

Luc Delliſſe

# L'ATELIER DU SCÉNARISTE

Vingt secrets de fabrication



LES IMPRESSIONS NOUVELLES



Luc Dellisse

# **L'Atelier du scénariste**

20 secrets de fabrication

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



**EXTRAIT**



## PRÉFACE

*L'Atelier du scénariste s'adresse à toute personne intéressée par l'écriture d'un scénario. Les amateurs de cinéma, les jeunes auteurs, les étudiants, y trouveront de quoi élargir leur approche du sujet, tandis que les scénaristes plus confirmés pourront redécouvrir et confirmer des pistes qu'ils suivent parfois par simple intuition. Dans tous les cas, si la lecture de ce livre ne suppose pas des connaissances théoriques préalables, elle implique par contre une certaine expérience de l'écriture et un goût véritable pour l'imaginaire.*

*Dans un premier ouvrage, L'Invention du scénario, publié en 2006, j'ai tâché de répondre aux questions immédiates – qu'est-ce qu'un scénario ? à quoi sert-il ? comment construire un récit ? comment le dialoguer ? comment conclure ? – et de décrire les lois générales du scénario. J'ai cherché à mettre en lumière la relation nécessaire qui existe entre la création et la contrainte. J'ai examiné la façon de construire un récit, non pas comme une fin en soi, en fonction de règles préétablies, mais comme une méthode pour aller au bout de son sujet, en respectant la logique des personnages, en utilisant toutes les potentialités de leur objectif, sans perdre de vue la cohérence de son propre univers.*

*L'Atelier du scénariste va plus loin. Il n'examine pas les principes généraux du scénario, ni son lexique, ni les raisons de l'acte d'écrire. Il s'attaque à l'acte même de la création cinématographique. Il le fait en s'appuyant sur des films-clés, qu'il analyse et dont il essaie de tirer des solutions inattendues, susceptibles de renouveler notre rapport à l'écriture cinématographique.*

*Ce n'est donc pas un livre de théorie, mais une suite de*

découvertes pratiques. Il examine d'une manière concrète les richesses variées de la création scénaristique, sa capacité à concentrer et à enrichir un récit. Il propose quelques paradigmes inédits. Il traite le scénario comme une forme à part entière, et non simplement comme un genre au service d'un autre – le schéma au service d'un film. Et surtout, il s'éloigne des recettes et des articles de loi : plus simplement, plus radicalement, il remet l'écriture au centre du dispositif de la création cinématographique.

Car cet ouvrage tout entier repose sur un postulat inusité : l'idée qu'un scénariste est d'abord un écrivain. Que chez lui, le métier est une étape incontournable de la création.

Le métier, c'est la maîtrise d'un langage particulier, et l'utilisation de principes narratifs souvent méconnus. La création, c'est la dimension personnelle, à la fois originale, féconde et universelle, que certains auteurs, malgré le cadre d'une commande, le contexte d'une réalité économique et les contraintes du genre, apportent par la richesse et la profondeur de leur univers.

Du point de vue du métier, on trouvera ici comment rédiger un synopsis et une continuité dialoguée efficaces, comment concevoir l'action d'un protagoniste, comment donner à l'épilogue une portée plus large que la simple résolution du récit. Cet ouvrage propose aussi quelques principes utiles dans le cas d'une adaptation, il veille à distinguer le protagoniste du héros et l'antagoniste de l'ennemi, il précise la fonction de la voix off et les ressources du flash back, et révèle qu'un prologue peut contenir le secret d'un film tout entier. Il fournit en outre des conseils aux jeunes scénaristes, et des aperçus sur le rapport entre le scénario et la vie.

Le terme de « fabrication », appliqué à des objets qui n'existent véritablement que comme futures œuvres d'art, peut paraître réducteur. C'est bien pour cela que j'ai choisi de l'utiliser. Car le scénario, comme pratique immédiate, a une dimension modeste : il s'agit d'écrire pour qu'une œuvre d'où l'écriture est esthétiquement absente (sauf cas de figure très particuliers) puisse



voir le jour : un certain rapport paroles/images/ellipses qu'on appelle cinéma. Le scénario, à tout le moins, est une écriture contingente.

Ce travail artisanal au service d'un acte créateur qui s'accomplit, grâce à lui mais hors de lui, n'a de force et de valeur que s'il est le fait, non d'un technicien, mais d'un praticien, d'un auteur maître de son art. Le sous-titre prend son sens si l'on remarque que fabrication est précédé du mot : secrets.

