



FAMS

La Fédération des Associations des Métiers du Scénario

Livre Blanc n°4

L'enseignement du scénario

Volet 1

Méthodologie



Texte de Remi Grelow

Avec la participation d'Elie Katz et Alban Ravassard

Juin 2023

L'enseignement du scénario : introduction générale

L'enseignement du scénario en France est encore jeune. Les premières formations entièrement dédiées à l'écriture audiovisuelle apparaissent dans les années 90, mais elles se multiplient rapidement sous différentes formes dans les années 2000, jusqu'à créer un ensemble assez vaste et protéiforme. L'enseignement du scénario n'a cessé d'évoluer afin de s'adapter aux réalités d'un marché lui-même fluctuant. Ces formations sont aussi regardées par le milieu professionnel qui est attentif au taux d'insertion professionnelle ainsi qu'à la qualité estimée du cursus ; il peut s'agir de résultat public (audience chiffrée, nombres d'entrées en salles, reconnaissance critique) ou encore de sa réputation.

Il nous semble important de préciser que le métier de scénariste nécessite justement un apprentissage, la simple pratique de l'écriture récréative chez soi ne suffit pas à devenir scénariste. D'où l'intérêt croissant du secteur professionnel pour les diverses formations perçues comme des pépinières de scénaristes. Apprendre des aptitudes spécifiques c'est la première étape pour devenir un praticien reconnu, le premier chapitre d'une carrière professionnelle. D'où l'importance de ces écoles ou de tout autre programme de formation : ce sont aussi des vitrines pour se faire accepter du milieu. Chaque scénariste commence ainsi avec le statut que nous désignons comme "Auteur débutant" : c'est-à-dire une personne qui suit ou a suivi une formation technique et/ou artistique reliée à l'écriture et qui souhaite en faire son métier¹.

¹ Elle peut suivre un cursus ou être récemment diplômée. Il se différencie de l'auteur amateur par sa formation et son désir de professionnalisation et de l'auteur émergent par son manque d'expériences professionnelles d'écriture reconnues. A ce sujet, se reporter à notre Livre Blanc n°2 sur la question de l'émergence ; <https://www.la-fams.fr/wp-content/uploads/2021/08/livre-blanc-nc2b02-vers-une-nouvelle-caracterisation-de-lemergence-des-auteurs-num.pdf>

Avec ce projet de livre blanc en trois volets, nous voulons proposer un tour d'horizon de ce paysage de la formation, non exhaustif afin d'en identifier les enjeux. Nous cherchons d'abord à comprendre les contenus et les méthodes d'enseignement qui se sont généralisés. Il nous semble que définir la formation c'est définir en grande partie le métier. Notre volonté ici est donc de défendre le principe même de cet enseignement et à travers lui, la profession de scénariste et les métiers du scénario. Ce travail est destiné aux étudiant.e.s qui aspirent à ces métiers et qui s'interrogent sur l'apprentissage, ainsi qu'aux enseignant.e.s dans le désir de réfléchir aux outils pédagogiques en eux-mêmes. D'autre part, il nous semble que cette évolution forte du paysage de l'enseignement ces dernières années appelle à une réflexion plus globale, qu'un rapport officiel que nous n'avons pas la prétention de proposer ici, pourrait permettre. A travers cette multiplication des propositions de formations, le risque augmente ; celui d'une compétition moins soucieuse des questions pédagogiques et potentiellement trop tournée vers des intérêts lucratifs dominants. En proposant ce résumé général du champ de la formation au scénario, nous voulons ouvrir un chantier de réflexion sur les pratiques courantes et nous encourageons le secteur à investir ces questions.

Nous allons nous intéresser dans ces volets à la globalité des contenus d'apprentissages les plus pratiqués, aux questions essentielles de dramaturgie et d'écriture de scénario enseignées dans la plupart des structures. Il ne s'agit pas non plus d'une étude intégrale ; nous résumons le plus commun des contenus pour gagner une vue d'ensemble. Il nous semble pertinent de se plonger dans le sujet à travers trois axes majeurs que nous nommons ainsi : **Méthodologie**, **Style** et **Métier**.

Le volet 1, “**Méthodologie**”, se concentre sur le contenu même de ce qui constitue généralement l’enseignement du scénario ; structure, dramaturgie, organisation du travail en groupe, sources ... Le volet 2, “**Style**”, s’intéresse à la question de la singularité d’un scénariste, à la connaissance de soi, de ses univers et de la place de cette donnée dans les différents parcours. Enfin le volet 3, “**Métier**”, revient sur tout ce qui n’est pas l’écriture même du scénario ; la place des scénaristes dans la chaîne de création, les règles du marché, ses droits... En d’autres termes, la transmission d’une connaissance globale des réalités de la profession lors de son enseignement.

Introduction - Volet 1 : Méthodologie

Nous commençons par distinguer plusieurs types de formations : les écoles, publiques et privées, les cursus en universités, les formations professionnelles payantes, les programmes d'accompagnements sur concours, de type bourses ou résidences, les conférences et les séminaires.

Les **écoles**, parfois dites de "prestige", ont leur avantage sur le marché et attirent facilement les professionnels en recherche de nouveaux scénaristes. Les plus identifiées sont La Fémis (quatre ans ou une seule année selon le cursus choisi) et le CEEA² (deux ans). Ces écoles sont sur concours et sont très sélectives. S'ajoutent des écoles privées (3iS³, CLCF⁴, ESRA⁵, ESEC⁶...) qui ont l'avantage d'être pluralistes (on y enseigne aussi des métiers techniques) mais très coûteuses et *de facto* moins sélectives.

Les cursus scolaires existent (les options audiovisuelles en lycées) ainsi que les **Masters universitaires**. Ces derniers proposent une professionnalisation, sur une ou deux années, niveau Master, comme le Master Scénario et écritures audiovisuelles de l'Université Paris Nanterre ou encore le Master SCEDIL - Métiers du scénario et de la direction littéraire, Sorbonne Université. Ils sont sur concours ou sur sélection et accueillent une majorité de jeunes étudiants ou de personne en

² Conservatoire européen d'écriture audiovisuelle.

³ Institut international de l'image et du son.

⁴ Conservatoire libre du cinéma français.

⁵ Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle.

⁶ École supérieure d'études cinématographiques.

reconversion via un congé individuel de formation. Ils délivrent des diplômes reconnus par l'État.

Les **formations professionnelles** sont des programmes sur des temps plus courts, de un jour à plusieurs semaines, destinés à un public déjà actif, par la nécessité de le financer (AFDAS⁷, CIF⁸, CPF⁹, Pôle Emploi...). C'est l'occasion pour des scénaristes à divers stades de carrière de se former sur des thèmes spécifiques ou de compenser l'absence de diplômes. Enfin il existe des accompagnements qui sélectionnent des scénaristes sur la base d'un projet ; le programme varie de simples rencontres professionnelles avec une aide pécuniaire à la clé ou alors des résidences ponctuelles, organisées sur plusieurs jours ou semaines, dans des lieux d'accueil consacrés.

Les **résidences** et les **bourses** participent également à l'apprentissage des scénaristes lauréats, qui mettent en avant leurs lauréats et enrichit leur réseau, comme le Prix du scénario ou la Bourse Lagardère, en plus de les aider financièrement. Ce sont surtout les programmes avec des accompagnements qui nous intéressent. C'est le cas du Groupe Ouest ou du Moulin d'Andé, avec une sélection annuelle de projets en écriture. Il y a également des programmes liés aux régions, comme SiRAR¹⁰ ou le GREC¹¹, pour développer et accompagner des court-métrages vers la production. D'autres résidences avec des partenaires privés ou en lien avec des festivals existent, comme les

⁷ Assurance Formation Des Activités du Spectacle.

⁸ Congé individuel de Formation.

⁹ Compte personnel de formation.

¹⁰ Site Régional d'Aide à la Réalisation.

¹¹ Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques.

résidences Sofilm ou les programmes proposés par des festivals comme Séries Mania, Cannes Séries ou encore La Rochelle.

Enfin, des carrières et des vocations sont nées également avec la découverte des **séminaires** et des programmes de formation courts, aux entrées payantes et qu'il est possible de faire financer comme des formations. La plus connue est celle de Robert McKee qui est proposée à l'internationale ; en France d'autres experts proposent également un programme abrégé ou des Masterclass, comme Jean-Marie Roth ou Yves Lavandier.

Il faut noter la grande transversalité des méthodes d'apprentissages et de transmission entre ces différents types de formation. Les étudiant.e.s, les stagiaires ou les résident.e.s sont accompagné.e.s par des personnes qui font preuve d'expérience et de connaissances. La plupart sont justement scénaristes, consultants, producteurs.. . La transmission par les retours d'expérience n'est pas la règle générale mais complète généralement un programme méthodologique appliqué lors de ces formations. Nous allons donc revenir sur cette question de la méthodologie, à travers **deux parties générales**.

Dans la première partie, nous faisons un tour d'horizon des **contenus méthodologiques** en eux-mêmes ; pour apprendre l'écriture de scénario, il faut **proposer une méthodologie**. Il y a les questions de **vocabulaire** et de glossaire, la question de la **dramaturgie** est essentielle. Enfin, l'**écriture** elle-même, le **développement** d'un projet est un passage obligé pour ne pas se contenter d'un apprentissage théorique.

Dans la seconde partie, nous revenons sur les **outils** les plus courants et nécessaires à son apprentissage. La nature des **cours** mais surtout les **exercices pratiques**, incluant l'**analyse**, la **lecture de scénarios**, la connaissance des **formats** et la question des **ressources**.

1) Contenus

Nous faisons un point sur les éléments pédagogiques qui reviennent le plus souvent dans les formations et les cursus ; le champ étant vaste et très discuté, nous proposons ici une considération générale afin de mieux identifier l'essentiel.

Proposer des méthodes

Il n'est pas de science réelle dans le domaine de la création narrative comme celle du scénario mais il y a bien une méthode, ou plutôt des méthodes, des outils identifiés et transmissibles pour maîtriser l'écriture scénaristique. Ces éléments méthodologiques sont au centre des différentes approches de l'enseignement du scénario : comment écrire une histoire ? Créer des personnages ? Composer des dialogues ? .. .

Ces considérations techniques mènent à des enseignements théoriques précis : comprendre les structures, savoir décomposer, retravailler, trouver les pistes et les failles pour réécrire. On attend d'un scénariste professionnel qu'il sache structurer (et déstructurer) un récit. Si la méthodologie est bien un programme d'apprentissage pour maîtriser cette écriture elle n'est pas n'est pas une science exacte et ne présage pas du talent créatif ou de l'innovation de celui ou celle qui l'assimile. Car nous parlons de création artistique, il s'agit d'apprendre à structurer un récit capable de générer de l'émotion – et l'ensemble des outils dramaturgiques sont estimés efficaces ou non à cette aune.

Des studios, des producteurs, des aspirants scénaristes, cultivent depuis longtemps le fantasme d'une méthode idéale, similaire à une formule parfaite de composition d'un scénario ; or il n'en est rien tant la réalité de l'environnement professionnel assujetti à l'écriture. Les exigences de différents publics, de l'évolution des technologies de réalisation, les modes et les tendances, les innovations artistiques et narratives, tout participe à rendre intangible la définition d'un « bon » scénario. Le contexte dessine la réception des œuvres, elles peuvent être reconsidérées avec le temps, réévaluées et après plus de cent vingt-cinq ans d'existence, le cinéma a largement démontré que la qualité des scénarios ne conduit pas nécessairement au succès public.

L'enseignement du scénario tend vers une certaine reproduction des méthodes d'écritures qui ont prouvé leur efficacité et qui sont couramment pratiquées. Il ne serait pourtant pas honnête de « vendre » une méthode qui serait infaillible et aurait une portée magique. Enseigner le scénario implique de transmettre tout un « outillage » pratique, que les scénaristes doivent savoir utiliser selon le contexte. Car il n'est pas attendu la même chose selon les projets ; un téléfilm policier produit par TF1 pour un public familial n'exige pas la même écriture qu'un film de cinéma de Michael Haneke, destiné en premier lieu à un public cinéphile.

Le métier de scénariste implique, en plus de maîtriser des bases communes d'écriture scénaristique, de connaître les différents formats du paysage audiovisuel et cinématographique ainsi que les codes relatifs aux genres. Ces connaissances peuvent s'étendre des premiers pas du cinéma jusqu'aux séries diffusées sur des plateformes digitales, en passant par des médias variés où l'écriture structurée est d'usage, comme la bande dessinée ou les jeux vidéo. Si de nombreux cours

d'écritures scénaristiques s'appuient sur des exemples de films et de séries existants, il appartient au scénariste de se constituer sa propre cinéphilie et sa propre culture, qui nourriront inmanquablement son travail, consciemment ou pas.

Vocabulaire et glossaire

La question des termes constituant le glossaire de l'écriture scénaristique fait parfois débat, le plus souvent sur des questions de traduction (beaucoup de mots anglophones tel que *twist* sont d'usage) voire sur des questions de prononciation (lui-même d'origine grecque ancienne, le mot *climax* est tour à tour prononcé à l'anglaise ou à la française). Il y a donc un certain consensus sur le vocable, qui se retrouve justement dans les cours de scénario. C'est la première base de l'enseignement du scénario ; utiliser des termes qui sont dans les habitus professionnels ; savoir définir les pièces de dossier attendues, connaître les bases de cinéphilie (valeurs de plans, vocabulaire critique, technique...), et les termes de dramaturgie (schéma narratif, développement psychologique...), comprendre le lexique des franchises et séries.

Il peut y avoir de nouveaux termes qui peinent parfois à s'imposer en évidence. L'exemple du *showrunner* est parlant ; alors qu'il exprime le rôle impérieux du scénariste porteur d'une série aux États-Unis¹², le terme n'est que peu utilisé en France, la raison étant principalement que le métier équivalent ici ne porte pas exactement les mêmes fonctions. Ces

¹² Pour aller plus loin sur ce sujet, consulter le Rapport Berger ; https://www.la-fams.fr/wp-content/uploads/2021/08/rapport_berger_sur_une_nouvelle_organisation_de_la_fiction_serielle_en_france.pdf

nuances sur les différents métiers créatifs tels qu'ils se sont organisés dans notre paysage audiovisuel sont fortement influencés par les pratiques du marché des diffuseurs et des producteurs. Néanmoins, l'écriture scénaristique en tant que telle propose une base assez précise que l'on retrouve dans la plupart des formations consacrées.

De la dramaturgie

L'ensemble des formations ont en commun de partir d'un postulat : la plupart des fictions (cinématographiques et audiovisuelles) obéissent à un certain nombre de lois (transgressées par le cinéma expérimental ou encore les vidéos d'artistes). Ces lois dramaturgiques sont des éléments de format d'écriture communes à tous les scénarios achevés : des séquences numérotées, des personnages désignés, des descriptions d'actions et la plupart du temps des dialogues (prononcés ou pas). Sur cette base commune se dessine un large spectre de récits, définis principalement par le genre, le format, les choix artistiques et le sujet. C'est alors que la dramaturgie est enseignée.

Avant cela, on enseigne aux scénaristes en premier lieu la composition même du document écrit qu'ils doivent rédiger. Un scénario de long métrage peut être court (quelques dizaines de pages contre une large moyenne de quatre-vingt-dix pages) parce qu'il appelle une réalisation contemplative ou très longue parce qu'il est ponctué de nombreux dialogues. Ces variations sont enseignées car elles sont souvent appréhendées : les scénaristes apprennent le nombre de pages courant selon le format, les styles de présentation attendus par la plupart des productions.

La structure dramaturgique est le plus important aspect de l'apprentissage ; il implique de comprendre le fonctionnement structurel d'un scénario mais également de savoir construire des personnages en fonction du récit envisagé, de pouvoir rendre clair et lisible des intentions de réalisation sans entrer dans l'exercice du découpage technique, à faire passer les émotions nécessaires et à rendre claire et satisfaisante la lecture du document. Tous les enseignements, quelles que soient les méthodes, s'appliquent à transmettre cette maîtrise, sans elle, un scénario devient rapidement un texte austère et peu compréhensible.

Certains favorisent la mise en place d'une structure rodée en tant que telle (les trois actes inspirés de la Poétique d'Aristote), d'autres préfèrent construire le récit sur la succession de prises de décisions des protagonistes (le parcours émotionnel), le but avoué demeure le même : bâtir une narration solide et réussie, celle qui garantit une bonne compréhension des motivations et des enjeux des personnages et qui apporte une résolution émotionnelle satisfaisante pour les spectateurs. C'est cette notion d'une vue d'ensemble sur la structure qui nourrit les cours et les ateliers d'écriture tant elle est nécessaire.

L'art du développement (l'écriture)

Il est globalement convenu que le scénario se travaille sur au moins trois axes de « construction » :

- _ Construire un personnage principal identifiable (la caractérisation, les objectifs et les besoins, l'apport des personnages secondaires...)
- _ Construire une intrigue structurée (les directions, les croisements, les intrigues secondaires...)

_ Construire une histoire cohérente (son arène, un univers, le contexte de production...)

Le protagoniste participe également à structurer le récit, on lui attribue donc une sorte de cahier des charges à remplir ; objectif, besoins, point de vue ... Les personnages secondaires s'invitent également, avec leurs propres enjeux ; sont-ils « fonctionnels » ? Participent-ils au récit ? Les rapports entre le personnage principal (ou les personnages principaux) et les personnages secondaires sont au cœur de leurs constructions.

Pour construire son personnage, le recours le plus courant est celui de l'identification des « objectifs » ; le personnage veut quelque chose et sa quête le définit tout en structurant le récit. On distingue communément des objectifs choisis (ou conscients) et des besoins (les objectifs inconscients) ; le personnage a besoin de surmonter quelque chose (un traumatisme, une faiblesse, un manque...) et son aventure va l'y aider (ou pas) sans qu'il ne le réalise au moment même de ses actions.

L'enseignement au scénario encourage donc à jouer avec ces deux notions pour composer son personnage. On sera également attentifs à des données brutes : nom du personnage, style et apparence, appartenance sociologique, particularités physiques et mentales... Le souci de cohérence entre les choix du scénariste pour son personnage et la pertinence de ces choix dans l'univers du projet est une question essentielle, toujours abordée. L'intrigue quand elle se développe sur des dizaines de pages, le processus d'écriture naturellement se complexifie. Les questions apparaissent nombreuses, l'enseignement doit permettre

d'apprendre à se les poser tout en trouvant des solutions convaincantes et adaptées au service du fonctionnement du récit.

Le choix d'une intrigue générale et de sa base structurelle dépendent du genre et du format mais également des choix du scénariste ; il convient donc de comprendre les implications de ces choix et de savoir anticiper leur réception. Apprendre à écrire c'est apprendre à se projeter dans différentes versions du scénario, apprendre à imaginer différents potentiels et *in fine*, choisir. La pratique de l'écriture permet de faire l'expérience de ces questionnements mais un enseignement théorique permet d'acquérir des capacités pour ne pas se disperser.

L'enseignement du scénario laisse souvent libre cours à l'imagination des élèves. Cette liberté implique un vertige créatif car le scénariste peut se décourager ou paniquer lors de son processus d'écriture et les enseignants, les intervenants, doivent lui apprendre à identifier ses intentions et ses désirs pour qu'il trouve une issue favorable à son travail. Il convient donc dès le début de comprendre pourquoi l'on choisit tel univers, tel genre ou tel sujet. Ces choix sont impérieux mais l'enseignant a la tâche d'apprendre aux élèves à cerner leurs ambitions et leurs capacités. Nous reviendrons sur cet aspect dans le prochain volet.

Apprendre les outils d'écriture c'est aussi apprendre la réalité du travail qui attend un scénariste qui se lance dans tel projet ; choisir son univers fictionnel n'est pas qu'une décision artistique, c'est aussi une prise de risque qu'il faut mesurer selon le contexte et les tendances. Nous reviendrons sur cet aspect dans le prochain volet.

2) Outils

Pour appréhender et s'approprier tous les éléments évoqués, les enseignements varient les outils, certains sont imposés dans un programme scolaire, d'autres sont seulement encouragés.

Cours théoriques et cours généraux

Nous avons évoqué divers cours, diverses formations et les généralités enseignées ; ces données pédagogiques sont le fruit du travail des intervenants et des enseignants. Les cours sont souvent un mélange de diverses sources (expériences professionnelles, théories publiées, exercices créés pour l'occasion, exercices issus d'une autre formation et appliqués, approches analytiques...).

Chaque personne et chaque institution propose son approche originale. Certains enseignants ou intervenants ont développé leurs propres méthodes et les proposent également sous forme de conférence et de publication, leur assurant une paternité sur ladite méthode. Il faut noter qu'un cours théorique se doit d'être accompagné d'une activité d'écriture de scénario conséquente pour constituer une complète formation. Apprendre à écrire c'est justement écrire et réécrire.

Exercices pratiques

Comme l'écriture peut être un passage difficile où personne ne travaille exactement au même rythme créatif, les cours proposent souvent de petits exercices ou de plus longs ateliers pour que les apprenants puissent expérimenter des techniques d'écriture avec contraintes ;

l'objectif étant d'identifier et de comprendre les aspects précis de chaque type de format, de mécanismes, de narration.. .

L'oralité et l'échange tiennent une place de marque dans ces exercices, il est souvent d'usage de parler avant de laisser les personnes se remettre à l'écriture. La transmission a cette part intuitive dans les échanges qui permet de ne pas se restreindre à des cours didactiques stricts et à inclure les différents niveaux des personnes en étude. L'aspect conceptuel du scénario exige donc une certaine souplesse de discussion entre les élèves et l'enseignant pour sécuriser une bonne compréhension des outils narratifs parfois complexes.

Apprendre à analyser

Le désir d'apprendre à écrire des scénarios provient généralement d'une appétence de spectateur ; en observant de nombreux films, on se plaît à reconnaître des tropes, à dénoncer des clichés, à imaginer des suites... Il est alors possible de vouloir en faire un métier par ambition créative, en partant de sa propre culture cinéphile et audiovisuelle. D'après nos échanges / observations / expériences, les formations en France proposent divers exercices, souvent assez proches dans leurs méthodologies et dans les outils à acquérir.

En faisant ce travail de prise de connaissance des structures diverses et des œuvres existantes, on affine une aptitude pour identifier les points névralgiques, à avoir une notion du rythme et gagner en efficacité structurelle. Cette aptitude pourra alors servir à se former à la pratique de la lecture de scénario, du métier de consultant mais surtout à s'appliquer à soi-même une discipline d'auto-analyse.

Lectures de scénarios

Déjà évoqué avant, l'échange entre étudiant.e.s ou stagiaires est pratiqué pour assurer une synergie de groupe autant que pour enseigner un travail de lecture et de consultation. Ces réunions prennent plusieurs formes, par exemple un retour devant un panel, un retour individuel, des retours oraux ou écrits, une lecture orale en groupe avant des retours, des retours immédiats dans le vif ou des retours travaillés sur le temps.

À chaque enseignant de préciser éventuellement des temps, des approches, des manières pour pratiquer cette discipline très exposée aux émotions et aux débordements. Plusieurs formations prennent d'ailleurs un temps de pédagogie pour spécifiquement expliquer aux personnes comment se comporter, comment s'exprimer, pour à la fois garantir une émulation mais surtout entretenir des rapports agréables et respectueux.

Au-delà de l'aspect humain, la question de l'enseignement des techniques de lecture de textes se pose car la pratique fait moins l'objet de ressources méthodologiques éditées. Chaque intervenant a sa propre approche de comment produire une fiche de lecture ou accompagner une réécriture, même si des habitudes professionnelles (les productions étant souvent à l'origine des formats de fiche qui leur semblent propices) sont réitérées et érigées en exemple¹³. Les métiers de lecteur et de consultant existent¹⁴ et l'apprentissage de l'écriture de scénario ou celui des métiers de la production sont généralement les premiers pas vers ces voies.

¹³ Se reporter aux travaux de l'association des Lecteurs Anonymes pour aller plus loin ;

<https://lecteursanonymes.org/>

¹⁴ Sur le métier de consultant précisément, se reporter à notre Livre blanc n°3 ;

https://www.la-fams.fr/wp-content/uploads/2022/09/Livre_Blanc_n3-FAMS_Soigner_son_scenario.pdf

Profiter des retours

Malgré un apprentissage soigneux, il est difficile dans un travail créatif de toujours avoir du recul sur son objet en cours de développement. Les formations proposent toutes, de manières diverses et en fonction du nombre de participants, des séances collaboratives ou chacun et chacune s'adonnent à faire des retours sur les travaux des autres. Cela s'étend autant sur des périodes courtes (le temps d'une résidence, d'une formation) que longues (un cursus scolaire qui va favoriser les relations d'échange à long terme entre les étudiant.e.s).

Ce travail à la fois pour soi ou pour autrui permet d'acquérir d'autres aptitudes importantes : savoir pointer les forces et faiblesses d'un scénario de manière organisée, concise, pratique et bienveillante ; connaître les différents formats de retours (nous y reviendrons dans le volet consacré au Métier). Qu'importe le calendrier, appliquer cette discipline permet surtout aux scénaristes de comprendre comment est perçu un travail par autrui et comment l'entendre et l'accepter. Cette communication et cette volonté collaborative sont essentielles aux développements des projets audiovisuels.

Connaître les formats

Les modèles de l'industrie sont spécifiques, parfois connus (court métrage, long métrages...), parfois plus confus et variés (série 26' ou 30' et série 40' ou 52', « sitcom », « dramédie »...). Ils sont définis souvent aussi par des genres (policier, drames, reconstitution...) et des variations peuvent souvent opérer très vite (les « séries numériques »). Il est souvent

de la responsabilité des scénaristes en formation d'identifier ces formats et d'en comprendre les spécificités artistiques et économiques.

L'expérience des enseignants dans les cursus scolaires peut pallier le manque d'informations ; les formations AFDAS proposent régulièrement des stages focalisés sur un format en particulier justement, ce qui permet aux apprenants de se saisir de formats précis. Le marché étant évolutif, cela peut fluctuer ; des cursus tentent des formations ciblées avant de changer pour une autre tendance de l'industrie.

