



# Écrire **pour** des images et des sons / Écrire **en** images et **en** sons

**Réflexions sur les formes de l'écriture audiovisuelle dans la phase de développement des projets**

*(unitaires, séries, courts et longs métrages ; fictions et documentaires)*

**Colloque en études cinématographiques organisé par :**

**Macha OVTCHINNIKOVA**  
(MCF cinéma)  
Faculté des arts – Université de Strasbourg  
ACCRA

&

**Caroline SAN MARTIN**  
(MCF cinéma)  
EAS – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne  
Institut ACTE

*En partenariat avec le G.R.E.C. et le cinéma Gaumont Pathé Aquaboulevard*

# Écrire **pour** des images et des sons / Écrire **en** images et **en** sons

## ÉTAPES :

### Introduction

### I. La question de la « délinéarité »

### II. Le travail de l'écriture visuelle et sonore

### III. Écritures expansives

#### **Caroline SAN MARTIN**

Maîtresse de conférences Écriture et pratiques cinématographiques  
École des arts de la Sorbonne – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne  
EA 7539 – Institut ACTE

#### **Macha OVTCHINNIKOVA**

Maîtresse de conférences Histoire et esthétique du cinéma contemporain  
Faculté des arts – Université de Strasbourg  
UR 3402 – ACCRA

À l'heure où les scénaristes revendiquent leurs droits sur les histoires que l'on nous montre, où la diversité des supports de tournage et de diffusion témoigne de la singularité de la narration des récits, où les *masterclass* et guides d'écriture se multiplient et, dans le même temps, à l'heure où la méfiance à l'égard de cette diversité apparaît – formatage prétendu des fictions produites pour les plateformes, révolution nuancée des écritures de webdocumentaires et autres récits en réalités virtuelle ou augmentée<sup>1</sup> – et à l'heure où, parallèlement à l'engouement qu'ils suscitent, des voix s'élèvent contre les conseils et prétendues recettes d'écriture scénaristique<sup>2</sup>, **comment penser, concevoir ou même conceptualiser les formes que peut prendre l'écriture audiovisuelle ?**

Deux formules persistent peut-être.

La première concerne l'importance d'Aristote et, par ricochet, l'influence de certaines structures dans les récits filmiques<sup>3</sup>. Cet héritage est d'ailleurs toujours présent non tant dans des revendications scénaristiques mais à travers la façon dont les auteurs de manuels de scénario, notamment étatsuniens, affirment leur adhésion (Robert MacKee) ou leur distance (John Truby) avec le philosophe dont *La Poétique* devait nous donner les clés pour « agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie<sup>4</sup> ».

La deuxième se trouve du côté du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est d'ailleurs ce que rappelle Sabine Chalvon-Demersay<sup>5</sup> à travers l'engouement des adaptations télévisuelles pour les romans et feuilletons de cette époque qui déclinent le motif du retour du héros, figure bien connue de la mécanique scénaristique puisqu'elle rappelle celle du monomythe de Joseph Campbell ou du *Voyage du héros* de Christopher Vogler déjà présente, en sous-texte, dans *La Morphologie du conte* de Vladimir Propp.

---

1 Voir à ce sujet Claire Chatelet, Corvo Lepesant-Lamari, Caroline San Martin (dir.) « La réalité virtuelle une question d'immersion ? », *La féminis présente*, numéro 1, Aix-en-Provence, éd. Rouge profond, décembre 2019.

2 Voir à ce sujet notamment, « Anti-manuel », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 710, avril 2015.

3 Voir à ce sujet les travaux de d'Ari Hiltunen ou ceux de Brian Price.

4 Aristote, *La Poétique*, I ; 1447 trad. Michel Magnien, Paris, *Le livre de poche*, coll. « Classiques de poche », 1990.

5 Voir à ce sujet deux ouvrages : *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, éd. Métailier, coll. « Leçon des choses », 1994 et *Le Troisième souffle. Parentés et sexualités dans les adaptations télévisées*, Paris, Presses des Mines, 2021.