Les « secrets de fabrication » examinés ici ne sont rien d'autre en réalité que des secrets d'écriture. Et le scénariste, s'il veut donner à l'œuvre finale sa vraie perspective artistique, n'a d'autre choix que d'y apporter le meilleur de lui-même, le plus haut point de son écriture et de son inventivité : c'est-à-dire, comme n'importe quel écrivain, d'y mettre, à peu près, tout. Ensuite, bien sûr, la réalisation s'emparera de son texte et l'effacera peu à peu pour le transformer en palimpseste. Mais de la force de ce palimpseste naîtra en grande partie la force du film.

Ainsi, le scénario est à la fois un texte, c'est-à-dire l'accomplissement d'une étape complète de l'œuvre, et une partition, c'est-à-dire un document qui ne se réalise que par son interprétation – dans la mise en scène.

Le scénariste comme écrivain, l'écriture au cœur du métier : c'est là le sujet véritable de ce livre. Et c'est du point de vue de cette écriture construite, nourrie, concentrée non sur le strict rayon laser de l'intrigue, mais élargie aux trois dimensions d'une histoire avec ses ombres, ses lumières et ses arrière-plans contrastés, que s'organise l'ouvrage tout entier.

Pour faire entendre cette épaisseur véridique, cette géométrie dans l'espace, nous avons visité ou revisité une vingtaine de films, presque tous célèbres, parfois oubliés : des classiques de Billy Wilder et Jean-Pierre Melville, de Godard ou de Guitry, mais aussi des œuvres récentes de Pedro Almodovar, Clint Eastwood, Tim Burton, David Lynch et Jacques Audiard. Les exploits d'Indiana Jones et de Spiderman ne sont pas non plus oubliés. L'ensemble constitue la source principale de cet ouvrage, et sa part la plus

*dynamique.*

*Sans peine, on se rendra compte que toutes les œuvres évoquées ou analysées ici n'appartiennent pas à la même liste intime : celle de mes films préférés. Ceux qui me touchent le plus, ou que j'admire le plus, coexistent avec d'autres dont l'intérêt essentiel à mes yeux est de recéler des pistes narratives fécondes et d'accroître notre compréhension de l'art du scénario. Mais aucun n'est indifférent ni médiocre, aucun n'est examiné du seul point de vue de la trouvaille ou du truc. Les chefs-d'œuvre sont rares, mais les plaisirs et les surprises du cinéma sont assez largement distribués. En sorte qu'on pourrait appliquer à cette liste, assez exactement, cette phrase de Proust, en remplaçant simplement le mot femme par le mot film : « Une femme qu'on aime suffit rarement à tous nos besoins et on la trompe avec une femme qu'on n'aime pas ».*

Le mot scénario n'est pas un terme si précis qu'on pourrait imaginer. Alors que certains termes réputés vagues et qui le sont effectivement, à cause de la nébuleuse de sens qu'ils comportent, se font très bien comprendre, d'un point de vue empirique

# 1.

## QU'EST-CE QU'UN SCÉNARIO ?

(esprit, amour, folie, âme), en revanche, quand il s'agit de termes techniques qui sont passés dans le langage courant sans mode d'emploi, les confusions sont possibles, car de leur fonction technique ils ont gardé une certaine aura de précision que la conversation courante ne fournit pas. On est donc obligé pour s'en servir utilement de tenir compte de cette opacité.

Car sans nous attacher à l'origine ni à l'étymologie du mot (l'étymologie constitue une trace du passé, non une définition utile, et le mot atome a voulu dire insécable, alors qu'on réussit très bien aujourd'hui à le disséquer), force nous est de constater que le terme de scénario recouvre, dans le contexte actuel, deux réalités, parfaitement compatibles mais néanmoins très distinctes.

D'une part, c'est *la forme que revêt l'étape écrite d'une œuvre dont l'accomplissement est autre que la lecture*. Ainsi le script, qui a besoin du mouvement de la caméra, du regard du réalisateur, du corps et de la voix des acteurs, pour devenir autre chose de totalisant : le film. Mais aussi, la partition musicale, qui pour la plupart des gens, n'est qu'une série de fourmis accrochées à des fils, et qui ne s'anime qu'en étant exécutée. De ce point de vue, on le voit, beaucoup de choses sont des « partitions », et donc des scénarios : une martingale au casino, un plan de bataille, et, en un sens, une pièce de théâtre.

L'autre signification fonctionnelle du mot scénario est assez différente. Bien sûr, il s'agit toujours d'une écriture antérieure, dont l'enjeu est ailleurs : *l'ensemble des travaux préparatoires qui permettent la prévision, la structuration et la vérification d'un récit, en sorte que tous les éléments qui le composent entretiennent entre eux un rapport nécessaire de cause à effet*.

Autrement dit, au premier degré, le scénario est un

*palimpseste*. Au second degré, il implique une *construction*.