Les ressources, livres et Internet

Les lectures de livres, parfois vendus comme des « guides », sont souvent le premier pas des scénaristes aspirants vers la méthodologie. Certains livres sont des guides généraux qui tentent de synthétiser une méthodologie d'écriture globale (Robert McKee, Jean-Marie Roth, Yves Lavandier...), d'autres sont des essais et des récits d'expériences (Pascal Bonitzer, Jean-Claude Carrière, Alain Layrac...), d'autres sont des approches avec des spécificités structurelles plus poussées ou appartenant à un genre (Vincent Robert, Maryse Leon Garcia, Linda Seiger...), d'autres favorisent des analyses et des réflexions sur le scénario en général (John Truby, Michel Chion...), d'autres encore sont des méthodes de relecture et de développement de concepts ou d'idées (Syd Field, Erik Bork...). L'usage est souvent suggéré mais les textes en eux-mêmes sont rarement étudiés.

Notons aussi que les théories ici les plus présentes dans ce paysage pédagogique ne sont pas les uniques sources d'enseignements, divers textes permettent d'enrichir son apprentissage comme les biographies de

scénaristes, les tables rondes professionnelles, les interviews et les textes critiques des revues spécialisées, pour ne citer que ceux-là. Nous pouvons observer de plus en plus de comptes dédiés à l'écriture de scénario sur les réseaux sociaux qui partagent diverses recommandations et considérations sur la pratique, avec plus ou moins de sérieux ou de pertinence. Des scénaristes eux-mêmes partagent aussi des idées et des compétences, notamment aux Etats-Unis. En France le CNC a proposé un centre de ressources dédié à l'apprentissage du scénario. Internet favorise la multiplication des ressources en ligne.

Conclusion - Volet 1 : Méthodologie

La plupart des formations favorisent l'enseignement de la dramaturgie *in situ* et délaissent souvent la bibliographie *stricto sensu* et son enseignement théorique, probablement par manque de temps. Faut-il s'accommoder de cet abandon de l'histoire de la dramaturgie théorisée ? La question reste ouverte. On remarquera aussi l'absence de femmes dans le panel des exemples les plus souvent cités, héritage d'une mise à l'écart ancienne des femmes scénaristes et réalisatrices dans le secteur. Notons aussi que les origines des enseignements des auteurs de ces ouvrages ne sont pas souvent expliquées, ce qui prive les enseignements du poids de leur histoire.

Les enseignements, dans leurs proportions, s'attachent à transmettre un savoir de base accessible à tous. Ils sont aussi recommandés à toutes personnes se destinant à lire des scénarios (réalisateur.trices, consultant.e.s, lecteur.trices mais aussi producteurs.trices). Les méthodologies et leurs enseignements sont de plus en plus valorisés et se multiplient progressivement ; le fantasme du scénariste « auteur-né » bat de l'aile, le public a davantage conscience de la nécessité de se former, ne serait-ce que pour obtenir une première passerelle vers la profession. Les méthodologies sont indispensables pour construire une base de compétences et de connaissances professionnelles qui s'enrichissent par la suite dans la « jungle » du travail.

Néanmoins, il faut remarquer que le métier de scénariste (mais plus particulièrement le métier de réalisateur avec lequel on l'associe systématiquement), provoque aussi des ambitions décalées avec la réalité. Beaucoup pensent qu'un simple apprentissage théorique va suffire

à s'approprier la compétence et le talent requis. L'illusion souvent donnée est qu'une méthodologie apprise suffit alors à devenir scénariste. Le phénomène existe aussi avec des producteurs et productrices, persuadé.e.s après la lecture d'un ouvrage de Truby de pour voir « faire le travail » du scénariste qui sèche parfois dans sa réécriture.

D'autres aspects au-delà des questions de méthodologie entrent en ligne de compte ; comment bâtir son propre univers de scénariste ? Comment travailler avec ses pair.e.s et comment vivre de son travail ? C'est justement ce qui nous intéresse dans les deux prochains volets de ce livre blanc, **Style** puis **Métier**.