

Résumé du projet de thèse

Adrien Gaillard

« Le scénario de film, entre écrire et projeter : étude linguistique des adaptations de la “Qualité française” », projet de thèse sous la direction du Prof. Gilles Philippe.

En premier lieu, il convient d'évoquer certaines modalités de la collaboration FNS qui définissent un point de départ du projet, à savoir l'archive scénaristique. Dès décembre 2013, nous avons commencé à dépouiller la section « scénario » du film *Le Rouge et le Noir* dans le fonds Claude Autant-Lara de la Cinémathèque Suisse. Assez rapidement, il nous a semblé important de traiter les textes et les épitextes du fonds d'archives dans deux bases de données différentes. Dans une première, nous avons convenu de compiler tout ce qui relève du texte scénaristique ; dans la seconde, tout ce qui relève de l'épitéxte (correspondance, presse, dossiers, contrats, etc.). La distinction entre ces deux types d'archive devrait nous permettre de mobiliser des bagages théoriques et méthodologiques appropriés à la nature des documents analysés. À ce titre, nous avons opté pour un traitement génétique de la base de données des textes scénaristiques. Les propos qui suivent portent exclusivement sur ce type d'archive.

La génétique textuelle permet de ne pas considérer les scénarios uniquement comme des sources destinées à construire une réflexion historique. De fait, elle inscrit les objets dans l'histoire d'un processus créatif, en prenant aussi en compte leur devenir singulier comportant autant de ratés, d'impensés que de résolutions et de recettes. Elle nous permet de nuancer, sans l'exclure, l'idée d'une « méthode » (notion prégnante dans l'appréhension du travail d'Aurenche et Bost) ; d'envisager une pratique scénaristique avec des implications matérielles et sociales, en-deçà de sa représentation dans les discours théoriques et critiques. Il nous est alors possible d'entrevoir une genèse chaotique, par exemple celle du *Rouge et le Noir*, là où Truffaut en 1954 déclarait plus généralement en parlant d'Aurenche et Bost : « Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait » (Truffaut 1954 : 25). Cette dernière perspective conduisait à associer le travail des scénaristes de la « qualité française » à celui d'une industrie parfaitement calibrée, contre l'idée d'un travail « auteuriste ». Il ne nous semble aujourd'hui plus suffisant de lire ce travail scénaristique à l'aune d'une concurrence dans le champ de l'art entre « arrière-garde » et « nouvelle vague », pour reprendre les termes de Jean-Pierre Esquenazi (2004).

La génétique textuelle conduit par ailleurs à l'observation de deux dynamiques propres à l'archive des scénarios. Celles-ci nous invitent à appréhender sous un autre jour le scénario des films dits « de scénaristes ». Tout d'abord, relevons une dynamique d'écriture collaborative. La nature des brouillons implique un travail de reformulation que la linguistique de production conçoit comme l'exercice d'une « double locution » – en premier lieu, les travaux de Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon (1984) –, à savoir la conjugaison d'une instance qui produit et d'une instance qui lit/corrige. Dans notre cas, le processus implique une forme de polygraphie. Nous pouvons l'observer sur différents niveaux d'analyse bien décrits par Bernard Gardin pour l'écriture professionnelle (1989). Mentionnons d'abord le « point de vue des signifiants ». Pour Gardin, il s'agit de la distinction graphique de plusieurs mains sur un document : on devinera ici l'écriture manuscrite de Pierre Bost, ou là une note d'Autant-Lara, etc. Il y a aussi le « point de vue énonciatif » de la polygraphie ; les scripteurs participent à une même chaîne d'écriture, d'autant plus manifeste que le tapuscrit indique une forme de consensus créatif par la mise au propre, cette dernière restant toutefois temporaire. Une telle approche de la polygraphie doit permettre d'évaluer s'il y a efficacité dans la méthode « Aurenchébost », ou s'il y a tergiversation, voire polémique, à divers moments du processus. De prime abord, nous devinons que cette collaboration fonctionne plutôt en tours d'écriture et de discussions, et non selon un programme entièrement prédéfini, une formule à appliquer. Malgré un contexte de production industrielle, la méthode Aurenche et Bost décrite par les discours de la réception critique s'avère être, en amont, une pratique contingente de l'écriture collaborative.

Une deuxième dynamique que le doctorant entend évoquer porte sur l'unité problématique de ce qu'on appelle « le scénario ». De très nombreux critiques (le plus récemment Boillat en 2011) ont relevé que le scénario d'un film ne peut être résumé à la publication que l'on en fait dans « Avant-scène cinéma », ni dans une quelconque édition. De même, la réduction conceptuelle du scénario proposée par Pasolini (1976 : 156-166), qui va jusqu'à parler en termes presque saussuriens de « signe scénaristique », de « signifié », ou encore de « structure », ne semble pouvoir traduire la richesse du processus en question. Alors que le brouillon littéraire est d'une nature plus uniforme présentant les strates d'un texte en devenir, à l'inverse, le scénario est décomposable en plusieurs types de textes extrêmement différents. Dans le fonds Claude Autant-Lara, les rubriques de l'inventaire intitulées « scénario » en témoignent de façon éloquente. Pour chaque film, elles recensent et décrivent

plusieurs cartons, combinant dans le désordre des dossiers scénaristiques désignés avec un jargon variable ; il est question de « scènes annotées », « scénario technique », « synopsis », « découpage technique », « continuité ou suite dialoguée », « scénario littéraire », etc. La terminologie de l'inventaire peut varier pour des objets parfois similaires. De même, les intitulés des dossiers par les auteurs sont relativement vagues et elliptiques. Outre cette hétérogénéité problématique, il est important de souligner que chaque type de texte a une visée différente : un synopsis s'adresse au producteur, certaines continuités dialoguées non définitives sont destinées au dépôt de manuscrits à la société des auteurs de films, des documents de tournage à la réalisation. À chaque fois, il y a un cadre qui définit un moment du processus scénaristique avec des enjeux sensiblement différents. Les archives de scénarios remettent ainsi en question une approche strictement téléologique puisque, si les différents types de scénarios tendent vers le film, vers sa réalisation, ils ne sont pas pour autant les brouillons du film. Ils relèvent davantage de modèles, de schématisations ou de documents de travail. La chaîne chronologique des documents est ainsi mise à mal par la diversité et par le statut du dispositif scénaristique.

Canevas du projet de thèse

C'est à la lumière de ces constats matériels, apparemment triviaux, que nous devons évoquer une troisième dynamique qui occupera plus concrètement notre thèse. Dans le cas de l'adaptation, il est permis de se demander simultanément ce que le film fait à l'écriture scénaristique et ce que l'œuvre littéraire ou théâtrale (« source ») fait à cette même écriture. Dans nos recherches, nous nous intéresserons non pas à la transformation linéaire du roman au scénario et du scénario au film (« transmodalisation » chez Genette), mais nous traiterons deux tendances simultanées et paradoxales, observables dans le scénario. Ces deux tendances, nous les désignons temporairement « scénocentrisme » et « textocentrisme » en empruntant ces termes aux théories de l'énonciation théâtrale. Dans le champ de la critique cinématographique, Pasolini évoquait déjà l'idée de scéno-texte dans « L'expérience hérétique ». De notre côté, nous tenons à prendre aussi en compte son pendant, la tendance textocentriste, cet autre versant de l'écriture scénaristique, moins projectif et plus axé sur le verbal. En des termes génétiques, il s'agit de ce que Pierre-Marc de Biasi nomme le scriptural et le scénarique (1998).

Il paraît essentiel d'insister sur la dialectique entre ces deux tendances. D'un côté, le texte

scénaristique construit un dispositif textuel pour (se) figurer un film, le projeter. En ce sens, on pourrait dire que le discours instaure une scène d'énonciation qui représente un film fictif dans le langage. D'un autre côté, l'écriture tend vers le littéraire. Elle peut exalter un style n'étant pas directement (ou pas du tout) utile au projet de la réalisation filmique. Pour l'analyse, ces deux tendances nous intéresseront dans la mesure où elles font état d'une hybridité médiatique. Le scénario, comme le film, reste un médium impur et dynamique.

