ci existe ou pas. Un tel principe ne tient pas uniquement à la culture du secret qui entoure les scénarios, protégés pour des raisons pratiques (empêcher toute révélation sur un film autre que ce qu'en livre le diffuseur), juridiques (protéger le droit d'auteur) et financières (l'échec d'un projet de production rend un scénario original ou une adaptation disponibles à de nouveaux investissements). Elle tient aussi et surtout au fait que ces textes sont jugés difficilement lisibles, réservés par conséquent aux professionnels capables de les décoder dans la perspective d'une réalisation à venir – autrement dit « avec les yeux du cinéma », de la même manière que Molière conseillait dans l'adresse au lecteur de *L'Amour Médecin* la découverte individuelle de sa pièce « aux personnes qui

ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre⁵ ».

Pourtant, le cinéma existe ou plus précisément *co-existe* sous une forme écrite, sans que l'on en tienne véritablement compte. Rares sont les travaux qui ont été consacrés à cette sphère textuelle du 7^e art en tant que telle et à la lecture qui peut en être faite, à l'instar du collectif que Lise Gauvin et ses collaborateurs avaient consacré à ce qu'ils nomment les « scénarios fictifs » dans un numéro de *Cinémas* (vol. IX, n^{os} 2-3, printemps 1999) – c'est du Québec d'ailleurs que sont venus les premiers travaux théoriques sur le scénario envisagé comme écriture (et non comme règles de composition). Ces scénarios édités n'ont pas pour seule fonction de compléter le plaisir procuré par le spectacle du film ou de compenser son impossibilité, même si telles sont bien les raisons le plus souvent invoquées pour justifier leur publication. Car leur simple existence implique que l'on puisse faire l'expérience du cinéma autrement que par le truchement d'un flux d'images mouvantes et sonores. Et cela quand bien même on jugerait qu'il n'y a là qu'un pis-aller, autrement dit qu'on lit un scénario faute de voir le film, par goût personnel, parce que celui-ci est ponctuellement indisponible, ou parce qu'il n'existe tout simplement pas. Au fond, peu importent les raisons qui expliquent qu'on lise le scénario d'un film plutôt que de regarder celui-ci : la possibilité même de le faire rend possible une autre manière de vivre l'expérience cinématographique, et ce point essentiel nous a conduits à nous intéresser à ces textes disponibles mais dont les spécialistes de la littéra-

5. Voir Jean de Guardia et Marie Parmentier, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, n^o 158, avril 2009, p. 131-147.

ture aussi bien que ceux du cinéma interrogent rarement les modalités de lecture.

On sait qu'au cours de l'histoire du cinéma, les appels à créer une bibliothèque du 7^e art n'ont pas manqué. Dans un article intitulé « Scénario et mise en scène : un écrivain de cinéma », Vsevolod Poudovkine louait Alexandre Rjéchesky pour avoir su créer dans ses scénarios la même émotion qu'une œuvre littéraire en évitant le style télégraphique en vigueur, comme s'il s'agissait pour les scénaristes de penser par images et d'anticiper sur le découpage technique qu'accomplira le metteur en scène, autrement dit de s'être attaché aux mots afin de transmettre dès ce stade l'émotion qui sera ressentie par le spectateur à la vision du film⁶ – il se trouve que *La Revue du cinéma*, où parut l'article du réalisateur soviétique, publia de manière très régulière de nombreux scénarios d'écrivains ou de scénaristes professionnels. Dès 1912, Léon Demachy (qui signait sous le pseudonyme d'Yhcam) s'interrogeait dans les pages de *Ciné-journal* :

Pourquoi les très bons films, ceux qui possèdent une valeur intrinsèque réelle, ne viendraient-ils pas former un Répertoire, répertoire qui resterait et pourrait être repris ? Pourquoi les livrets hors ligne ne seraient-ils pas imprimés, avec leur mise en scène, tout comme les livrets de théâtre, et ne viendraient-ils pas constituer la Bibliothèque du Théâtre cinématographique⁷ ?