Pour autant, si la première est remise en question par des auteurs qui essaient de penser une autre forme d'organicité que celle mise en avant par le découpage en trois actes, la seconde est également décriée très tôt notamment dans l'histoire critique du cinéma. En 1954, François Truffaut écrit « Une certaine tendance du cinéma français<sup>6</sup> » où la littérature prend le pas, nous dit-il, sur le cinéma et, pour cette raison précise, certains scénaristes se voient attribuer le nom de littérateur. Au moment de l'écriture, en effet, ces raconteurs d'histoire ne pensent pas assez l'importance du médium de diffusion et la façon dont le support peut influencer leur récit. Tels seraient donc la nuance à considérer, la forme à inventer, le véritable exercice du scénario, pour reprendre les mots de Jean-Claude Carrière :

L'« écriture » du scénario (« écriture » est un mot dangereux qu'il vaut mieux utiliser dans ce cas-là avec la prudence des guillemets) est donc une écriture spécifique. Elle est au début d'un long processus de transformation, et tout processus dépend de cette forme première. Écriture de passage, de transition, destinée à des lecteurs raréfiés et partiellement attentifs dont elle est le guide indispensable, elle est peut-être, pour toutes ces raisons, et du fait même de son effacement, de son humilité, de sa disparition prochaine, la plus difficile de toutes les écritures connues. Car elle doit se méfier d'elle-même, de ses tentations propres, de ses penchants, de ses excès, du mirage-littéraire. Le scénariste doit rapidement accepter – sans aucun regret, au contraire – qu'il n'est pas un romancier, mais un cinéaste<sup>7</sup>.

Quelle forme le scénariste peut-il donc donner à ce qu'il écrit pour éviter cette confusion qui perdure et risque de mettre à mal sa production ? Quelles écritures peuvent-elles le conduire à quitter la posture du romancier pour rencontrer celle du cinéaste ?

En plus de cet amalgame constant, comme le rappellent André Gaudreault et Martin Lefebvre, « les transformations technologiques n'ont cessé d'affecter les modalités supposément intrinsèques du médium cinématographique<sup>8</sup> » et, avec elles, celles des médiums qui lui sont annexés : télévision, plateforme, web. Et si « les technologies ont pu, à divers moments de l'histoire du cinéma, modifier notre conception de l'image animée et du spectacle cinématographique<sup>9</sup> », elles transforment également les pratiques et les formes de l'écriture. En outre, la porosité grandissante entre les secteurs du cinéma, de l'art contemporain ou du jeu vidéo, entraîne des métamorphoses, d'autres façons de penser le rapport entre le récit et le support de l'œuvre. En 2002, Dominique Païni retrace, à partir des années 1970, l'histoire de l'installation qui consiste à « accrocher du cinéma aux cimaises<sup>10</sup> ». Il souligne d'une part la tendance des plasticiens à emprunter au cinéma ses gestes comme le montage, le cadrage, le découpage, et d'autre part, la capacité des cinéastes à explorer la plasticité de l'image ainsi que les possibilités esthétiques et sensorielles d'un récit spatialisé. Ce qui semble au cœur de ces deux tendances, c'est le souci du récit.

---

6 François Truffaut « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 31, janvier 1954, p. 15-29.

7 Jean-Claude Carrière, *Exercice du scénario*, Paris, éd. La Fémis, 1990, p. 14. Il est à noter que le livre est écrit avec Pascal Bonitzer dont la répartition des écrits est la suivante : Jean-Claude Carrière rédige les deux premières parties « Pratique du scénario » et « Travail d'école », alors que Pascal Bonitzer rédige la troisième partie « Problèmes de scénario ».

8 André Gaudreault et Martin Lefebvre (dir.), *Techniques et technologies du cinéma Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, p.15.

