

LE SCÉNARIO

Qu'est-ce qu'un scénario ? Quelques pistes pour des réponses possibles...

PRÉAMBULE

Par rapport à une narration traditionnelle : dans un scénario, tout doit pouvoir être perçu par le **regard** ou l'**oreille** du spectateur futur ; chaque fois qu'une information est apportée, elle doit l'être à travers un **élément visuel** ou **sonore** ; par exemple : non pas *X a peur*, mais *X a un mouvement de recul, claqué des genoux,...* ; non pas *X trouve une sorte de champignon*, mais *X trouve un champignon rouge, avec des trous verts bordés de petites dents*, etc.

Autre différence : l'histoire est racontée au **présent**, elle se déroule sous nos yeux de lecteurs, qui s'imaginent spectateurs du film réalisé.

Présentation : ce peut être sous forme de **scènes**, avec indication de lieu et de moment : « *Rue – extérieur nuit* ».

LE TRAVAIL DU SCÉNARIO

On distingue deux étapes essentielles :

- **l'histoire** : il s'agit d'imaginer les événements, « ce qui se passe »,
- **la narration** : comment cela sera-t-il raconté ? dans quel ordre, de quelle façon les événements seront portés à la connaissance du spectateur ? Il est par exemple habituel de ne pas montrer la succession des faits qui conduisent à un crime, mais de commencer par la découverte d'un corps, et de continuer par une enquête qui permet de comprendre ce qui s'est passé...

1 – L'histoire : au départ, une idée...

On peut commencer par imaginer un **action**, c'est-à-dire le plus souvent une **situation initiale**, modifiée par une perturbation, un **déséquilibre**, suivi d'une intervention qui permet ou ne permet pas un rétablissement, et une **situation finale** ; cela devient un **parcours**, et cela peut être (par ex.) : la recherche d'un objectif à atteindre, une quête (*Le Ballon d'or* de Cheik Doukouré, *Indiana Jones* de Steven Spielberg, *Sauver Willy* de Simon Wincer), un antagonisme, une lutte (les westerns, *Batman* de Tim Burton), l'intrusion d'un « corps étranger » (*Alien* de Ridley Scott), le choc de deux mondes (*La Vie est un long fleuve tranquille* de Etienne Chatiliez, mais aussi *Rain man* de Barry Levinson), une descente aux enfers (*Midnight Express* de Alan Parker, *Délivrance* de John Boorman), une menace (*Les Oiseaux* de Alfred Hitchcock), un renversement total de situation (*Cendrillon* de Walt Disney), etc.

Beaucoup de scénaristes préfèrent envisager d'abord des **personnages** ; certains établissent de véritables « fiches d'état civil », dont seuls quelques éléments apparaîtront dans le film (comme les icebergs...) ; ils peuvent être définis à trois niveaux : visuel (apparence extérieure), professionnel, personnel (sa famille, ses amis) et intime (son corps, ses secrets) ; ils peuvent donner une **impression dominante**, résumable en un mot : autorité, fraîcheur, cynisme... (mais en même temps ne faut-il pas éviter les clichés ?) ; enfin, surtout pour un court-métrage, et quand il y a plusieurs personnages, ils doivent être **contrastés** les uns par rapport aux autres, pour que le spectateur ne s'y perde pas et qu'ils se mettent en valeur les uns les autres (de toute façon, **pas trop de personnages**) ; à partir de là, on peut construire une action (voir le choc de deux personnages dans *Les Fugitifs* de Francis Veber, ou bien un seul personnage dont l'histoire découle de son identité, *Alexandre le bienheureux* de Yves Robert, *Je suis timide mais je me soigne* de Pierre Richard...).

2 – La narration

On dispose les événements pas nécessairement selon l'ordre chronologique, mais selon une **progression** de l'intérêt ou de la tension ; pour un court-métrage, **la chute** est souvent jugée comme particulièrement importante (la qualité de la chute, comme pour compenser la brièveté de la réalisation) ; pour Hitchcock, un film monte toujours, « comme un train à crémaillère ».

Par ailleurs, on peut commencer par une **accroche**, une amorce, un événement bizarre, surprenant, énigmatique, afin de capter dès le départ l'intérêt du spectateur (voir les séquences qui précèdent les génériques dans les *James Bond*).

Ces modifications de l'ordre chronologique peuvent entraîner des retours en arrière, nécessaires pour faire comprendre ce qui s'est passé ; comme le cinéma raconte tout au présent, l'introduction d'un **flash-back** obéit à des

lois : **il doit être compris par le spectateur** ; le plus souvent, il est amené par un personnage, qui raconte à un interlocuteur ce qui s'est passé, ou qui fait part de ses souvenirs en voix off (l'origine de la voix n'est pas à l'écran : pensées intérieures du personnage), ou encore dont nous partageons les perceptions et les pensées (l'image se trouble, se déforme).

Cela pose le problème de l'accès aux pensées du personnage : l'image filmique laisse le spectateur à l'extérieur du personnage (différence avec la littérature) ; les moyens de connaître son intériorité : bien sûr expressions du visage, gestuelle, paroles, actes peuvent devenir **signes** ; **la voix off** (certains reprochent à Truffaut d'en avoir abusé) ; bruits et musique off ; **les images subjectives** (flash-back, caméra subjective, perturbations du regard...).

On peut chercher à faciliter **l'identification** du futur spectateur au personnage en attribuant à celui-ci un trait sympathique (qualité ou défaut) en lui faisant courir un danger : le spectateur craindra pour sa vie (élément du **suspense**) en lui prêtant des **valeurs** que le spectateur peut partager (amitié, solidarité avec les animaux dans *Crin Blanc* de Albert Lamorisse).

Chercher à gérer le **rythme** de la narration : des ralentissements pour prolonger l'attente du spectateur ; des accélérations et des simultanités d'actions, pour donner du mouvement ; noter l'importance des **ellipses**, qui permettent d'animer les scènes, de ménager des surprises.

Gérer la faculté d'anticipation du spectateur : éviter les enchaînements stéréotypés d'actions trop prévisibles ; déjouer les attentes, susciter l'étonnement.

Dans le cas d'un film **d'aventures**, la qualité du scénario repose pour une part sur l'originalité et la mise en valeur des **actions** : leur enchaînement est à la fois crédible et surprenant ; elles apportent un rythme au film, et permettent le **suspense**, en faisant craindre le spectateur pour la vie du personnage principal.

Remarques :

Certaines de ces observations feraient l'objet de controverses entre scénaristes ; elles correspondent à une recherche d'efficacité, plus fréquente dans le cinéma commercial ; elles sont énoncées pas nécessairement pour être appliquées... (Cocteau proclamait sa préférence pour les « fautes » plutôt que l'académisme), seulement pour être connues.

BIBLIOGRAPHIE

- Chion Michel, *Ecrire un scénario*, 1985.
- Roth J.M., *Manuel pratique pour écrire un scénario de film*, 1995.
- Vanoye Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, 1991.