Dans nos recherches, nous examinerons cette dialectique sous quatre angles linguistiques principaux. Nous envisagerons d'abord la question du point de vue. A priori, cette dernière renvoie à la notion de focalisation dans la narratologie littéraire (Genette 1972, Figure III) : la problématique du *qui voit, qui sait*. Notre intérêt se portera davantage sur la référentialisation et le cadre énonciatif du focalisé, dans le sillage des études de Ducrot (1984) à Rabatel (1998). En effet, un scénario de la qualité française peut présenter une énonciation parfois particulière en termes de point de vue. Prenons un exemple :

« En parcourant le couloir qui le sépare de la chambre du Directeur, couloir percé de portes devant lesquelles sont agenouillés d'autres séminaristes, Julien pense que cette convocation signifie qu'il a été dénoncé au terrible Directeur et qu'il va immédiatement avoir des comptes à rendre au sujet de la femme qui s'est évanouie ce matin. / Il arrive devant la porte menaçante, et nous reconnaissons alors dans le séminariste agenouillé, celui qui fut témoin de l'incident de la Cathédrale. »

[Suite dialoguée du film *Le Rouge et le Noir*, p.9, 181/2 A4.1, Fonds Claude Autant-Lara, CSL]

Sans analyser cet extrait en détail, notons l'hésitation entre une scénographie littéraire et filmique. Le premier paragraphe est littéraire : la description déborde du cadre et du temps filmiques avec des expressions qui subjectivisent Julien, et même une indication temporelle déictique « ce matin ». À l'inverse, le deuxième paragraphe subjectivise un point de vue plus ambigu qui implique référentiellement un spectateur fictif avec la première personne du pluriel. Il nous semble que la dichotomie personnage/narrateur est ici insuffisante pour rendre compte de la construction référentielle des points de vue et de leur prise en charge énonciative ; d'où la nécessité d'envisager ces derniers à travers la construction de la personne (avec des expressions comme « on voit », « nous passons à », « on retourne sur »

etc.), à travers les temps verbaux (qui travaillent des formes d'actualisation par le présent, le futur et le passé composé), ainsi qu'avec certains marqueurs modaux des énoncés et des éléments de régie (« il nous semble », etc.). Deuxièmement, nous examinerons la nature des séquences problématiques en termes de linguistique textuelle (Adam 2008). Dans le texte scénaristique, il y a combinaison de types séquentiels très différents : du descriptif, du narratif et du dialogal. Nous réfléchirons à la cohérence ou à la dispersion du texte scénaristique à travers ces types. On peut se demander à ce titre si le scénario constitue un genre ou non.

Troisièmement, nous nous intéresserons aux transpositions verbales du roman au scénario grâce à une approche énonciative de la paraphrase (Fuchs 1994). Cela nous permettra d'observer comment le scénariste actualise et reconfigure les registres de langues des personnages et des voix littéraires. Il ne s'agira pas d'aborder cette question sous un angle narratologique, mais bien discursif. Cette approche paraphrastique conduit également à réfléchir à la parenté sémantique entre l'œuvre-cible et l'œuvre-source, au-delà des notions plus empiriques de *fidélité* et de *trahison* attestées dans la réception critique des films d'adaptation – approche discutée plus particulièrement par Laure Cordonier. En dernier lieu, nous réfléchirons aux questions stylistiques des scénarios d'adaptation. Rappelons que Truffaut déclare d'Aurenche et Bost :

« Ils se comportent vis-à-vis du scénario comme l'on croit rééduquer un délinquant en lui trouvant du travail, ils croient toujours avoir “fait le maximum” pour lui en le parant des subtilités, de cette science des nuances qui font le mince mérite des romans modernes. Ce n'est d'ailleurs pas le moindre travers des exégètes de notre art que de croire l'honorer en usant du jargon littéraire » (1954 : 20).

Ces propos sur un soi-disant style littéraire chez « Aurenchébost » nous interpellent tout particulièrement. Alors qu'Aurenche et Bost ont eu une influence énorme sur les scénaristes de leur époque, il reste à envisager de quoi se nourrit leur écriture. Nous évoquerons l'imaginaire littéraire de ces auteurs à travers leur style (Philippe, Piat 2009). Reprennent-ils quelque chose des auteurs qu'ils adaptent ? Ou alors d'autres auteurs contemporains, de styles plus désuets, etc. ?

Voici donc les différents chantiers que nous envisageons actuellement afin de questionner

ces tendances texto- et scénocentristes. Ces examens portés sur l'écriture scénaristique devraient en dernier lieu permettre d'apporter quelques pistes de réflexion sur la formation discursive des scénaristes français d'après-guerre, sur leur conception de la littérature et du scénario.