[...]

6. Vsevolod Poudovkine, « Scénario et mise en scène : un écrivain de cinéma », *La Revue du cinéma*, n° 14, 1^{er} septembre 1930, p. 49-58.

7. Yhcam [Léon Demachy], « La cinématographie considérée au point de vue théâtral [IV : Des livrets ou scénarios. Conditions générales] », *Ciné-journal*, n° 193, 1^{er} mai 1912.

LE CAPITAL D'EISENSTEIN OU LE MONTAGE DES VISIONS QUI DANSENT

Elena Vogman
(Freie Universität, Berlin)

« L'auteur d'un scénario exige de son destinataire une collaboration toute particulière », écrit Pier Paolo Pasolini en 1965 dans son texte « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure¹ ». Cette exigence consiste « à prêter au texte un achèvement “visuel” qu'il n'a pas mais auquel il fait allusion ». Au lecteur, il est demandé de ne pas être un simple réceptacle face au texte mais de se faire « le complice [...] de l'opération à laquelle il est convié ». Ce qui implique « son imagination représentative » de manière à ce que celle-ci entre dans une « phase créatrice bien plus élevée et intense, comme mécanisme que lorsqu'il lit un roman »². Loin d'opposer le plan visuel au plan linguistique, ou encore l'état du texte achevé d'un roman à celui du fragment en devenir d'un scénario, Pasolini décrit une activité particulière de la forme, de nature à produire une « expérience » de lecture – une expérience liée sans doute à l'« *empirismo eretico* » que suggère le titre même du volume de Pasolini. Quelle est donc la valeur créatrice du scénario ? Malgré son « imperfection » et son « inachèvement », un scénario comprend aux yeux de

1. Pier Paolo Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », *L'Expérience hérétique*, trad. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 35-46.

2. *ibid.*, p. 38.

Pasolini une double structure, dont la dualité dynamique tisse simultanément au niveau spatial et linguistique les figures visuelles d'un film. C'est grâce à une « volonté » morphologique précise que le signe du scénario « capte la forme en mouvement », à savoir « la volonté de la forme d'en être une autre ». Pour Pasolini, ce processus protéiforme donne à voir, il est une machine à produire des visions : « Nous avons ainsi dans notre laboratoire une structure morphologique en mouvement³. »

Cette « structure morphologique » offre un concept extrêmement fécond pour décrire un autre scénario complexe : le projet qu'Eisenstein intitule *Le Capital* à partir d'octobre 1927. L'aspect phénoménologique de la morphologie, qui n'a pas échappé à Pasolini, constitue un élément crucial pour comprendre ce scénario non tourné d'Eisenstein. Les enjeux épistémologiques de ce projet, bien décrits par Ada Ackerman dans le texte précédent, sont liés à une forme d'inachèvement couplée avec une intensité visuelle saisissante parfaitement élaborée. Comment une forme peut-elle révéler une autre forme, rendre visible et intelligible autre chose qu'elle-même (les images d'un film par exemple) ? Comme Ada Ackerman l'a déjà indiqué, cette pensée de la forme constituait pour Eisenstein l'objet d'une grande recherche théorique et interdisciplinaire, *Méthode* (1932-1948), restée elle aussi inachevée⁴. Cette « pensée sensorielle » constitue dans *Méthode* non seulement un concept théorique et abstrait mais également un procédé concret dans le montage des

3. *Ibid*, p. 42.

4. Deux éditions russes différentes de *Méthode* d'Eisenstein existent : Sergueï Eisenstein, *Metod. Tajny masterov (Méthode. Les secrets des maîtres)*, t. 1-2, éd. Naum Kleiman, Moscou, Muzej kino, 2002 ; Sergueï Eisenstein, *Metod (Méthode)*, t. 1-4, éd. Oksana Bulgakowa, Berlin, PotemkinPress, 2008.