Le premier degré pose la question technique de la forme. Le second degré pose la question du sens.

En tant que texte préalable, il se révèle nécessaire mais non suffisant. En tant qu'organe de construction et de structuration, il est la vérité par laquelle l'œuvre se manifeste – le hasard transformé en nécessité.

On est confronté d'entrée de jeu à un paradoxe, lié à cette double définition : le scénario est tout entier un texte écrit, il n'existe qu'en tant qu'il est écrit. Cette écriture est l'âme de tout récit et de tout film. Et de cette écriture, rien ne passe (sauf peut-être les dialogues) dans l'œuvre finale. Pour paraphraser Mallarmé, on pourrait même dire que tout dans un scénario existe pour aboutir à la destruction de ce scénario. Tout dans ce texte n'existe que pour permettre qu'à la fin, ce texte n'existe plus – organisme nettoyé jusqu'à l'os.

Un scénariste procède étape par étape pour arriver au stade le plus abouti de son scénario, celui où il cessera d'être un texte suivi et littérairement lisible pour devenir une suite d'indications techniques propices au tournage. Pour cela, il a besoin d'une forme mouvante et progressive : synopsis, découpage, continuité dialoguée. Cette forme doit être chaque fois assez précise et assez pertinente pour décrire à l'avance l'objet final, le film. Un scénario abouti permet de se passer du scénariste (il implique notamment qu'on puisse l'utiliser sans avoir besoin du commentaire et des explications de son ou de ses auteurs). Il faudra ensuite que le texte lui-même devienne un fantôme : les mots se seront retirés (sauf, encore une fois, les dialogues, le cas échéant), mais les faits, les enchaînements, les personnages, et même le rythme du film final seront induits par ce document qui a été rédigé, raturé, modifié et enfin, fixé avec toutes les ressources de l'imaginaire *textuel*.

Un document qui sert à transmettre une histoire et non à

l'accomplir : n'est-ce pas le propre de l'écriture elle-même, qui a été conçue pour signifier et pour communiquer ? N'est-ce pas le signe que le scénario est un principe universel ? N'est-ce pas en somme le rappel du fait que la rigueur d'un texte est une étape de « l'ordre du monde » – tel qu'il viendra s'objectiver dans l'œuvre achevée ?

### *Le document ou la transmission*

Un scénario, dans sa destination spécifique, est un document destiné à autrui.

Inutile de faire remarquer qu'il en va de même pour tout texte écrit – y compris les journaux intimes et les listes de courses à faire pour le repas du soir. La particularité du scénario est qu'il fournit, outre une série d'éléments spécifiques, un mode d'emploi et un ordre de marche.

Cette fonctionnalité n'est pas innocente et ne dépend pas du bon vouloir de son auteur. Elle repose sur quelques principes simples et relativement incontournables.

D'abord, sur le fait que la fonction centrale du scénario de fiction est de transmettre *les éléments essentiels du récit* – et non leur commentaire ou leur explication.

Ensuite, que le mot scénario peut s'appliquer à toute forme de récit organisé en vue d'une réalisation – que ce récit soit résumé ou détaillé – et ne concerne pas la seule étape de la continuité dialoguée. Le synopsis, le traitement et la continuité dialoguée sont, chacun à leur stade, un scénario véritable. Ils correspondent aussi à un besoin spécifique. Le synopsis, qui propose un résumé complet de l'intrigue en quelques pages, le traitement, qui entre dans les détails et révèle les enchaînements, la continuité dialoguée, qui fournit toutes les paroles et tous les actes – sont des processus narratifs complets. Mais le premier peut être lu en quelques minutes – le dernier suppose une

attention, une imagination et un loisir particuliers, dont les conditions sont rarement réunies d'emblée, quand il s'agit du projet d'un auteur inconnu. Il y a donc une gradation dans la précision et dans la longueur, qui justifie l'existence de ces documents successifs : accrocher son lecteur avec un synopsis, entraîner une production avec une continuité dialoguée, telles seraient alors les deux étapes d'une même entreprise : prévoir un film, le rendre désirable, le rendre réalisable.

Le troisième principe, le plus étrangement méconnu, est que *le modèle virtuel d'un scénario*, c'est le film terminé. Qu'écrire un synopsis serait comme résumer le plus fidèlement et complètement possible le film qu'on vient de voir. Qu'écrire une continuité dialoguée serait comme raconter au téléphone, à un ami absent, au fur et à mesure que les images défilent, l'intrinsèque de l'action (« il entre dans la pièce... il allume... il voit Helena étendue... il dit : qu'est-ce qui se passe ? »). Bien entendu, on ne souhaite pas avoir pour voisin de séance un tel bavard, mais cette fable express permet de concevoir qu'un scénario, comme le film lui-même, se déroule « en temps réel ». C'est-à-dire qu'il énonce les faits dans l'ordre où ils se produisent (se produiront) à l'écran, et non dans l'ordre logique ou chronologique ; et plus important encore, qu'il est rédigé au *présent de l'indicatif*.

Tout traitement, tout synopsis, qui méconnaît ce principe grammatical et recourt au passé composé, à l'imparfait, au plus-que-parfait – voire au passé simple, forme sortie du langage courant et difficile à manier sans dégâts collatéraux tels l'anachronisme ou l'endimanchement (« nous traversâmes des étendues désertes et nous aperçûmes des oiseaux de proie ») – révèle par cela même qu'il est inabouti et qu'il se cherche encore. Il substitue à l'énoncé narratif des faits la promenade rétrospective du récit hors de son déroulement.

De la même façon, l'apparition du futur (« il s'apercevra que Louise n'avait pas dit la vérité et devra retrouver son guide pour

apprendre... ») indique sans l'ombre d'un doute que le récit a cessé d'être précis et objectif pour se transformer en *prévision* : l'auteur ne nous dit plus ce qui se passe, mais ce qu'il espère qu'il se passera.

L'importance du présent grammatical tient à la nature même du scénario : il dit ce qui a lieu et non ce qui a eu lieu ou ce qui aura lieu.

Cette règle fonctionne à cent pour cent dans le flash back, qui raconte au présent un élément survenu dans le passé. Pour pouvoir être récit, et non récit du récit, il prend place dans le présent, il s'exprime au présent, le contexte se chargeant de nous faire entendre que ce présent est importé tout vif du passé.

### *L'intrigue ou la passation de pouvoirs*

Au sens strict, le scénario de fiction a pour objet le récit et pour mission de présenter la suite des événements utiles, dans leur rapport de causes à effets, jusqu'à leur résolution complète.

L'examen du schéma dramatique appelle à nuancer, ou à préciser cette perspective, en déplaçant le curseur du sens.

Le schéma dramatique est l'énoncé des principes généraux qui semblent régir (être le commun dénominateur) tout récit de fiction visant à aller jusqu'au bout de son énoncé et de ses enjeux principaux. Il peut se formuler comme suit :

À partir d'une *situation de départ*, sous l'effet d'un *incident déclencheur*, un des personnages en présence est confronté à une situation nouvelle, dont la direction lui est fournie par un *révélateur*.

Ce personnage découvre ainsi son *objectif*, qu'il n'a pas choisi mais qu'il accepte, et qui devient une figure de sa destinée.

Cet objectif, *le plus fort, le plus durable et le plus nécessaire* de

tous ceux en présence, fait de ce personnage le *protagoniste*. C'est par lui, désormais, que le sens de l'histoire se dessine, et à travers lui que la vérité cachée sera mise à jour.

Les autres personnages, secondaires (liés à l'action principale) ou tertiaires (liés à des actions contingentes), sont tous, mus par des objectifs, de moindre force ou de moindre durée, qui tous influent sur le récit et sont susceptibles d'en modifier le cours.

Dans son effort pour atteindre son objectif, le protagoniste est aux prises avec des *obstacles d'ordre interne* (structurels ou relatifs à l'objectif) *ou externe* (accidentels, inconscients ou prémédités).

L'effort pour réaliser l'objectif constitue le *moteur de l'intrigue*.

Par l'importance involontaire et incontournable que l'objectif prend pour le protagoniste, jusqu'à en devenir « une question de vie ou de mort », sa poursuite fournit le point de vue du récit – celui avec lequel on *s'identifie*. Chaque difficulté génère des *conflits* que le spectateur peut comprendre de l'intérieur. La *résolution* de l'intrigue tient au résultat obtenu dans la quête de l'objectif principal (réponse dramatique) : réussite, échec ou fin ambiguë.

Comme on peut le constater, à la lumière de ce qui précède, le récit n'est pas constitué par une suite de *variables interdépendantes* directement liées à l'imagination et au bon vouloir de l'auteur. Les événements et les enchaînements qui s'y produisent n'existent qu'en fonction des personnages, qui sont constitués, *soit pour les produire, soit pour les éprouver*.

C'est dire que non seulement, l'ensemble des personnages disposent d'un objectif plus ou moins vital, mais que cet objectif n'est jamais indifférent à la marche de l'action – même si elle en constitue le simple miroir, ou le contexte, et non le moteur.

Tous les personnages ont une fonction spécifique – sinon



pourquoi seraient-ils dans le film ? Contrairement à ce qu'on dit souvent – c'est d'ailleurs un terme de casting plus que de scénario –, dans un récit, les utilités n'existent pas (ou alors, ce sont de simples figurants). On ne « joue » pas les utilités. Une utilité ne joue pas, jamais. Toute personne qui a un rôle à jouer est un personnage à qui il faut donner un contenu actif.

S'agissant des personnages secondaires et surtout, tertiaires, on peut simplement dire que le récit ne se concentre pas sur le développement de leurs objectifs, mais les intègre, par cercles concentriques, dans un ensemble plus large, dont le centre est l'action du protagoniste.

Le protagoniste est le personnage qui concentre l'énergie du récit, celui-ci ayant besoin pour s'accomplir de l'action majoritaire liée à la poursuite de son objectif. Les axes thématiques secondaires trouvent leur place par rapport à cette aimantation centrale.

Les obstacles internes permettent de mesurer l'état d'esprit des personnages, en montrant ce qu'ils sont, à quoi ils sont confrontés, et le grand écart entre leur caractérisation et leur objectif. Un obstacle interne révèle qu'on n'est pas programmé pour l'objectif qu'il faut pourtant accomplir. Le conflit naît de ce hiatus nécessaire.

Le franchissement de l'obstacle interne par un personnage, quel qu'il soit, implique une évolution de sa propre psyché – un dépassement.

À partir d'un certain stade de force d'un obstacle interne, le personnage concerné donne du sens à l'action parce que l'obstacle a la figure même du personnage. Pour un autre que lui, l'obstacle n'en serait pas un, et donc, l'action tout entière en serait changée, voire disparaîtrait. Dans *Vertigo*, le complot dont est victime James Stewart n'existe que pour lui : pour quelqu'un qui ne serait pas sujet de façon malade au vertige, le piège ne fonctionnerait pas, la femme ne mourrait pas, la malédiction ne s'accomplirait pas.

*Un décalage fécond :*  
**The Barber**  
**(The Man Who Wasn't There),**  
*des frères Coen (2001)*

Le deuxième titre du film est « L'homme qui n'était pas là », mais si on voulait aller plus loin dans la précision de la langue, il faudrait plutôt dire : « L'homme qui n'y était pas » (sur terre) ou « L'homme qui n'en était pas » (de l'espèce humaine). Le drame de ce film ne tient pas au crime, au suspense, à la justice, ni même à l'ambiance noire. Il réside dans cette absence incarnée par un barbier au visage de bois : Ed Crane.

Il est marié avec Doris, une comptable bavarde et frivole qui travaille dans un magasin de confection ; et il exerce ses talents de coiffeur taciturne dans la boutique de son beau-frère. Il ne s'ennuie pas, ne s'amuse pas, n'a pas l'air très concerné par les passions humaines, même s'il aime les cigarettes, qu'il fume à la chaîne, et le silence, qui est la chose la plus rare du monde autour de lui.

Si on cherche comment cet homme sans passion va basculer, par touches rapides, dans le crime, il faut ne jamais perdre de vue cette horreur du bavardage, ce goût du silence. Durant la journée, dans le salon de coiffure, les clients bavardent, le beau-frère jacasse, sans discontinuer. Le matin, le soir, Doris évoque ses états d'âme à perte de vue, et ses ambitions de comptable qui voudrait devenir chef-comptable. Pour comble, elle reçoit à dîner, de temps à autre, à commencer par les propriétaires du magasin. Le patron aussi est un bavard, le plus acharné de tous. Ça raconte sa vie, ça n'arrête jamais. Ed Crane tient le coup, grâce aux ressources de son indifférence, mais il voit bien qu'il n'y aura jamais de fin à ces mots, ces mots, ces mots.

Un indifférent est-il forcément silencieux ? Peut-être. Non

pas absolument parce qu'il n'aime pas parler, mais parce qu'il sait qu'en parlant il risque de trahir son secret : qu'il n'est pas tout à fait un être humain.

*L'Étranger* de Camus, qui date de 1942, est encore tout récent au moment où se déroule cette histoire : 1949, entre Sacramento et Santa Rosa. Plus que James Cain ou Raymond Chandler, c'est lui qui inspire souterrainement le récit des frères Coen.

L'interprétation tout à fait remarquable de Billy Bob Thornton donne une vérité lancinante et en somme, psychologique, à ce qui pourrait n'être que le principe d'une fable. L'homme qui n'était pas là porte sa vie sur son visage : l'absence, l'incapacité de s'intégrer aux hommes et à leurs fins.

Un soir qu'il est resté tard au travail, une « tantouze à perruque » vient se faire couper les cheveux (raser les poils follets de son crâne presque idéalement chauve, sous le feutre de sa moumoute de confection) et lui confie qu'il voudrait lancer une société d'avenir, une firme de nettoyage à sec, et qu'il cherche un associé et 10.000 dollars de mise de fonds.

Ed Crane voit là l'occasion de s'enrichir et de fuir ce monde de bavards pour se réfugier dans le silence et dans le rêve. Après quelques hésitations, il se propose comme associé à l'homme du nettoyage à sec. Pour les 10.000 dollars, il ne les a pas (nous sommes en 1949, cette somme constitue encore « une petite fortune »), mais il a une idée pour se les procurer : le chantage.

La tentation agit sur lui comme un révélateur merveilleux. Dans la foulée, il comprend de manière explicite ce qu'il savait déjà sans le savoir : que sa femme et son patron sont amants. Il décide de faire chanter le patron, menaçant de le dénoncer, en somme... à lui-même. Le patron a peur de sa femme, une lunatique qui est la propriétaire en titre du magasin, qui croit aux voyantes et aux soucoupes volantes. Le même soir, Ed Crane récupère l'argent, le verse à la « tantouze à perruque », signe les papiers d'association. En l'espace de dix minutes, il a

scellé son destin.

Pour verser l'argent qu'on lui réclame, le patron doit renoncer à agrandir ses affaires et à donner à la femme de Crane une promotion. Elle est même obligée à participer à un détournement de fonds pour réunir les 10.000 dollars. Elle ne sera jamais chef comptable. Et d'autant moins que Crane sera amené à tuer le patron, qui l'a démasqué. Et sa femme sera soupçonnée et se retrouvera en prison.

Crane n'a pas voulu ça : il voulait la paix, il a le drame antique. Il va voir un vieil avocat, qui décline la responsabilité de défendre Doris, et lui indique un confrère meilleur que lui – mais entre-temps, Crane est tombé sous le charme de la fille de l'avocat, Rachel, pianiste amateur, elfe surnommé Birdie.

La grande idée, c'est d'avoir orchestré l'enchaînement inattendu des événements selon une logique qui est celle de l'esprit très spécial de Crane : il sait qu'il n'est pas tout à fait un être humain et il cherche à le devenir en essayant de deviner ce qu'un être humain véritable ferait à sa place : ainsi devient-il tour à tour candidat homme d'affaires, maître chanteur, assassin, soupirant. S'il ne s'évertuait pas à feindre d'être ce qu'il n'est pas, aucune circonstance de ce drame ne se serait produite.

Un incident, un détail, jette une lueur oblique sur cet *estrangement*. Après la mort de son mari, la propriétaire du magasin de confection vient trouver Ed Crane pour lui confier ses soupçons. C'est une veuve hallucinée, elle prétend avoir vu une soucoupe volante et ne doute pas que c'est un extraterrestre qui a liquidé son mari. Mais nous entendons derrière cette hypothèse délirante une autre histoire, plus conforme à la vérité du film. Car le seul « Martien », c'est Ed Crane, et c'est effectivement lui l'assassin, d'ailleurs involontaire. Si la veuve avait pu voir l'occupant de la soucoupe, nul doute qu'elle aurait reconnu le Martien : le barbier lui-même, étranger aux fins humaines, et fumant de toutes ses cheminées.

L'avocat qui doit défendre Doris est un génie théâtral : il

ne peut qu'échouer. Son échec est d'ailleurs rendu « inutile », parce que Doris se pend le matin de son procès. Se serait-elle pendue si M<sup>e</sup> Riedenschneider n'était pas seulement un génie, mais un imbécile ? Peut-être. Ed Crane, qui est fruste mais pas idiot, a proposé, alors qu'ils étaient tous les trois dans le parloir de la prison, de s'accuser du crime, au prétexte qu'il savait que la victime était l'amant de sa femme. Scène extraordinairement révélatrice, car d'abord, il propose comme un généreux mensonge ce qui est en fait la vérité. Et ensuite, il déclare en présence de sa femme, comme si c'était un argument à destination du jury, qu'elle le trompait : mais elle sait désormais qu'il sait. Elle se pend.

À l'autopsie, on découvre qu'elle était enceinte. Or, Ed Crane et elle n'avaient plus de relations sexuelles depuis des années. L'adultère de sa femme était donc la vérité de leur couple. Et la culpabilité d'Ed Crane ne porte plus sur le meurtre de l'amant, mais sur la nécessité de l'amant.

Après le suicide de sa femme, Ed Crane veut prendre en mains la carrière musicale de Birdie, mais celle-ci n'est qu'une jeune fille de bonne famille qui joue du piano sans passion. Après avoir raté son audition chez un grand professeur (après le « grand avocat », le « grand musicien », tout aussi creux, théâtral et ridicule : ainsi Birdie et Ed auront chacun reçu leur sentence de la bouche d'un tocard), ils rentrent en voiture à Santa Rosa. Pour remercier Ed de son inutile gentillesse, Birdie commence par lui déclarer qu'elle s'en fiche, car elle veut devenir vétérinaire et non musicienne ; ensuite, elle se met à cajoler Ed. Voir cette très jeune fille (l'actrice qui interprète le rôle a 17 ans, mais campe un personnage plus jeune), qui s'est toujours comportée en collégienne très sage, se pencher sur les genoux de Crane en train de conduire, dans l'intention de le sucer, est un véritable choc narratif.

La chute d'Ed Crane va être causée par son refus de devenir l'amant de Birdie. L'indifférence, chez lui, a pour corollaire un

grand éloignement des choses du sexe. Il aurait mieux fait de ne pas fréquenter du tout Birdie. Mais au vrai, il a peur de la solitude : c'est pour cela qu'il s'était marié, c'est pour cela qu'il avait choisi un métier qui le met en contact constant avec le public, et avec un beau-frère qui ne se tait jamais un moment. La privation de silence était le prix à payer pour échapper à la solitude. À présent, ce prix sera sa vie.

Crane en se débattant envoie sa voiture dans le décor. La jante d'une des roues de la voiture, en roulant dans l'herbe, déclenche la prise de conscience de sa perte. Quand il reprend ses esprits, c'est pour s'entendre accuser du meurtre de l'homme chauve, celui du nettoyage à sec. Crane ne pourra faire la preuve de son innocence – il n'essaie même pas, puisque il a un autre crime sur la conscience : c'est un meurtre pour un meurtre, après tout.

Il est condamné à mort. Désire-t-il cette mort ? Peut-être était-ce le but caché de tout ce périple sans issue. « C'est comme si on s'arrachait au labyrinthe ».

Dans sa cellule, il rédige toute l'histoire, pour un magazine, à cinq cents le mot. L'histoire est longue. Cela fera pas mal d'argent : 10.000 dollars, à ce qu'on peut estimer. C'est-à-dire exactement la somme dont il croyait avoir besoin, celle qu'il a réclamée par chantage, celle dont les billets, retrouvés sur le cadavre du chauve, fourniront la charge essentielle de l'accusation. Que deviendra cette somme ? Il n'a pas de famille. Va-t-il la léguer à Birdie ?

Après sa mort, ses cheveux continueront à pousser.

Le récitatif qui a traversé l'histoire de bout en bout, se trouvait donc être le vrai ferment du sens : cette distance entre action et récit, ce décalage, c'est celui qu'Ed Crane éprouvait par rapport aux autres terriens. La caractérisation du protagoniste, si étrange et si réel, était tout entière contenue dans sa voix.

[...]





## SOMMAIRE

Préface	9
1. Qu'est-ce qu'un scénario ?	13
<i>Le document ou la transmission</i>	15
<i>L'intrigue ou la passation de pouvoirs</i>	17
<i>Un décalage fécond : The Barber</i>	20
(The Man Who Wasn't There), <i>des frères Coen</i>	
2. Le Pitch et la proposition dramatique	26
<i>Deux notions très distinctes</i>	26
<i>L'intention tenue pour le fait</i>	29
3. Le grand art du synopsis	32
<i>Le résumé par excellence</i>	32
<i>La fausse objectivité ou le récit behaviouriste</i>	33
<i>Les neuf péchés capitaux d'un synopsis</i>	37
4. Écrire une continuité dialoguée	39
<i>Points de repère</i>	39
<i>Logique des inserts narratifs</i>	42
<i>Une écriture du récit en boucle :</i>	43
<i>L'Armée des douze singes, de Terry Gilliam</i>	
5. Le curseur : où commence le récit ?	49
<i>La mosaïque des souvenirs dans Je t'aime, je t'aime,</i>	51
<i>d'Alain Resnais</i>	
6. La salle des machines	57
<i>Premier jet contre première version</i>	58
<i>Le scénario implicite dans Million dollar baby,</i>	60
<i>de Clint Eastwood</i>	
7. L'adaptation	65
<i>En quoi consiste-t-elle ?</i>	65
<i>Au-delà du récit</i>	66
<i>L'adaptation, une arme à double tranchant ?</i>	69
8. L'écriture des ellipses	71
<i>Le dessin de la fresque : L'Armée des ombres,</i>	75
<i>de Jean-Pierre Melville</i>	

