



LIVRE N°4 BLANC de la



La Fédération des Associations des Métiers du Scénario

| L'enseignement du scénario

TABLES DES MATIÈRES



Présentation de la Fédération

Introduction générale

I/ Volet 1 - Méthodologie

A- Introduction

B- Méthodologie

C- Conclusion

II/ Volet 2 - Style

A- Introduction

B- Style

C- Conclusion

III/ Volet 3 - Métier

A- Introduction

B- Métier

C- Conclusion

IV/ Ressources de la FAMS



PRÉSENTATION DE LA FÉDÉRATION

La Fédération des Associations des Métiers du Scénario (FAMS) a été créée en novembre 2019 par cinq organisations professionnelles : l'Association pour le Développement de la Fiction en Pays de la Loire (ADEFI), Backstory L'Association, Lecteurs Anonymes, SAFIRE Grand Est et Séquences7.

Unis autour de valeurs communes de transmission, de mentorat et de compagnonnage dans l'enseignement de l'écriture audiovisuelle et cinématographique sous toutes ses formes (genres, formats et supports), la FAMS a milité pour la valorisation de l'ensemble des métiers du scénario, de leur savoir-faire et artisanat au niveau national, ainsi que pour leur reconnaissance.

La mission de la FAMS jusqu'en 2025 était de regrouper les différents acteurs de la filière scénario en France, notamment émergents, afin de parler d'une seule voix pour la défense des intérêts et la représentation des divers corps de métiers du scénario.

Elle a ainsi regroupé jusqu'à 15 organisations membres au cours de ses six ans d'existence et réuni plus de 1200 artistes-auteurs français, implantés sur l'ensemble du territoire national, métropole et outremer.

Associations membres : l'Accroche Scénaristes, l'Association des Producteurs Audiovisuels Rhin-Rhône (APARR), l'Association pour le Développement de la Fiction en Pays de la Loire (ADEFI), l'Association des Scénaristes d'Occitanie (ASSOC), le Bureau des Auteurices et Auteurices-Réalisateurices (BAAR), la Belle Equipe, Backstory L'Association, Cinéastes de la Réunion, Lecteurs Anonymes, les auteurs et autrices de l'image et du son en Nouvelle-Aquitaine (NAAIS), SAFIRE Grand Est, SAFIR Hauts-de-France, le Septième Scénar', ScriptoKarib et Séquences7.

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.

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.

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>

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.

VOILET 1

A- INTRODUCTION

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 CEEA¹ (deux ans). Ces écoles sont sur concours et sont très sélectives. S'ajoutent des écoles privées (3iS2, CLCF³, ESRA⁴, ESEC⁵...) 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 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 (AFDAS⁶, CIF⁷, CPF⁸, 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,

¹ Conservatoire européen d'écriture audiovisuelle.

² Institut international de l'image et du son.

³ Conservatoire libre du cinéma français.

⁴ Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle.

⁵ École supérieure d'études cinématographiques.

⁶ Assurance Formation Des Activités du Spectacle.

⁷ Congé Individuel de Formation.

⁸ Compte Personnel de Formation.

comme SiRAR⁹ ou le GREC¹⁰, 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 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.



⁹ Site Régional d'Aide à la Réalisation.

¹⁰ Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques.

VOILET 1

B- MÉTHODOLOGIE

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 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 ou 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 habitudes 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-Unis¹¹, 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 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

¹¹Pour 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

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.

VOILET 1

B- MÉTHODOLOGIE

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.

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.

¹³Se reporter aux travaux de l'association des Lecteurs Anonymes pour aller plus loin ; <https://lecteursanonymes.org/>

¹⁴Sur 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

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.

VOILET 1

C- CONCLUSION

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 (réalisateurs.trices, consultant.e.s, lecteurs.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.

VOILET 2

A- INTRODUCTION

Qu'est-ce que le style ?

Voici la définition qu'en donne le Dictionnaire Petit Robert :

STYLE (Nom masculin)

1 • Part de l'expression (notamment écrite) qui est laissée à la liberté de chacun, n'est pas directement imposée par les normes, les règles de l'usage, de la langue. Synonymes : écriture, expression, façon, langage, langue.

2 • (Sans complément)

Manière d'écrire présentant des qualités artistiques. Auteur qui manque de style.

Dans les arts visuels, le style est naturellement lié à l'image. S'il est courant d'entendre parler de style concernant les réalisateurs, voire même de les définir par celui-ci, la simple évocation du style de Wes Anderson ou David Lynch, par exemple, invoquant des images précises dans l'imaginaire collectif ; il est d'ordinaire plus difficile de s'arrêter sur une définition claire du style d'un scénariste, puisque celui-ci passe par la forme écrite. Dès lors, comment le caractériser ?

Il convient en premier lieu de le différencier du style littéraire, tel qu'invoqué pour les romanciers et autres auteurs de l'écrit. En effet, parler du style d'un scénariste, ce n'est pas juger de la qualité même de son écriture, de sa fluidité ou de son caractère poétique. Ces éléments peuvent bien entendu en faire

partie, mais ne suffisent pas à le définir dans son ensemble, car le style est une notion abstraite et subjective par nature.

Cela tient au fait que le scénario est un outil, un objet transitoire, destiné à être transposé en images et en sons, et non un objet littéraire se suffisant à lui-même et destiné à être publié tel quel. L'existence même du scénario est conditionnée à sa transformation future en une œuvre audiovisuelle, au sens premier du terme, quel que soit son format de destination ou son mode de diffusion.

Le scénariste est un créateur de récits, son rôle est de formuler des idées et des concepts pour les rendre accessibles à un public, qu'ils soient originaux ou adaptés d'un matériel préexistant. Partons alors d'un constat avéré : si l'on confie l'écriture d'une œuvre à partir d'un cahier des charges commun à deux scénaristes différents ayant suivi la même formation et acquis la même méthodologie, il en résulte deux récits très différents.

Ce qui rentre alors en compte dans la variabilité des deux œuvres produites est le style personnel de chaque auteur, à savoir un mélange entre son univers, ses goûts, ses affinités pour certains genres ou formats, ses références, les thématiques récurrentes qu'il aime explorer, son point de vue sur ces dernières et sur le monde qui l'entoure.

Mais, contrairement à ce que cet exemple pourrait, à tort, laisser penser, le style n'est pas seulement inné. Il se cherche, se construit et se révèle au fur et à mesure du parcours respectif de chacun. En tant que scénariste, il convient alors de faire la part des choses entre ce que l'on attend de nous d'une part, et ce que l'on veut réellement exprimer d'autre part, en dehors de tout cahier des charges ou formatage. C'est précisément là, dans cet entre-deux, que réside l'affirmation de son style personnel.

Au sein des différentes formations à l'écriture, on néglige souvent la recherche et l'apprentissage du style car on a tendance à le hiérarchiser comme étant moins important à acquérir que la méthodologie. En effet, le style est rarement considéré comme un enjeu pédagogique en soi, car il est souvent perçu comme étant d'origine naturelle.

Cela nous laisse penser qu'il manque peut-être un espace de réflexion consciente autour du style au sein des formations. On laisse bien souvent le soin à l'auteur de partir seul en quête de son style. Or, le style est la chose la plus dure à trouver et à définir pour un auteur, car son émergence est multifactorielle, à la croisée du vécu personnel et de l'expérience acquise par le travail et l'écriture d'œuvres originales.

Dans un écosystème de production où le besoin de scénaristes s'est considérablement accru, la recherche de nouveaux talents et de nouvelles voix est devenue la règle. Dans ce milieu, toujours plus concurrentiel, le besoin de se démarquer est ainsi devenu un critère essentiel au développement d'une carrière de scénariste.

Il ne s'agit plus simplement de vendre ses projets mais aussi de se vendre « soi-même », c'est-à-dire d'affirmer et de valoriser son style. En effet, la singularité d'un scénariste est toujours encouragée, c'est même la première qualité recherchée chez ce dernier, après sa « technique », fruit de sa méthodologie et de ses compétences en dramaturgie, propres à sa fonction première de structurateur de récit.

Or, il n'y a ni méthode universelle, ni recette pour définir son style et l'affirmer. Il est le résultat de choix et d'envies personnels, encore faut-il pouvoir exercer ces choix en pleine conscience plutôt que de se retrouver vite perdu face à l'infini des possibles et de tenter tant bien que mal de rentrer dans le moule des modes narratives du moment.