éléments du texte. De cette manière, *Méthode* apparaît comme une théorie critique qui opère au niveau de ses objets – les éléments sensibles – sans les subordonner à des lois générales. *L'impossible scénario* d'Eisenstein – ce sera l'hypothèse déployée par la suite – opère lui aussi au moyen de la pensée sensorielle qui se tisse entre les éléments préparatoires d'Eisenstein : images de presse, cartes postales, documents disparates, aussi bien dissociés qu'associés dans ses différents carnets consacrés au *Capital*. Le montage du *Capital* combiné ici à la « morphologie en mouvement » de Pasolini, sera envisagé comme une structure dynamique, capable de *donner à voir*, d'*exposer* et de *mettre en scène*, les concepts du *Capital* de Marx.

UN NOUVEAU LANGAGE DU CINÉMA

Les premières notes sur *Le Capital* sont datées d'octobre 1927. Épuisé, devenu presque aveugle à force de travail, Eisenstein achève le montage de son troisième film *Octobre*. Durant une année, jusqu'en septembre 1928, il produit près de 500 pages manuscrites où l'idée de filmer *Le Capital* de Marx revient à la manière d'une ritournelle au sein de réflexions sur la théorie de l'expression, de listes d'articles qu'il envisage d'écrire, de nombreuses citations théoriques et littéraires, enfin de notes sur *Octobre*, *La Ligne Générale* et *Glass House*, un autre projet de film abandonné à l'état virtuel.

Le fonds Eisenstein des archives littéraires et artistiques russes à Moscou (RGALI) comprend plus de 500 pages liées au *Capital*. Eisenstein imaginait ce projet comme « une introduction visuelle à la méthode dialectique⁵ ». Ses brouillons constituent un ensemble riche de séquences

5. Sergueï Eisenstein, *Journal*, RGALI, Moscou, cote 1923-2-1105, p. 31.



Fig. 1 : Sergueï Eisenstein, *Journal*, RGALI Moscou, cote 1923-2-1108, p. 194-201.

pré-cinématographiques élaborées entre novembre 1927 et octobre 1928, et rassemblent des coupures de presse, des négatifs de film, des dessins, des citations d'œuvres philosophiques, littéraires, etc. La théorie de la valeur de Marx, ainsi que les concepts de matérialisme et de fétichisme de la marchandise sont investis et retravaillés par une économie visuelle et dynamique du montage. Celle-ci se joue des frontières disciplinaires, ainsi que des codes

du scénario, et débouche sur une pensée anthropologique. Au RGALI se trouve en outre un cahier de Grigori Alexandrov, l'assistant d'Eisenstein ; ce document daté d'octobre 1927, comporte pour inscription : CAPITAL. Il contient des coupures de presse, des commentaires et des notes sur le projet du *Capital* : en tout 46 pages qui présentent beaucoup de parallèles et d'analogies avec les cahiers d'Eisenstein de cette période.

Face à ces archives, la question d'un scénario impossible ainsi que la perspective de son édition doivent être guidées par la nécessité formelle propre à ce « texte », à savoir le caractère disparate, lacunaire voire contingent des notes. Eisenstein les qualifie en allemand de « *durcheinander* », soit « embrouillé » ou « en désordre ». Ce caractère *durcheinander* fait surgir un champ de forces dans lequel est rendue possible une réflexion immanente à son objet : une réflexion critique sur la valeur d'image et d'exposition, de représentation et d'usage. Une édition du *Capital* devrait donc absolument rendre compte de ces caractéristiques dans sa présentation matérielle, sous peine de manquer une dimension constitutive du projet, et ce dans sa chair même – cela quitte à prendre le risque de dérouter, voire de rebuter, le lecteur. Autre point fondamental qu'une édition de ce scénario atypique devrait faire ressortir : l'intense réflexion que ces pages du *Capital* nourrissent au sujet du langage cinématographique – intense réflexion qui s'illustre peut-être de la manière la plus spectaculaire, du moins la plus dadaïste, dans ce collage figurant parmi les pages du *Capital* (*figure 1*).

Celui-ci montre « l'enterrement de l'ancien cinéma avec partition⁶ ». Pour « écraniser » *Le Capital* de Marx, Eisenstein entend se servir des procédés littéraires de

6. *Ibid.*, cote 1923-2-1108, p. 194-201.

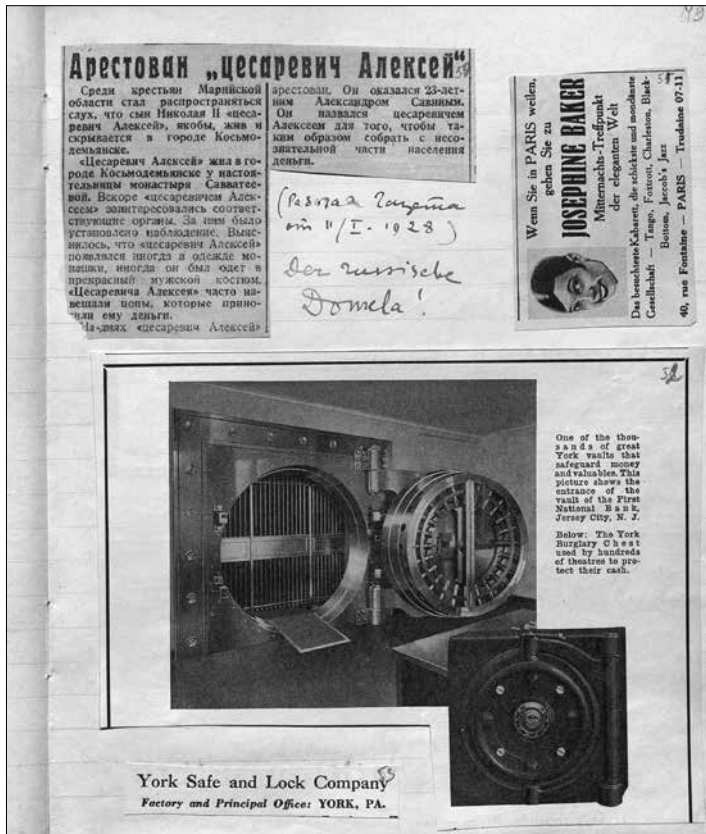


Fig. 2 : Sergueï Eisenstein, *Journal*, RGALI Moscou, cote 1923-2-1105, p. 49-53.

Joyce dans *Ulysse*, en particulier du monologue intérieur (*stream of consciousness*) de Molly Bloom. L'envie de réaliser un premier film parlant pour y faire entendre une parole inarticulée, en train d'émerger, représente un choix éminemment dialectique.

Ce n'est pas un hasard si le cinéma sert ici d'élément symptomatique dans une histoire des crises de la représentation politique. Dans la première version de son essai

sur « l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin exposait ce problème : dans des conditions transformées de visibilité, le cinéma renvoie non seulement à l'exposition totale de la star qui place dans l'ombre les sujets politiques (en excluant « l'homme politique » lui-même), mais également à la totalité de la parole que le film sonore fait advenir⁷. Toutefois reste encore à formuler une critique de la qualité parlante du cinéma dans sa coïncidence historique avec l'avènement du dictateur, *great speaker* de l'époque.

Le langage du *Capital* d'Eisenstein, révèle ainsi, dans sa forme fragmentée et lacunaire, une singularité au sein même d'un art de masse. Ce langage tente de faire de la voix intérieure, presque inconsciente, la structure d'une histoire collective et sociale de l'oppression. Il tente d'amplifier un jour de la vie d'une personne ordinaire, comme Leopold Bloom, pour en faire une aventure à la mesure de l'*Odyssee*.