9. Le flash back comme style	82
<i>La liberté enchaînée dans Assurance sur la mort,</i>	83
<i>de Billy Wilder</i>	
10. Les ressources de la voix off	92
<i>Le récitatif comme personnage</i>	92
<i>L'invention du téléphone</i>	95
<i>Le récitatif comme action : Le Roman d'un tricheur,</i>	97
<i>de Sacha Guitry</i>	
11. Variations sur le protagoniste	102
<i>Le protagoniste et le héros</i>	102
<i>Tout le monde n'est pas fait pour être protagoniste</i>	103
<i>Une machine folle : Sweeney Todd, de Tim Burton</i>	105
12. Le dur métier d'antagoniste	109
<i>L'antagoniste et l'adversaire</i>	109
<i>Un antagoniste peut-il être un ami ?</i>	110
<i>L'ombre portée de la fin</i>	111
<i>Le suicide des antagonistes dans Spiderman,</i>	112
<i>de Sam Raimi</i>	
13. Le prologue et le programme	117
<i>Le prologue comme situation de grand départ</i>	117
<i>Le prologue signal</i>	118
<i>Le prologue comme pitch</i>	119
<i>L'incipit révélateur dans De battre mon cœur</i>	119
<i>s'est arrêté, de Jacques Audiard</i>	
14. La nonchalance de l'action	124
<i>La distance</i>	124
<i>L'indifférence</i>	125
<i>Le non-dit</i>	126
<i>Les divins détails dans Les Aventuriers de l'arche</i>	127
<i>perdue, de Steven Spielberg</i>	
15. L'unité de l'œuvre	134
<i>Le raccord caché dans Le Mépris,</i>	135
<i>de Jean-Luc Godard</i>	

16. La théorie de la pièce manquante	141
<i>L'hermétisme dans l'art</i>	141
<i>Mystère et mystification dans Lost Highway,</i> <i>de David Lynch</i>	143
17. Résolution	149
<i>L'Aboutissement de l'intrigue principale</i>	149
<i>Bonnes et mauvaises réponses</i>	150
<i>Un film à résolution multiple : Le Mouton enragé,</i> <i>de Michel Deville</i>	151
18. L'Épilogue	158
<i>La vraie fin de Parle avec elle, de Pedro Almodovar</i>	160
19. Le rapport au réel	164
<i>Les objets du monde</i>	164
<i>L'histoire qui s'y trouve</i>	166
<i>Un mensonge qui dit la vérité : Opération lune,</i> <i>de William Karel</i>	167
20. Le scénario et la vie	174
<i>L'absence de « réalité » dans Le Cercle rouge,</i> <i>de Jean Pierre Melville</i>	177
Conclusions	181
Liste des principaux films analysés	185

Luc Dellisse

# L'ATELIER DU SCÉNARISTE

## FÉVRIER 2021

*L'Atelier du scénariste* examine l'écriture pour le cinéma, du point de vue du métier comme de la création.

Le métier, c'est la maîtrise d'un langage particulier, et l'utilisation de principes narratifs souvent méconnus. La création, c'est la dimension personnelle, à la fois originale, féconde et universelle, que certains scénaristes parviennent à apporter, malgré les contraintes du genre.

On découvrira ici comment rédiger un synopsis et une continuité dialoguée, comment concevoir un protagoniste, comment distinguer l'épaisseur d'une histoire de la simple trame du récit. Cet ouvrage examine le cas d'une adaptation, il veille à distinguer le protagoniste du héros et l'antagoniste de l'ennemi, précise la fonction de la voix off et les ressources du flash back, révèle qu'un prologue peut contenir le secret d'un film tout entier – et bien d'autres choses encore. Il fournit aussi des conseils aux jeunes scénaristes, un plan de travail pour les enseignants, et des aperçus sur le rapport entre le scénario et la vie.

Des exemples nombreux – puisés dans les films classiques de Billy Wilder et Jean-Pierre Melville, dans *Le Mépris* et *Le Satyricon*, mais aussi chez Pedro Almodovar, Clint Eastwood, David Lynch et Jacques Audiard, ou dans les exploits d'Indiana Jones et de Spiderman – enrichissent cet essai qui remet l'écriture au centre du processus de création.

*Professeur de scénario à la Sorbonne et à l'Université libre de Bruxelles, Luc Dellisse se passionne pour la littérature autant que pour l'enseignement. Aux Impressions Nouvelles, il a déjà publié deux essais, L'Invention du scénario et Libre comme Robinson, et quatre romans : Le Jugement dernier, Le Testament belge, Le Professeur de scénario et Les Atlantides.*

EAN 9782874498510

ISBN 978-2-87449-851-0

192 pages – 16 €

HARMONIA MUNDI *livre*

[www.lesimpressionnouvelles.com](http://www.lesimpressionnouvelles.com)