9 Ibid.

10 Dominique Païni, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 2002, p.65.

Dans ce colloque, nous nous intéressons à la façon dont l'écriture se pense dans un cadre spécifiquement audiovisuel, à la manière dont le texte, les images et les sons se lient dans une affection réciproque qui font dévier l'écrit et l'écrivain au sein même du processus d'écriture. **En d'autres termes, comment l'écrit investit-il le support auquel l'histoire se destine ; et, dans le même temps, comment le support affecte-t-il l'écriture ?**

Nous proposons de prendre le problème de l'écriture sous un angle nouveau. Nous savons que le scénariste n'est pas littéraire ou romancier. À la formulation négative, nous souhaitons ajouter des propositions affirmatives en explorant les postures de ceux qui font et analysent les histoires audiovisuelles, de ceux qui expérimentent d'autres voies que celles de l'écrit, qui inventent d'autres filiations pour le récit filmique, qui convoquent d'autres formes que celles proposées par une pensée verbale. Sans pour autant nier les héritages des réflexions sur le récit, sa dramaturgie ou encore l'apport de la narratologie, sans pour autant déconsidérer les témoignages de distanciation, il s'agit de rendre visibles des formes, peut-être, plus proches du filmique et, avec elles, de découvrir des revendications pour une spécificité dans l'écriture. Ce faisant, il sera possible de faire appel à des études comparées, car c'est aussi par reprises et par décalages que des configurations nouvelles apparaissent. Il s'agira enfin d'explorer les écritures sérielles, délinéarisées, VR, etc., afin d'interroger comment la place du support se pense et est pensée.

Ces questions nous semblent pertinentes aujourd'hui pour trois raisons précises qui sont les différents axes que nous proposons pour ce colloque :

- la question de la « délinéarité » ;
- le travail de l'écriture visuelle et sonore ;
- les écritures expansives<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Nous reprenons ici la notion d'expansion telle que la conçoit Térésa Faucon en la rapportant quant à elle au montage. Voir à ce sujet *Gestes contemporains du montage : Entre médium et performance*, Paris, éd. Naïma, 2017 et *Théorie du montage, énergie, forces et fluides*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Recherches », 2013.

## I. La question de la « délinéarité »

Très tôt dans l'histoire du cinéma, la trame narrative est bousculée par des propositions d'enchâssement, d'emboîtement, de constructions parallèles et alternées. Nous pensons bien entendus aux tentatives de Porter perfectionnés dans le cinéma de Griffith. Si, aujourd'hui, la défiance de la trame narrative unique s'affirme dans les webdocumentaires, le récit à ramification n'est pas propre à ces écritures que l'on nomme nouvelles depuis plus d'une décennie. Elles s'affirment aussi au cinéma et dans les séries<sup>12</sup>. Pourtant, cette tendance n'est pas propre au langage audiovisuel, car on trouve déjà depuis des siècles cette tendance narrative en peinture, chez Masaccio par exemple, et en littérature dès Homère. Dans cet axe, nous souhaitons penser les croisements et les héritages d'une forme de récit en lutte avec la linéarité par rapport auquel on le pense bien souvent contraint. Ainsi, nous pourrions voir comment l'élaboration de tels récits prend forme et quels types de productions ils génèrent.