Trouver son style est donc aujourd'hui une étape nécessaire, pour ne pas dire fondamentale, pour un scénariste, notamment émergent. Partant du principe que le style ne s'enseigne pas et qu'il n'y a ni méthode universelle, ni recette magique pour le définir, quel rôle peuvent alors jouer les formations initiales aux métiers de l'écriture auprès des scénaristes en devenir, en quête de leur style ?

Nous allons par la suite nous interroger sur les possibilités d'accompagnement que peuvent procurer les formations dans la recherche et l'émergence du style d'un auteur, à travers deux parties générales :

Dans la première partie, nous opérons un état des lieux des composantes du style et de leurs caractéristiques : il est en effet le mélange et le fruit de l'interaction entre la connaissance de soi d'une part et l'ouverture d'esprit de

l'autre. Mais cela ne suffit pas, car il faut aussi faire preuve de confiance en soi afin de savoir affirmer et assumer son style, ce qui passe par la critique et la réécriture. Ainsi, le style se définit, se pratique, s'affine et évolue au cours du temps.

Dans la seconde partie, nous analyserons les outils et exercices pratiques qui permettent de rechercher, définir et affiner son style : incluant une partie théorique d'analyses et positionnements esthétiques et une partie

pratique regroupant les projets individuels avec accompagnement personnalisé et les retours d'expériences, la co-écriture et les ateliers et l'usage du pitch oral comme outil d'auto-analyse et d'expression de sa personnalité.

VOILET 2

B-STYLE

1. LES COMPOSANTES DU STYLES

Le style, comme le talent, est une notion abstraite et subjective. Qu'est-ce qui fait alors l'unicité d'un auteur et le différencie de ses collègues ? Passons en revue ce qui constitue pour nous les trois composantes de ce que l'on appelle « le style », et leurs caractéristiques.

LA CONNAISSANCE DE SOI

Définir son style personnel implique de se connaître soi-même en tant qu'auteur mais aussi en tant qu'individu. Ainsi, il faut être conscient (ou le devenir) de ses facilités et difficultés, identifier et développer un univers personnel, encourager la recherche, la rencontre et la sortie des sentiers battus dans le processus d'écriture.

On ne le répétera jamais assez, mais l'universalité au sein d'un récit se communique à travers l'intime. Plus on est précis et plus on est universel par rapport à l'expérience humaine. C'est pour cela que, au-delà de bases méthodologiques communes, enseignées différemment et respectivement selon les formations et les formateurs, il est important de considérer chaque scénariste en devenir comme une personne unique.

Il n'est un secret pour personne que nous sommes le produit de notre expérience intime de la vie. Il en va de même en écriture, où l'encre de nos récits respectifs est constituée, au moins partiellement si ce n'est totalement, de l'expérience, des souvenirs et du vécu de

chacun.e. Cette volonté d'ancrage personnel, trouve résonance dans la question de la légitimité qui devient de plus en plus prégnante dans le parcours de développement et de soutien d'un projet et d'une carrière d'auteur.

Cette unicité, ce point de vue personnel sur le monde, est extrêmement valorisé et recherché dans le cadre du marché français actuel. Au point qu'il est aujourd'hui conseillé à un scénariste de définir lui-même son ou ses domaines d'expertise (format, genre, sujets, thématiques...) et de se « vendre » en fonction de ces derniers.

Ainsi, le style est aussi ce qui définit un auteur aux yeux du public et de la critique. Quelques exemples : n'attendons-nous pas un regard féministe et inclusif des films de Céline Sciamma ? De Thomas Lilti une thématique en lien avec la médecine ou la fonction publique ? Ou bien encore de Jacques Audiard une construction narrative liée plus ou moins directement au suspense ou au polar ?

À l'image, par exemple, d'un peintre comme Soulages qui a creusé la majeure partie de sa carrière le même motif, à savoir la couleur noire et la lumière interne qu'il peut s'en dégager, il est aujourd'hui apprécié qu'un scénariste sache identifier par lui-même dans quel courant son travail s'inscrit. Identifier les éléments centraux de son œuvre et en explorer les diverses variations, revient pour

un scénariste à définir en partie son style.

Ce qui peut de prime abord être perçu comme étant un critère limitatif, contribue au contraire à l'identification d'un scénariste sur le marché de la création. Bien entendu, cela ne veut pas dire que ces éléments constitutifs de son travail ne seront pas mouvants et n'évolueront pas au cours de sa carrière au fur et à mesure de son expérience, mais il est connu qu'une fois identifié pour ces derniers, il est difficile pour un auteur d'en faire accepter le changement, d'autant plus si celui-ci est radical (passer de l'écriture de drames à la comédie par exemple).

Comment alors choisir consciemment ou identifier ces éléments de style ? En ce sens, il y a parfois des évidences, des aspects dramaturgiques pour lesquelles on a une appétence ou un talent naturel : univers, structure, personnages, dialogues... Il convient donc de se poser la question de ses forces et faiblesses avec sincérité et sans tabou : on ne peut pas être bon en tout, autant capitaliser alors sur ses points forts tout en ayant conscience de ses points faibles.

Nous verrons dans la deuxième partie de ce document, consacrée aux outils et exercices pratiques, comment procéder afin d'identifier ces derniers de manière concrète, et comment accompagner de jeunes auteurs dans ce processus personnel.

Se pose ensuite la question du goût, qui se construit à travers la cinéphilie ou la sériephilie mais aussi par le biais de la découverte et la connaissance d'autres formes de récits, littéraire ou journalistique (actualités, faits

divers) ou même de l'Histoire, voire au contact d'autres formes d'art (peinture, sculpture, danse...).

Utiliser des références permet donc en ce sens de se « situer sur la carte », de mieux se définir et de pouvoir communiquer son style aux autres, de manière imagée et par association ou comparaison. Par contre, il ne faut pas multiplier les références à l'excès au risque de brouiller les contours de cette identification, ce qui s'avère être contre-productif.

Il faut donc bien réfléchir à une cohérence et faire preuve de mesure dans l'usage des références, au risque que celles-ci se révèlent trop écrasantes et laissent penser à tort à un excès d'orgueil ou d'estime du scénariste. Il faut aussi, autant que faire se peut, éviter les lieux communs ou les références « à la mode ». La précision est alors le meilleur atout possible.

La curiosité n'est pas un vilain défaut pour le scénariste, elle est même essentielle et lui permet, par comparaison, affinité ou rejet de définir son propre monde intérieur et donc par extension, son style. La plus grande qualité dont un scénariste puisse faire preuve est donc l'ouverture d'esprit : il faut s'intéresser à soi, aux autres et au monde. Mais il faut aussi savoir se remettre en question quand cela est nécessaire.

L'OUVERTURE D'ESPRIT

Bien se connaître et définir son univers personnel d'auteur et l'affiner, c'est aussi prendre le risque de s'y enfermer et de tourner en rond. Or, un scénariste doit aussi savoir

se remettre en question, sortir de sa zone de confort, découvrir et intégrer de nouvelles choses en permanence afin de pouvoir faire évoluer sa pratique et de s'adapter aux évolutions des usages et du marché créatif, le but étant de voir ses récits prendre vie et non finir enfermés dans un tiroir, mis au rebut.

Être scénariste c'est donc aussi apprendre à faire face à l'échec et aux refus, et à savoir rebondir. Il ne s'agit pas de vivre dans une tour d'ivoire en cultivant le mythe de l'artiste maudit, qui crée en étant convaincu de son talent ou son génie, tout en étant incompris des autres.

La création n'est pas un système fermé, il faut prendre conscience que l'on fait partie d'un écosystème créatif dont nous ne fixons pas les règles. Il ne s'agit pas pour autant de suivre aveuglément les choses, mais plutôt de tenir compte et acter d'une harmonisation avec les usages courants du métier.

Inutile donc de s'inscrire en porte-à-faux dans une position de rebelle, convaincu qu'il pourra changer les choses. Il faut au contraire apprendre à faire preuve d'humilité et à trouver sa place dans les cahiers des charges imposés. C'est de la contrainte que naît la créativité, une trop grande liberté pouvant s'avérer écrasante et mener à la page blanche...

De même, le style peut émerger de l'expérimentation : par exemple en travaillant sur des genres ou thématiques différentes des siennes dans le cadre d'une commande ou d'un exercice imposé, tout en essayant d'y insuffler sa "patte" ou sa "voix". On se doit en tant que scénariste de faire de ses limites ou

de celles qu'on nous impose, une force. C'est en cela que l'ouverture d'esprit contribue à la définition de son style personnel. Mais comment cela s'incarne-t-il concrètement ?

Prendre l'habitude de mener des recherches sur les sujets que l'on traite à travers ses œuvres, lire des scénarios ou visionner régulièrement des œuvres portées à l'écoute ou à l'écran, permet de nourrir son univers, son goût et sa propre pratique. Il convient donc d'apprendre à faire preuve d'esprit critique mais aussi de savoir faire soi-même face à la critique.

En effet, entendre la critique à propos de son travail mais aussi la pratiquer soi-même avec bienveillance et de manière constructive permet de faire évoluer et affiner son regard. Cela donne également lieu à l'opportunité de l'acquisition d'une série d'outils analytiques et dramaturgiques, tout en contribuant à l'affinement de son goût et de ses affinités et donc, par extension, à l'affirmation de son style.

En ce sens, en tant que scénariste, il ne faut pas craindre la critique, mais au contraire la rechercher et même la pratiquer, à partir du moment où cela se fait dans un esprit d'ouverture, de curiosité et de bienveillance. Faut-il pour autant être intégralement perméable à ces critiques et suivre aveuglément les conseils qui nous sont dispensés ? Bien sûr que non.

Il faut ainsi apprendre à faire la part à des choses, à confronter, comparer et analyser les retours qui nous sont faits, afin d'en tirer la substantifique moëlle. Il ne faut, en effet,

en aucun cas se perdre face à la critique mais prendre du recul et se questionner sur les éléments qui ont pu générer de telles remarques. En le faisant, on affine indirectement son style.

Le problème se situe rarement là où il est pointé, c'est donc au scénariste, en se basant sur la connaissance de soi et son ouverture d'esprit, de remettre en question sa manière d'œuvrer et de définir son style. Mais aussi parfois de savoir s'affirmer et de faire preuve de confiance en soi.

LA CONFIANCE EN SOI

La troisième composante du style est donc la confiance en soi. En effet, lors de sa carrière, un scénariste sera amené à de nombreuses reprises à devoir se remettre en question, y compris dans sa propre pratique de l'écriture. Être capable de réécrire est une part essentielle et même centrale de ce métier.

Cependant, comme nous l'évoquions précédemment, il ne s'agit pas pour autant de suivre aveuglément les retours et conseils prodigués. Il faut avoir conscience des marqueurs inhérents de son style, que l'on défendra corps et âme, mais aussi être en mesure de saisir l'essence immuable de son projet.

Quelle est la flamme de départ, l'envie profonde qui nous a mené à développer ce récit, de cette manière, à travers notre point de vue personnel ? Quel lien intime entretenons-nous avec ce dernier ? Quelle nécessité avons-nous à l'aborder et le traiter de cette manière ? C'est la somme de ces éléments qui deviendra

le phare du scénariste dans la nuit ténébreuse et semée d'embûches du développement de son projet.

Le style d'un auteur, c'est donc aussi être capable d'assumer et d'affirmer les marqueurs de son univers et son unicité. Cela doit bien entendu être pratiqué avec mesure et ouverture d'esprit, mais l'intime conviction d'un scénariste par rapport à son œuvre fait partie des caractéristiques de son style. Il faut donc s'interroger sur sa pratique créative : qu'est-ce qui le pousse à écrire ? Quelle volonté profonde le pousse à traiter d'un tel sujet et à vouloir le partager au plus grand nombre ? Pourquoi avoir choisi de le faire de telle manière ?

Autant de questions qui peuvent vite devenir oppressantes pour un auteur. Mais adopter ce recul sur sa pratique, se poser les bonnes questions et faire preuve d'un regard analytique et critique sur son propre travail, permet de construire et de renforcer sa confiance en soi, et d'affirmer son identité et son style.

Bien entendu, ce ne sont pas forcément des compétences innées à chacun.e, mais elles peuvent s'acquérir avec le temps à travers la pratique et l'accompagnement. Il n'est pas pour autant nécessaire de débiter une thérapie psychanalytique pour cela ! En effet, il existe tout un panel d'outils et d'exercices pratiques qui peuvent être dispensés et acquis à travers la formation et l'accompagnement des auteurs, et qui contribuent à nourrir leur pratique et la définition de leur style.

VOILET 2

B-STYLE

1. OUTILS ET EXERCICES PRATIQUES

Comme exposé dans la partie précédente, le style est constitué de différentes composantes, à la croisée des chemins de l'inné et de l'acquis. Le style peut donc se travailler et s'affiner et c'est aussi le rôle des formations à l'écriture que d'accompagner les scénaristes sur ce chemin, loin d'être évident.

Car, bien que le style ne s'enseigne et ne s'apprenne pas, il reste possible d'aider à son identification, son émergence et son affirmation à travers certains outils et exercices pratiques.

ANALYSE ET POSITIONNEMENTS ESTHÉTIQUES

À l'image des références individuelles, il est important dans l'exploration de son style, d'amener les scénaristes en formation à analyser d'autres récits afin d'en appréhender les rouages dramaturgiques mais aussi le style respectif.

Une étude des grands courants et des périodes qui ont traversé l'histoire du cinéma et de l'audiovisuel permet ainsi aux scénaristes formés de se placer dans la mouvance de ces derniers ou de se construire en opposition, et donc de questionner leur style. Il faut cependant que les formateurs veillent à la pluralité et à la diversité des exemples présentés, pour éviter tout formatage.

Aussi, la pratique de la lecture et des fiches d'évaluation associées, de l'analyse filmique et

dramaturgique et l'enseignement des codes de genre sont autant de notions essentielles qui permettent à l'auteur de « sortir de soi » et, par affinité et comparaison, de définir et de cultiver son goût et donc son propre style. Ce bagage théorique et pratique, permet de nourrir l'esprit critique d'un auteur et d'encourager sa curiosité.

Ainsi, il ne faut ainsi pas hésiter à mettre l'échange au cœur de la pédagogie : les discussions esthétiques, les critiques écrites et orales ainsi que le débat argumenté, sont autant d'outils qui contribuent à l'acquisition et à l'affirmation d'un point de vue personnel, mais qui favorisent également l'apprentissage de compétences analytiques et dramaturgiques qui permettent de mieux se connaître, de cultiver son ouverture d'esprit et de développer sa confiance en soi.

PROJETS INDIVIDUELS ET RETOURS D'EXPÉRIENCE

La première base pratique pour le scénariste en formation est bien entendu le développement d'un projet personnel. Nous entendons par là une période d'écriture par étapes successives et soumise à des rendus réguliers, avec des retours individuels et personnalisés. Ce suivi d'écriture individuel personnalisé permet ainsi pour le formateur de prendre en compte les spécificités des univers de chacun, son approche personnelle de l'écriture, en d'autres termes son style, et

d'accompagner sa maturation.

Le but ici est d'éviter tout formatage : le formateur ne doit pas chercher à faire rentrer le scénariste et son œuvre dans des cases préétablies mais lui fournir la possibilité d'un regard critique, pédagogique et bienveillant tout en lui rappelant, si nécessaire, la réalité du marché dans lequel il est amené à s'insérer et à évoluer à l'avenir. Il faut donc autant que possible veiller à respecter la liberté du scénariste, son caractère et sa personnalité au cours de ce processus de développement et non y projeter ses propres désirs, attentes ou volontés.

En parallèle et en complément, nous ne saurions que trop encourager la tenue d'exercices libres aux contraintes créatives et créatrices. En effet, le style se construit par l'expérience, et c'est en cela que l'ouverture d'esprit est essentielle : pour savoir ce que l'on aime, il faut tout tester et se confronter, plus particulièrement à ce que l'on aime moins, ou ne maîtrise pas.

Nous encourageons donc la pratique régulière d'exercices d'écriture sur des genres ou des thématiques imposées ou avec des contraintes dramaturgiques préétablies.

C'est alors à force d'expérience, que la récurrence de certains sujets, personnages, thématiques, ou motifs, au sein du travail respectif de chacun, va pouvoir être identifiée et va permettre au scénariste en formation de mieux cerner ses affinités et par extension de définir son approche personnelle de l'écriture narrative.

De même, nous ne pouvons qu'encourager les rencontres régulières avec des auteurs expérimentés et reconnus venant partager leur expérience personnelle du développement de leurs projets, leur approche et vision de l'écriture et notamment de la phase développement.

Sources d'inspiration et de recul, ces rencontres apportent au scénariste en formation un aperçu concret de la réalité du milieu professionnel dans lequel il va s'insérer par la suite, et lui montre également la pluralité et la diversité des approches de chacun.e au cœur du processus créatif.

De la même manière, la confrontation au regard de professionnels en activité extérieurs à la formation, que ce soit lors d'interventions ponctuelles spécialisées, de masterclass, ateliers ou même au cours d'un jury d'évaluation, fournit aux scénaristes en formation des critiques, retours et éléments d'analyse qui peuvent questionner et enrichir leur pratique et par conséquent leur permettre d'affiner et d'affirmer leur style.

CO-ÉCRITURE ET ATELIERS

La co-écriture doit également être encouragée, à deux ou plus, afin d'inviter les scénaristes en formation à la collaboration et à la confrontation au regard de l'autre. En effet, contrairement aux idées reçues, être scénariste n'est pas un métier si solitaire qu'on ne pourrait le penser.

Que ce soit avec un co-auteur, un producteur, un réalisateur, un technicien ou un comédien, le scénariste ne cesse d'échanger et de se confronter aux regards extérieurs et

avis sur son travail au cours du processus d'élaboration d'une œuvre. Il doit donc être en mesure de pouvoir défendre ses choix de façon précise et argumentée tout en restant ouvert aux remarques et à la réécriture, étape incontournable, si ce n'est centrale, du travail d'auteur.

De la même façon, il nous paraît primordial que l'enseignement du scénario soit dispensé, au moins ponctuellement, en petits groupes d'écritures ou sous forme d'ateliers collectifs structurés.

En effet, c'est aussi au contact du collectif, et donc à travers le regard des autres sur son travail, dans l'émulation, la comparaison et l'échange bienveillant que peut se construire son style. Cela permet également de s'individualiser en identifiant ses goûts et différences au sein du groupe, ce qui amène à prendre conscience de son caractère, de sa personnalité voire de son unicité, et permet de dégager ses points forts et faiblesses.

Pour les formateurs, il faut alors veiller à l'encadrement du groupe et à sa bonne collaboration, afin que respect et affirmation de l'individualité et du caractère de chacun soient au cœur de ce processus. Les échanges et débats autour des goûts respectifs des participants vont bon train et peuvent être sources de tension. Ils doivent donc rester sur un terrain neutre qui exclut le jugement de valeur. Il ne s'agit pas que l'individu se noie ou s'efface derrière le collectif, ni qu'il ne prenne l'ascendant sur les autres.

Tout le monde doit faire preuve d'exigence et d'humilité envers soi et les autres. À chacun son

rythme, son identité... et son style. Pour cela il faut recourir à des débriefings réguliers et, si nécessaire, à une structuration hiérarchique du groupe, avec une rotation régulière, afin que chacun occupe tous les postes tour à tour à égalité.

Cette mise en situation professionnelle avec des objectifs d'écriture clairs et des délais imposés permet à chacun.e de pouvoir mettre en valeur ses spécificités individuelles mais aussi de découvrir d'autres approches, méthodes et points de vue, afin de nourrir sa réflexion sur son propre style.

Cela demande bien entendu un certain recul sur soi car il s'agit de questionner sa pratique de façon personnelle mais aussi avec le groupe. Un regard extérieur porté sur notre travail, qu'il soit individuel ou collectif, nous permet souvent de mieux identifier les difficultés que nous rencontrons ou que nous peinons à voir (consciemment ou non) et d'apprendre à les surpasser, faisant à terme de nos faiblesses une force.

PITCH ORAL

De par son essence et sa structure, le pitch oral est un excellent outil d'auto-analyse et d'expression de sa personnalité. En effet, il pousse un auteur à organiser sa pensée, réfléchir au lien personnel qu'il entretient avec son récit et à la meilleure manière de le communiquer, mais aussi à clarifier et à partager ses intentions narratives. L'écriture du pitch et sa pratique poussent ainsi à une réflexion globale de l'auteur sur son individualité, son œuvre, et donc son style.

Au cours des formations, il est conseillé de recourir régulièrement à l'oralité et à l'exercice

si particulier et délicat du pitch sous les différentes formes qu'il peut revêtir (courtes ou longues) car il permet d'identifier les manquements d'un récit, de vérifier sa clarté et son efficacité, mais aussi de vérifier sa juste perception par les auditeurs au regard de ses intentions personnelles.

Chaque projet et chaque auteur est unique. Le pitch force donc celui qui le pratique à mener une réflexion autour de la meilleure manière de se présenter ainsi que son travail. Il pousse donc à se questionner sur son style et sur la

façon de le partager à ses interlocuteurs.

Dans la même lignée, la manière qu'un auteur aura de s'exprimer, de se comporter, son choix de vocabulaire et de champ lexical... sont autant d'éléments constitutifs de son style tel qu'il est appréhendé par l'auteur lui-même, ou perçu par ses collaborateurs. C'est pour cela qu'il est tout aussi utile d'exercer le pitch que de l'écouter afin d'aiguiser son esprit critique et, en retour, de s'enquérir de sa propre méthode et de l'adapter pour en maximiser les effets perceptifs.

VOILET 2

C-CONCLUSION

Élément abstrait et dur à définir, le style est la carte d'identité d'un auteur. Il lui permet d'exprimer sa personnalité, son caractère, son unicité et par extension les éléments thématiques et esthétiques qui constituent ce qui est perçu comme son "univers" personnel. Des valeurs particulièrement prisées dans le marché actuel, en recherche constante de nouvelles voix et talents afin de renouveler la création.

Situé à la croisée de la connaissance de soi, de l'ouverture d'esprit et de la confiance en soi, le style ne s'apprend pas, il se découvre, se définit et s'affine. Il peut même évoluer avec le temps et l'univers créatif d'un auteur. Cette notion, aussi insaisissable que le talent, est le fruit d'une recherche personnelle et consciente menée par le scénariste à partir de son travail et des récurrences qu'il repère au sein des œuvres qu'il développe.

Le style est une quête intime qui ne se termine jamais réellement, elle s'affine au gré du temps et de l'expérience. Mélange d'inné et d'acquis, fruit du goût et du monde intérieur d'un auteur autant que de son expérience de la vie, le style est donc un facteur qu'il est impossible d'enseigner. Cependant, un scénariste peut être encadré et accompagné dans la définition de son style ou dans la construction de ce dernier.

Pour cela, les formateurs ont accès à un panel d'outils théoriques allant de l'analyse de

récits aux positionnements esthétiques et à la pratique de la critique ; mais aussi d'exercices pratiques : suivi personnalisé de projets individuels ou confrontation au regard des autres par le biais de la co-écriture, du travail en groupe, ou encore du retour d'expérience de professionnels en activité, sans oublier le pitch oral.

C'est donc loin du formatage, grâce à une pluralité et diversité d'approches stimulant la créativité des scénaristes tout en préservant leur liberté, et en leur permettant d'affirmer leur individualité au sein du processus collaboratif de création d'une œuvre, que se trouve le style.

Mais ce dernier, bien que devenant un élément constitutif essentiel dans la carrière d'un scénariste ne suffit pas à le transformer en auteur à succès. Il est par ailleurs courant que des similitudes de style se révèlent et s'affirment entre différent.e.s scénaristes.

Au-delà de l'acquisition d'une méthodologie d'écriture, comme abordée dans le premier volet, il faut avoir connaissance et conscience des multiples spécificités inhérentes au métier de scénariste et à son environnement professionnel.

Et c'est précisément cette notion de Métier, ses caractéristiques et son enseignement, qui sont au cœur du prochain volet de ce livre blanc.

VOILET 3

A-INTRODUCTION

Le fantasme voudrait qu'un "bon" scénario agisse comme un passe-partout. D'une qualité évidente, universelle et indéniable, il se ferait acheter et produire en un rien de temps, déroulant ainsi à son auteur le tapis rouge d'une carrière dans l'écriture pour l'écran. La réalité du métier, qui nécessite un travail permanent autant sur les projets que sur soi, peut paraître plus terne, mais est en vérité bien plus riche en rebondissements. Les marches vers le succès sont souvent plus intéressantes que le tapis qui les recouvre.

Pour qu'un scénario soit considéré, il faut déjà qu'il soit lu. Qu'il atteigne les mains et les yeux des bonnes personnes, ce qui n'a rien d'évident. Si cette lecture, qu'on espère attentive, a lieu et s'avère positive, elle devra être confirmée par plusieurs rendez-vous. Durant ceux-ci, l'auteur exposera sa vision, prouvera sa volonté et sa capacité à mener son projet à terme, d'abord à un producteur, puis à d'autres futurs partenaires. Tout projet, aussi "bon" soit-il, demande une phase de retravail collaborative avant d'être validé.

Beaucoup de "bons" scénarios ne sont pas produits. Les raisons à cela sont nombreuses et dépassent de loin la qualité de l'objet : mauvais timing, défaut de financement, manque de visibilité de l'auteur, stratégies politiques ou financières, difficultés ou malversations durant le développement... Des aléas et obstacles que les scénaristes

expérimentés savent identifier, comprendre et éviter plus facilement, pour les avoir déjà éprouvés ou côtoyés.

Faute de temps, de relations ou de moyens pour se remettre de ces tribulations, certaines (beaucoup) devront mettre de côté leur carrière d'auteur. Préparer des apprentis auteurs.rices à ces subtilités inévitables est donc une étape indispensable d'une formation au métier de scénariste. Une telle préparation permet de prévenir ou d'amortir ces difficultés, mais aussi d'ouvrir la profession à toute une catégorie de personnes qui, à cause d'elles, en sont ou en seront exclus de fait.

Ce que l'on appellera ici le métier concernent tout ce qui entoure de l'écriture, ce qui la permet et l'encourage. Connaître la place du scénariste au sein de la chaîne de création, les rapports qu'il entretient avec les autres acteurs de la production, les règles du marché, les bases de droits qui le concernent, les contrats, les risques, les protections... De la méthodologie du travail collaboratif à la rémunération, il existe tout un monde de codes implicites qu'un scénariste est contraint d'apprendre sur le tas, souvent à ses dépens.

S'il n'y a pas de secret à une carrière "réussie" (notion ô combien relative et subjective), des outils professionnels simples, clairs et connus existent pour encourager le lancement ou l'épanouissement d'un auteur et de ses projets.

Ces outils sont pourtant fréquemment survolés, voire tout à fait absents de formations à vocation professionnalisante.

Nous verrons ce que nous estimons être les composantes du métier à connaître, à commencer par les bases de connaissances du monde de l'audiovisuel, le nuancier de métiers du scénario et la maîtrise des outils concrets de l'écriture. Puis ce qu'il y a à savoir sur la prise de contact de l'auteur avec les différents acteurs de l'audiovisuel, la manière

de se présenter et de présenter un projet, mais aussi la notion d'expertise d'un.e auteur. ice, sa capacité à comprendre ce qu'on attend de lui.elle, à évaluer son temps et à estimer son travail.

Enfin, nous verrons comment enseigner ces éléments au travers d'enseignements théoriques, d'échanges directs avec des professionnels ou par des cours pratiques.

VOILET 3

B - MÉTIER

1. LES COMPOSANTES DU MÉTIER

A. LES BASES

CONNAISSANCE DU MONDE DE L'AUDIOVISUEL

Savoir précisément où se place le scénariste dans la chaîne de fabrication d'un projet est une étape fondamentale. Trop souvent, on s'attend à ce que cette notion soit déjà acquise par les aspirants scénaristes au démarrage de leur formation. C'est pourtant une connaissance en perpétuel mouvement, soumise à différents points de vue, pouvant rapidement être rendue insuffisante ou obsolète. Le monde de l'audiovisuel évolue en permanence et la place de l'auteur.ice au sein de celui-ci aussi. Ce n'est donc pas un luxe de ré-établir ce fondamental.

Le système de production français, bien qu'en apparence assez similaire à ce qu'il a longtemps été, a en effet changé de public, d'approches, de formats, de moyens de financement et de communication. Au moment où ce livre blanc est rédigé, l'audiovisuel sort à peine d'une quête de redéfinition suite à la crise de la Covid, la dominance des séries, franchises et des plateformes de streaming qu'il se prépare encore à des bouleversements structurels. La place du scénariste au sein de ce système demanderait donc plus un état des lieux ou un débat régulier qu'un enseignement brut et indiscutable.

Nous ne parlons ici que du cas français, les systèmes de productions étrangers

n'étant quasiment jamais abordés dans les formations, la place du scénariste français en leur sein encore moins. Un manque (ou un choix réfléchi) qui décourage les scénaristes d'envisager d'autres horizons à leur carrière.

Prendre connaissance de la nébuleuse vivante de la production dans son ensemble, dans sa diversité et dans son actualité, est un travail que les scénaristes feront de toute manière, consciemment ou inconsciemment. Il permet de savoir quoi attendre d'un producteur, d'un réalisateur, de savoir quand avoir recours à un agent ou à un avocat, vers quels organismes se tourner en cas de questions, de problèmes, de recherche d'emploi ou de visibilité... Non seulement un.e scénariste en devenir est en droit de se poser ces questions, mais les réponses ne doivent pas exclusivement provenir de ses futur.es collaborateur.ices, afin de ne pas déséquilibrer leur rapport de force déjà incertain. Sans cet apprentissage ou réapprentissage de l'écosystème du scénario, l'entrée dans le monde du travail devient d'autant plus fragilisante qu'elle ne l'est déjà pour un débutant.

EXTENSION DES HORIZONS PROFESSIONNELS

Le focus au cœur des formations de scénarios est encore majoritairement celui d'enseigner à écrire pour le cinéma. L'intitulé scénariste comprend pourtant tout un éventail de professions différentes. Si l'étude des séries prend de plus en plus de place dans les

cursus, elle reste encore rare relativement à l'amplitude de leur essor. Il en va de même pour l'écriture de jeux vidéo, domaine quasiment entièrement ignoré par les formations malgré la précision technique attendue des studios. De plus en plus de parcours de marketing, de publicité et de communication incluent des cours d'écriture et de dramaturgie, sans réciproque de la part des formations au scénario.

Sont aussi mis au second plan tous les métiers touchant plus à l'analyse et au conseil autour du scénario. On pense ici aux lecteurs, aux consultants, aux chargés de développement, aux directeurs de collection, aux directeurs artistiques ou encore aux enseignants. Un.e auteur.ice est pourtant très souvent amené.e à porter ces casquettes au cours de sa carrière. Étant des sources de revenus plus stables et plus accessibles que l'écriture et la vente de projets personnels, ces métiers permettent au scénariste de rester proche du milieu, d'exercer son esprit critique et de mieux identifier son style par comparaison.

Mais comme dans beaucoup d'autres milieux professionnels, les métiers de l'aide, bien qu'essentiels et omniprésents, sont moins visibles et moins prestigieux.

MAÎTRISE DES OUTILS PRATIQUES

Comme d'autres métiers d'artisanat, être scénariste demande un savoir technique élémentaire.

L'écriture a le luxe de ne pas avoir à s'encombrer d'une multitude d'instruments pour sa réalisation, mais plusieurs logiciels professionnels de traitement de texte et de présentation spécialisés sont aujourd'hui

difficilement contournables. Des logiciels coûteux, continuellement sous-exploités par leurs utilisateurs. La fonction de formatage prime en effet sur toutes les autres options d'arborescence, de fichage automatique de personnages et de décors, de prises de notes... Est-ce dû aux préférences de chacun ou au manque d'apprentissage ? Il existe aussi des méthodes physiques de décomposition d'un récit : post-its de couleur, chemin de fer, camembert dramaturgique... Ces pratiques, de plus en plus théorisées et utilisées en writing room, facilitent le travail collectif, la décomposition des idées et l'analyse des versions.

Il est également important pour un scénariste de développer son système de secrétariat. La gestion des dates limite est fondamentale pour un.e jeune auteur.ice, autant pour ses projets déjà avancés que pour les appels d'offres. Avoir connaissance des agendas partagés par des organismes ou associations facilite grandement ce travail sur le long terme. Ces mêmes entités offrent aussi souvent des ressources précises, comme des listes de contacts utiles, des conseils pratiques sur la rémunération appropriée, des lieux de travail... Aussi simples d'accès qu'elles paraissent, ces solutions partagées sont souvent méconnues des auteurs. Elles rappellent dans leur globalité que les scénaristes n'ont pas vocation à être solitaires dans leur démarche et qu'ils ont tout à gagner à partager leurs savoirs et leurs pratiques.

B-LE CONTACT

Le meilleur des projets ne peut voir le jour s'il n'arrive pas aux oreilles et aux yeux attentifs

des intéressé.e.s.

Les propositions de scénarios faites par des professionnels et des amateurs sont abondantes. Les producteurs et diffuseurs qui les reçoivent n'ont le plus souvent ni le temps, ni les moyens, ni même l'envie de prendre connaissance de l'ensemble des projets qui leur parviennent. Le démarchage est donc un exercice à part entière pour l'auteur porteur de projet ou désireux d'être placé au sein d'une équipe ou auprès d'un.e réalisateur.ice. Le processus inverse, soit être démarché, demande également un travail soigneux d'identification publique et professionnelle de soi.

Les deux approches exigent une compréhension du milieu, un bon rapport relationnel et un ego bien rodé. Accompagner un auteur dans l'apprentissage de ces codes officieux peut avancer le lancement de sa carrière de plusieurs années.

TROUVER SES INTERLOCUTEURS

Plusieurs choses sont connues sans être officialisées. Envoyer un scénario de long-métrage ou une bible complète de série à une société de production, sans introduction au préalable et sans soin particulier porté à la présentation, est par exemple fortement déconseillé. Pitcher un projet lors de rencontres informelles, de festivals ou de marché du film a déjà plus de chance d'aboutir à un intérêt et/ou à un retour.

Obtenir une validation de son projet par le biais d'un concours ou d'une aide peut aussi porter ses fruits. Les futurs scénaristes ont beaucoup à gagner à prendre connaissance de

l'éventail français plutôt riche des événements en rapport avec le scénario. Les calendriers ne varient que très légèrement d'années en années, les dispositifs d'aide à l'émergence sont assez diversifiés pour que chaque auteur puisse s'y retrouver (avec ou sans projet, avec ou sans collaborateur, avec ou sans style identifié...).

De manière plus large, l'audiovisuel a aussi ses modes. Sans forcément aller dans le sur-formatage des dossiers, connaître un peu ce qui se fait actuellement permet de se placer dans, à l'encontre ou en dehors de la tendance, ce qui ne manque pas de faire ressortir le projet lors de sa lecture ou de sa présentation. Être conscient de ce qui se fait, de ce que le public et, par extension, de ce que les producteurs demandent, est un sens qui se développe. Ce sens maîtrisé, il est plus facile de vendre et de se vendre.

SE DÉFINIR ET RACONTER

Le scénariste ne se limite pas à sa plume ou à son projet. Lorsqu'il signe un contrat d'écriture, il apporte avec son idée et son talent sa personnalité, ses références, sa vision du monde, ses ambitions, ses aptitudes et ses faiblesses. Plus le scénariste est conscient.e de qui il.elle est et de ce qu'il.elle a écrit, plus son profil et ses travaux seront accessibles à ses futurs partenaires, le plus souvent à la recherche de relations pérennes.

Il s'agit donc de se cerner et de connaître ses projets, mais surtout de les verbaliser avec clarté et fluidité. Les exercices oraux de présentation et de pitch sont réguliers dans la vie d'un auteur, si ce n'est quotidien à certaines périodes. On pitch à des connaissances, à des professionnels, dans un bureau ou devant

une assemblée, autour d'un café ou lors d'un comité. Les scénaristes perpétuent encore à ce niveau et à leur manière le métier de conteur. C'est une compétence, si ce n'est un pouvoir, qui s'apprend.

PRÉSENTER, SE PRÉSENTER

Avoir des aptitudes basiques de numérique est aussi devenu incontournable. Le scénario n'a jamais autant été un métier de l'image qu'aujourd'hui. Alors que la maîtrise de la langue reste toujours aussi exigeante, les attentes en termes de visuels et de présentation ont grandi. Belle page d'introduction de dossier, polices appropriées, lisibilité physique de texte, moodboards, storyboards, présentations et pitches vidéos maîtrisés... La demande de ces éléments est normalisée d'année en année, et leur absence de plus en plus remarquée. À moins d'avoir un ami designer sous la main, les scénaristes doivent s'y atteler eux-mêmes, bien que cela sorte de leurs capacités initiales.

Développer son profil en ligne est aussi devenu un outil majeur de l'identification. Sur quoi tombe-t-on quand on tape le nom du scénariste sur différents réseaux (LinkedIn, Instagram, YouTube ou même simplement Google) ? A-t-on accès à un CV, à des projets, à un "univers" comme on aime beaucoup dire ? Il n'y a pas de pré-requis officiels, de formats de CV ou de book d'auteur type, mais il est important d'avoir au moins quelque chose d'aisément accessible et d'évocateur afin d'attirer vers soi. L'important, c'est d'initier le dialogue.

C-L'EXPERTISE

MAÎTRISER LA NOMENCLATURE

Le premier volet de ce livre blanc évoquait l'importance de l'apprentissage du vocabulaire technique du scénario. Non seulement celui-ci donne un cadre d'écriture à l'auteur, mais il lui permet aussi de mieux présenter un projet, autant dans son format (court, moyen et long-métrage, série-feuilletonnante, bouclée ou anthologique, essai vidéo, podcasts...) que dans son ton et son genre (drame, comédie, romance, action, social, horreur, genre, auteur...). Ces termes connus de la plupart des acteurs de la chaîne de production simplifient les échanges et la compréhension commune de la proposition. Ils permettent aussi de matérialiser un projet en différentes pièces qui interviennent à différents stades du développement : pitch, synopsis, traitement, continuité dialoguée, mais aussi note d'intention, fiche personnage, description d'univers...

Ces éléments sont de mieux en mieux définis et utilisés à des fins de plus en plus précises, allant de la compréhension du projet par l'équipe technique à la communication auprès du public, en passant par la recherche de financements. Si aucune pièce n'est véritablement obligatoire, elles peuvent toutes être demandées.

ÉVALUER ET GÉRER SON TEMPS

La production des différentes pièces susmentionnées demande des efforts plus ou moins grands selon chaque auteur. Ils peuvent varier selon leurs aptitudes, leurs expériences ou les difficultés rencontrées. Malgré ces nuances, on peut attendre d'un scénariste

“expert” qu’il sache globalement quelle charge de travail lui demandera la constitution d’une pièce et en combien de temps il sera capable d’en produire une première version.

Comme tout artisan, un scénariste peut affiner ses compétences pour améliorer et raccourcir son temps de production. Pour cela, il faut pouvoir distinguer l’investissement temporel et mental que demandent certains travaux et gérer son flot de travail. Quand stopper l’écriture, quand se plonger dedans, voir Livre Blanc Fams sur l’harmonisation des dossiers quand prendre plusieurs projets, quand se concentrer sur un seul... Plus un scénariste gère son temps et ses forces et plus il est conscient de son effort, le mieux il peut valoriser son travail.

ESTIMER SON TRAVAIL

Un scénariste doit être rémunéré à la mesure de l’effort fourni pour produire son œuvre plutôt qu’à la qualité subjective de celle-ci.

Cet effort concerne autant celui consacré à l’œuvre que les années d’expériences accumulées. Les auteurs ne sont la plupart du temps pas informés de leurs droits et de ce à quoi ils peuvent prétendre, autant sur l’aspect financier que légal. Cela les rend vulnérables à de nombreuses malversations : travail gratuit ou sous-payé, vol d’idées, exploitation abusive, non- reconnaissance... Apprendre le plus tôt possible à prévenir ces risques permet de réduire drastiquement leur occurrence et leur impact sur les scénaristes.

Comme dans toute profession, les auteurs ont des types de contrats bien spécifiques associés à différents types de missions. Si les sommes de rémunération ne sont pas toujours établies, il existe de nombreux précédents sur lesquels s’appuyer pour négocier ses contrats. Le marché étant changeant, il est même nécessaire de constamment s’actualiser sur le sujet.

VOILET 3

B - MÉTIER

2. OUTILS ET EXERCICES PRATIQUES

Réussir, être sociable, avoir des projets intéressants, ça ne s'apprend pas. On peut pourtant établir des parcours type de scénaristes en étudiant des expériences vécues, en relevant des cas particuliers, sans pour autant formater les étudiants. Il s'agit seulement de donner des voies et des directions. Reste au.à la futur.e scénariste de choisir le chemin qui lui convient le mieux. Pour cela, plusieurs formats de cours existent.

A-LES ENSEIGNEMENTS THÉORIQUES

COURS MAGISTRAUX HORS ÉCRITURE

Beaucoup d'aspects de la profession et du système de production sont assez clairs et établis pour être présentés à une classe par un professeur. On pensera à des concentrés de cours de droit, d'économie du cinéma, donnés par des spécialistes du sujet, des scénaristes expérimentés ou des professionnels directement concernés (avocat, producteur, diffuseur, agent...).

Ces formats magistraux peuvent s'étendre à l'étude de systèmes de productions étrangers ou de périodes différentes du système économique de l'audiovisuel français. L'objectif étant une prise de conscience des qualités et défauts de notre système, ainsi que la distinction ou même la prévision de tendances. On peut aussi y aborder l'évolution socio-économique de formats et de genres spécifiques, chacun ayant ses propres

manières d'être développé et produit.

Des domaines récents encore assez peu théorisés peuvent être intéressants à aborder : état du genre dans le cinéma français, limites des franchises, intelligence artificielle, formats super-courts... Certes, la culture académique française éprouve une certaine réticence à s'attaquer à des sujets trop peu mis plat. Mais le secteur audiovisuel fait partie de ces domaines

toujours trop vifs pour être cadrés à temps. Se refuser à l'étudier dans le présent complexifie la projection dans l'avenir et le renouvellement des œuvres. Ainsi, il peut être pertinent pour de futur.es scénaristes de se pencher sur ces notions contemporaines ou prévisionnelles afin de se faire une meilleure idée du marché à leur sortie de formation.

ÉTUDES DE CAS ET DE PROFILS

L'étude du scénario est encore dominée par l'approche américaine. Il n'est donc pas surprenant que la masterclass soit aussi populaire dans les différentes formations. Pour rappel, il s'agit d'une transmission ponctuelle d'une expérience personnelle, par un professionnel reconnu par son milieu et/ou par un public. Ce n'est pas à proprement parler un cours et l'expérience de l'intervenant.e ne doit pas être considérée comme une voie garantie pour réussir, et encore moins vendue comme telle. On laissera cette manière de

penser (et de rêver) aux Américains.

Deux questions sont récurrentes lors de ces rencontres : Quel parcours vous a mené où vous en êtes aujourd'hui ? Comment le projet est-il né et comment s'est-il développé ? De ces questions se déploie une vue d'ensemble d'une carrière ou d'un projet, dans laquelle on peut dégager des moments charnières : formations, rencontres, aides ou prix, diversification professionnelle, phases de recherches... La modestie ou le réalisme des intervenant.es les poussent souvent à préciser que leurs cas sont spécifiques à leur contexte, voire dû au hasard ou à la chance. Que cela soit vrai ou non, on distingue quand même toujours que ces moments charnières ont été provoqué par différentes démarches plus ou moins volontaires.

Multiplier ce genre de rencontres étend donc l'éventail de méthodes à suivre pour les scénaristes débutants, émergents, ou se retrouvant dans une impasse de leur carrière.

On regrettera seulement que ces rencontres soient souvent trop peu professionnalisantes. L'accent y est généralement mis sur les "bons moments" de la carrière ou du projet, et pas assez sur les complications rencontrées, et les solutions trouvées à celles-ci. Un manque qui renforce l'image d'une séparation entre les "inclus" du milieu, pour qui tout est simple, et les "exclus", pour qui tout paraît inaccessible.

B-LES ÉCHANGES DIRECTS

TABLES RONDES, DISCUSSIONS

Des moments privilégiés d'échanges de professionnel à étudiants ou seulement entre étudiants, avec ou sans modérateur. En

comparaison avec les masterclass publiques, ces tables rondes permettent aux participants d'aborder des cas particuliers plus en détails, d'échanger sur des problèmes précis ou de débattre sur des divergences de point de vue. Ce format d'échange précieux permet, en plus de la personnalisation du débat, de dissoudre le rapport élève- professeur, et même d'envisager des solutions en commun. L'une de ces tables peut par exemple porter sur l'écriture du court-métrage, donnant à chacun l'occasion de partager son expérience sur le sujet. Il est souvent plus facile de trouver des solutions aux problèmes des autres que de résoudre les siens par soi-même.

Dans le cadre d'un échange avec un professionnel, cela rappelle aux participants que malgré la différence de maturité professionnelle, les personnes expérimentées restent des artistes comme eux, porté.es par les mêmes désirs et émotions fondamentales. Ce genre d'échange humanisant et direct insuffle aux auteur.ices la confiance nécessaire pour intégrer le milieu et vivre de sa profession.

Dans le cadre d'un échange libre seulement entre élèves, ceux-ci sont encouragés à comparer leurs points de vue esthétiques ou politiques et ainsi à se placer, à distinguer leur vision et à l'enrichir de celle des autres.

Sans en faire un cours à part entière, il peut être intéressant d'encourager les élèves à parler de cinéma et de vision entre eux, en permanence. Le développement des dynamiques de groupe incite au développement d'individualités, mais aussi la formation de partenariats qui peuvent se révéler très prolifiques au moyen ou au

long terme. C'est d'autant plus pertinent à une époque où les équipes d'écritures prennent de plus en plus de place sur les individualités dans le paysage audiovisuel.

ÉVÉNEMENTS ET COLLABORATIONS AVEC PROFESSIONNELS NON-AUTEURS

L'audiovisuel est un travail d'équipe. Les scénaristes travaillent le plus souvent en collaboration avec d'autres artistes (réalisateur, dessinateurs...) et d'autres acteurs de la production (producteurs, consultants, directeurs de collection...). Ils doivent aussi être conscients de la finalité technique et pratique de leurs idées et peuvent pour cela côtoyer des techniciens (chef opérateur, ingénieurs sons, décorateurs, cascadeurs...).

La connaissance de ces professions permet autant d'étendre le champ des possibles des auteurs.ices que d'ancrer leur travail dans le réel de la production. L'une des meilleures manières d'enseigner ces notions à des auteurs.ices est de les encourager à travailler directement en relation avec tous ces acteurs, qu'ils soient étudiants ou professionnels. Cela aiguille vers plus de collaborations entre départements et entre écoles.

Le travail sur des projets communs, entre des postes amenés à collaborer dans le futur, est aussi pertinent à plusieurs niveaux. C'est d'abord une sortie de l'hermitage d'écriture que les formations incitent par défaut. Ensuite, c'est un premier contact avec d'autres collaborateurs sans grande prise de risque financière ou professionnelle. Un court-métrage étudiant par exemple coûte relativement peu, et ne risque pas de "griller" les profils encore trop peu compétents.

Enfin, les projets communs permettent la constitution d'un réseau primaire.

Ces travaux pratiques audiovisuels nécessitent néanmoins un accès conséquent à des moyens de production assez coûteux que la formation doit être prête à fournir. Ils demandent aussi un investissement conséquent de la part des élèves et s'imbriquent difficilement avec d'autres formats de cours.

Donner aux étudiants un accès à des événements où ils pourront rencontrer d'autres professionnels, aidés ou non du statut donné par leur formation, est extrêmement pratique et pertinent. L'objectif et les moyens investis différents selon la formation ou la structure de l'événement accueillante. Ce genre de partenariat peut accorder un statut particulier ou donner une tribune spécifique aux formés, et ainsi amplifier leur visibilité. La collaboration plus ou moins poussée avec l'équipe de l'événement peut aussi encourager et faciliter l'observation du milieu. Plus simplement, laisser vivre les étudiants sur l'événement et débriefer de temps en temps peut leur donner plus de liberté et permettre à chacun de trouver son approche du milieu.

Dans la prolongation de ces différentes formes de mise en relation, il existe deux structures distinctives de la professionnalisation, répandue dans d'autres domaines, mais assez peu dans l'écriture : le stage et le compagnonnage.

Entre activité et enseignement, ces types de formation sont un premier pas encadré et réglementé dans le monde du travail et peuvent être une opportunité de démarrer sa

carrière. L'accompagnement doit cependant être réel, un stagiaire ou un compagnon n'étant ni un bibelot ni une main d'œuvre gratuite. La rémunération et l'enseignement doivent être proportionnels au travail investi par la personne formée.

C-LES COURS PRATIQUES

MISES EN SITUATION

La simulation est un outil assez commun des parcours professionnalisants en général et il est aisé de comprendre pourquoi. Elle permet de faire vivre une situation ordinairement intense et chargée d'implications professionnelles, sans les conséquences réelles qui l'accompagnent. Elle donne également la liberté au formateur de jouer sur différents niveaux de difficulté, afin de préparer l'étudiant à des interactions fluides ou plus ardues.

Une forme de cette simulation se fait déjà en sous-texte par la mécanique de l'exercice de la lecture et du retour, cité lors des précédents volets de ce livre blanc. Cet exercice forme non seulement au développement de la méthode et du style, mais aussi à l'écriture avec des collaborateurs, avec qui les lectures et les retours sont réguliers. Simuler l'un de ces allers-retours avec un professionnel non-intéressé ou avec une personne capable d'en prendre les traits peut préparer à ce genre de situations bien réelles qui attendent les élèves à la sortie.

Consultants, producteurs, chargés de développement ou directeurs de collection, pour ne citer qu'eux, ont des intérêts et des objectifs différents. Il est important

de comprendre et de faire comprendre que leur retour ne se fait pas uniquement sur une appréciation subjective ou même dramaturgique d'un projet. Il inclut aussi une stratégie économique, une conscience plus ou moins acérée du goût du public et des attentes des financiers.

Simuler des retours constructifs à différents profils d'auteur ou encore mettre en scène un jury de concours sont autant de moyens de former à ces alternatives de la professionnalisation, comme la lecture et la consultation.

PITCHER

Lorsque l'on dit que l'on écrit un projet, l'interlocuteur a souvent une réponse instinctive, qui se résume à ce semblant d'ordre : "Raconte !". Le scénariste doit donc être capable de raconter plus ou moins brièvement son projet. Quand bien même le projet serait à un stade primaire ou encore trop brouillon, il faut savoir ce qui peut être mis en avant ou non, ce qui doit être caché ou non et sous quelle forme le présenter en fonction du public et du temps d'écoute accordé ou estimé.

Maîtriser l'oralité est une aptitude incontournable au métier de scénariste. Il faut pouvoir raconter son projet de manière fluide, autant au public lambda qu'au futur collaborateur, autant à un individu qu'à une foule. Plus que de raconter, il faut aussi s'entraîner à défendre ses projets, à verbaliser leurs forces et leurs faiblesses. Aucun projet ne vient sans défaut ou incertitude, encore moins les ébauches de projets que sont par définition les scénarios. Il faut donc

nécessairement se préparer à la critique, autant pour y faire face que pour en profiter.

C'est un exercice particulièrement pertinent pour les auteurs débutants et émergents qui n'ont pas encore d'agents ou de producteurs pour prendre le relais. Mais quels que soient les moyens et les contacts de l'auteur, quelle que soit son expérience ou sa notoriété, rien ne permet de couper au pitch. Autant s'y préparer le plus tôt possible, dans de bonnes conditions.

SUIVI ET MISE EN AVANT PROFESSIONNELLE

Le meilleur outil de métier que l'on puisse offrir à un.e scénariste débutant.e reste le suivi professionnel, au sein et en dehors de la formation. Un professeur ou membre de l'administration, en contact avec différentes branches du milieu, ayant pour mission d'intégrer ses élèves en fonction de leurs profils et des offres existantes.

Si ce poste peut paraître très intéressé, la réussite des promotions sortantes assurant le prestige et le succès de la formation, il reste un accélérateur conséquent des carrières de scénaristes débutant.es. Le milieu de l'audiovisuel est fondé sur les relations et la confiance, encourageant ainsi le lobbying, la coercition et la formation de groupes plus

ou moins définis et plus ou moins fermés. Qu'on considère ce système juste ou non, tout scénariste doit se trouver ses relations, son clan, pour travailler, au risque de rapidement se retrouver isolé. Savoir que l'on a quelqu'un à qui s'adresser en cas de questionnements ou de doutes, que cette personne puisse répondre ou rediriger vers quelqu'un, peut s'avérer être extrêmement utile, et même réconfortant pour les élèves sortant, l'aspect psychologique n'étant jamais à négliger.

Il n'est donc pas du tout incohérent pour une formation d'offrir aussi à ses élèves une première forme de groupement solidaire entre élèves d'une même promotion, de différentes promotions ou entre élèves et professeur.es.

VOILET 3

C-CONCLUSION

Le manque de préparation au métier de scénariste dans les formations est le reflet de la considération portée à la profession et de l'idée que l'on se fait du scénario.'

Les œuvres sont privilégiées à leurs auteurs. Le système français a tendance à se considérer comme vertueux et méritocrate, supposant que les producteurs et dispositifs d'aides sont suffisamment en capacité de détecter tous les "bons" auteurs et de les prendre en charge correctement. Une approche fallacieuse qui juge "mauvais" tout projet ne rencontrant pas d'interlocuteurs et place le jugement des producteurs et des dispositifs au centre de la discussion. Le rapport de force n'est donc pas en faveur du.e scénariste.

Un.e auteur.e encore extérieur.e au monde de l'audiovisuel est mis.e, et souvent conservé.e, dans une position de fragilité, malgré la qualité de l'œuvre ou du savoir-faire qu'il apporte. Étant l'une des premières personnes à faire vivre un projet, on lui fera fréquemment ressentir le poids de l'incertitude du succès de cette entreprise afin de diminuer la valeur de son travail.

C'est d'autant plus vrai pour les scénaristes débutants et émergents. Les jeunes scénaristes, porteurs de projets ou non, sont les plus vulnérables sur le marché. Livrés à eux-mêmes, ils ne sont pas protégés, pas

conseillés, ne savent pas vers qui se tourner pour être lus et vus. Ils sont moins en capacité de distinguer une opportunité d'une arnaque ou d'une exploitation. Ils ne connaissent pas leurs droits, la valeur monétaire de leurs idées, de leur temps et de leur savoir-faire.

La simple et mythique entrée dans le milieu peut être retardée de plusieurs années si elle n'est pas correctement préparée. Années durant lesquelles les scénaristes doivent trouver d'autres moyens de vivre. L'objectif du marché de l'audiovisuel devrait être de toujours avoir de meilleurs projets et de meilleurs scénaristes, pas de faciliter l'expression de ceux qui ont les moyens de se consacrer à l'écriture.

Passer plus de temps et offrir plus de moyens professionnalisant aux scénaristes revalorise la profession et la rend plus accessible. Il est très difficile de vivre seulement et pleinement de son écriture, et ce, jusqu'à assez tard en moyenne dans sa carrière. Les véritables plus-values d'un auteur, celles qui lui rapportent un revenu, résident en réalité beaucoup plus dans son expérience et sa notoriété que dans son supposé talent.

Faciliter l'accès des auteurs à cette expérience, les éduquer aux outils de développement du réseau, permet d'accélérer le processus d'intégration. La profession s'en voit ainsi diversifiée et renouvelée de fait.

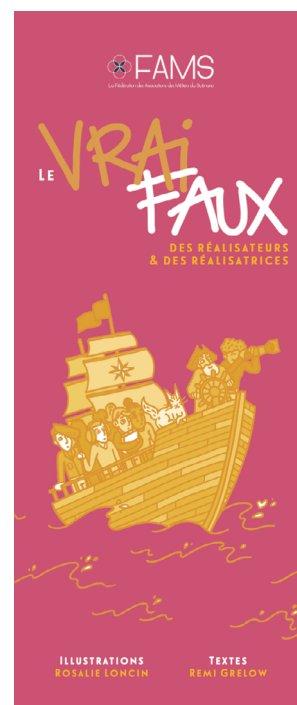
Cette démarche peut débloquent la situation pour les auteurs issus de catégories sociales plus modestes, manquant de contacts intégrés, pour qui accorder une concentration singulière à ses projets et à sa carrière est un sacrifice financier trop lourd.

Une fausse image du monde du cinéma est à casser. Une où le scénariste aurait à courir

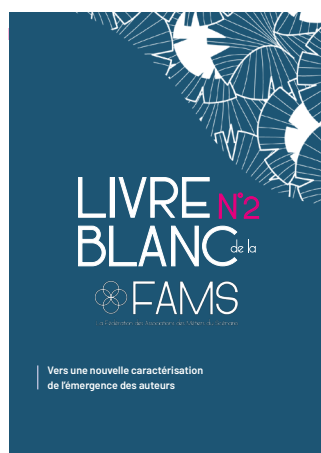
après les producteurs à portefeuille. Où il.elle serait moindre que les réalisateurs, serait en compétition sanglante avec tous les autres scénaristes, n'aurait qu'une seule voie pour "réussir". Un enseignement revalorisant le scénariste, son travail et sa capacité à collaborer est à envisager, plutôt qu'une mise sur piédestal, trompeuse et isolante, de ses projets.

IV/ RESSOURCES DE LA FAMS

BROCHURES PÉDAGOGIQUES



NOS LIVRES BLANCS





CRÉDITS

Ce livre blanc a été rédigé par

Alban Ravassard

Elie Katz

Remi Grelow

Fédération des Associations des Métiers du Scénario – 2023



La Fédération des Associations des Métiers du Scénario

Site web : <https://www.la-fams.fr>

Création graphique : Lou Hénon / @_f10u_graphiste