[...]

7. Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit » (première version), *Gesammelte Schriften*, t. 1, éd. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 442.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

Mireille Brangé & Jean-Louis Jeannelle 5

Partager nos rêves : pourquoi les scénaristes ont tant de mal avec l'idée de publication

Cécile Vargaftig 29

Manuels de scénario et enjeux stylistiques du dialogue

Vivien Bessières 49

***L'Avant-Scène Cinéma* : pratiques et évolution**

Yves Alion 73

Le scénario de *La Règle du jeu*, Nathan, 1999 : une expérience éditoriale

Olivier Curchod 87

***Le Capital* de Sergueï Eisenstein : un scénario impossible ?**

Ada Ackerman 103

***Le Capital* d'Eisenstein ou le montage des visions qui dansent**

Elena Vogman 119

***Anthologie du cinéma invisible* : genèse – conception – réception**

Carole Aurouet 137

Les « films racontés » du *Film complet* dans les années 1950 : histoire culturelle et enjeux de genre

Thomas Pillard 159

La novellisation du <i>Diabale au corps</i> de Claude Autant-Lara dans les magazines populaires de cinéma : une source pour l'étude de la réception ordinaire	
Geneviève Sellier	181
Des livres cinématographiques de piété ? Publier et lire le cinéma religieux français d'un après-guerre à l'autre	
Mélanide Leventopoulos	199
Louis Delluc, auteur « cinégraphique »	
Mélanide Gignac	221
<i>Fidélité</i> de Jean Ferry : un scénario dont vous êtes le réalisateur?	
Nadja Cohen	241
Le scénario pagnolien, l'œuvre d'un film-brouillon	
Marion Brun	263
Les <i>Œuvres de cinéma inédites</i> de Jean Renoir : l'accomplissement d'un cinéaste-écrivain	
Philippe De Vita	287
De <i>L'Histoire de Julien & Marguerite</i> à <i>Marguerite & Julien</i>, anatomie et transformations d'un scénario-monstre	
Françoise Zamour	307
Les « scénarios » publiés de Bruno Dumont : anti- ou hyper-scénarios ?	
Fabien Gris	323
Olivier Assayas et l'ambivalence du scénario publié	
Margaret C. Flinn	343
Vertige des (scénarios) fantômes : les cas Rivette et Bonello	
Philippe Met	363

FILMS À LIRE

AVRIL 2018

Pourquoi publier des scénarios ? L'essentiel, le but véritable n'est-il pas le film auquel ils ont donné vie ? Publie-t-on un scénario par défaut, lorsqu'un film est resté à l'état de projet, afin que le désir de cinéma dont il était porteur ne tombe pas dans l'oubli ? Et lorsque le film a bien été réalisé puis diffusé, quel scénario publie-t-on, autrement dit quelle version ? Certains se demanderont même quel intérêt on trouve à lire un scénario : s'agit-il de retrouver le souvenir d'un film aimé, de comprendre « comment ça marche », d'apprendre à écrire d'autres scénarios, ou d'imaginer des films qu'on n'a pas vus, certains parce qu'ils n'ont pas été tournés ?

Décidément, il n'y a rien d'évident à la publication de scénarios de films. Pourtant, presque depuis l'origine du cinéma, ils ont été lus sous diverses formes (du traitement au découpage, ou du ciné-roman à la novellisation) et dans des buts très différents. C'est autour de cette question peu étudiée que se sont réunis des scénaristes et des chercheurs. Autour de Louis Delluc, Jean Renoir, Marcel Pagnol, Sergueï Eisenstein, Bruno Dumont, Olivier Assayas, Jacques Rivette, Bertrand Bonello, c'est tout une autre expérience du cinéma qui se déploie ici.

EAN 9782874496691

ISBN 978-2-87449-669-1

384 pages – 25 €

HARMONIA MUNDI *livre*

www.lesimpressionsnouvelles.com