## II. Le travail de l'écriture visuelle et sonore

Dans bon nombre des manuels plus ou moins savants sur la dramaturgie, la notion d'un travail autour de l'écriture visuelle (qui, par convention, englobe image et son) est présente. Elle l'est tout autant dans les fiches de lecture qui peuvent être rédigées par les équipes de production et de distribution au moment où le travail est encore en développement. Qu'entendons-nous alors par cette idée d'écriture visuelle ? Comment le récit pose-t-il ses exigences formelles ? Comment s'en nourrit-il ? Est-ce que ces formes sont uniquement destinées à faire exister l'univers du récit comme pourrait le faire la description du roman, ce que Stephen King appelle « la réalité sensorielle » de l'univers fictionnel<sup>13</sup> ? Si le scénariste est aussi cinéaste, cette écriture visuelle pourrait-elle être en lien avec le support ? Est-ce que, par exemple, le choix du 35 mm pour *Jackie* (Pablo Larrain, 2016) s'affirme dès la rédaction du scénario ? Comment penser l'écriture de *Barbara* qui mêle les images d'archives au film de Mathieu Amalric (2016) ? S'il ne s'agit pas de scènes déjà différentes par nature (références au passé) ou bien distinctes car figurant dans un cahier B<sup>14</sup>, c'est-à-dire dans un à-côté du script officiel, comme l'ouverture de *De battre mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard (2005), comment peuvent-elles être intégrées au scénario ? Et que dire des séquences qui ont la particularité de couper avec l'esthétique engagée par le film pour fonctionner telles des fictions dans la fiction à l'image du film expérimental *Un couteau dans le cœur* de Yann Gonzalez (2018) ? Comment penser une narration à partir des phénomènes visuels présents dans les images de vidéo surveillance et indépendants de la volonté du cinéaste palestinien Kamal Aljafari dans *An Unusual Summer* (2020) ? Est-il possible que le support filmique dicte une écriture narrative singulière et innovante qui se déploie depuis la texture même des images et des sons ?

12 L'épisode intitulé « Bandersnatch » de la série dystopique *Black Mirror* (saison 5, 2018, Netflix) est promu comme interactif.

13 Stephen King, *Écriture, mémoire d'un métier*, trad. William Oliver Desmond, Paris, Le Livre de Poche, [2000] 2021, page 192.

14 Voir à ce sujet l'article de Laurent Rigoulet intitulé « Audiard, la haute tension », *Télérama*, 28/08/09 « <https://www.telerama.fr/cinema/haute-tension,46266.php>, consulté le 12/03/2021.

« Pour se rassurer, Audiard s'appuie sur deux scénarios : les cent trente pages d'un récit solidement charpenté et un "cahier B", fait de bouts de scène et de dialogues annexes qui permettent de se donner de l'air, d'improviser et de jouer à côté. »

### III. Écritures expansives

La présence de *mood board* notamment dans les projets VR et les vidéos 360° est désormais chose courante dans les dossiers de production. Ces derniers proposent d'autres éléments visuels, et non plus uniquement écrits pour présenter un projet. La question du support de tournage et de diffusion s'impose ainsi dès les prémises de l'écriture scénaristique. Il s'agira de discuter de ces formes nouvelles d'écritures adossées aux innovations technologiques. Nous nous intéresserons également aux objets singuliers où l'écriture déborde et se déploie sur différents supports. C'est le cas d'une œuvre cinématographique monumentale menée par Ilia Khrjanovski, *Dau* (2018). Au cours de sa réalisation, le scénario de long métrage prend une ampleur considérable, le décor monumental d'un institut soviétique devient un lieu de vie et de performance d'acteurs et d'amateurs, et le tournage s'étend sur trois ans. Le projet d'origine s'incarne alors dans quatorze long-métrages, trois séries, des vidéo performances, des concerts et films scientifiques et dans un vaste espace d'exposition déployé entre le Théâtre du Châtelet et le Théâtre de la Ville. En dépassant les propositions qui s'inscrivent dans un cadre cinématographique, peut-on considérer des fonctionnements d'écriture pouvant venir enrichir notre façon de penser les formes à donner au scénario ?

# Écrire *pour* des images et des sons / Écrire *en* images et *en* sons

**Lundi 28 Mars 2022**  
9h00 > 18h00



Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme –  
Alsace ; salle de Conférence  
5, allée du Général Rouvillois  
67000 STRASBOURG  
Faculté des Arts – Université de Strasbourg

**Vendredi 15 Avril 2022 – 9h00 > 19h00**  
**+ Samedi 16 Avril 2022 – 9h30 > 13h00**



École des arts de la Sorbonne  
Centre Saint Charles  
47, rue des bergers, 75015 PARIS  
salle 250 ; 2<sup>e</sup> étage  
Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne