

*Quand le scénario se pense comme un lieu de rencontre  
Retour sur la collaboration à l'écriture  
de Lisières de Grégoire Colin*

**Caroline San Martin**



La collaboration entre scénariste et cinéaste conduit à réfléchir à la façon dont s'envisage la création collective au cinéma. Si le scénario est communément entendu comme un travail solitaire, c'est d'ailleurs ce qui est mis en avant dans ses représentations à l'écran forçant l'analogie avec la figure de l'écrivain – *Barton Fink* d'Ethan et Joel Coen (1991) ou *Adaptation* de Spike Jonze (2002) scénarisé par Charlie Kaufman – il peut aussi se concevoir comme un lieu de rencontre. C'est précisément cette seconde configuration, moins représentée et, par conséquent, moins présente dans l'inconscient collectif que nous souhaitons exposer ici. Et plus encore qu'une exploration, nous avons le sentiment que considérer la dimension collective de la pratique scénaristique nous amène à mieux dessiner la fonction du scénariste tout comme la nature même de ce qu'est un scénario.

Néanmoins, avant de nous lancer dans la description des spécificités de ce type d'écriture, il nous importe de revenir sur le contexte dans lequel nous fonctionnons en France – le cinéma d'auteur – qui semble *a priori* aller à l'encontre de l'entreprise collective que nous espérons explorer ici. Nous proposons alors de revenir sur cette notion pour initier un déplacement afin de mettre en avant des éléments de dialogue entre le scénariste et le cinéaste. Ces derniers, issus de retours d'expérience, permettront de penser la place à accorder à la conversation dans l'élaboration du scénario même si la co-écriture n'est pas concrètement effective – nous y reviendrons.

### **Détours anachroniques**

En 1965, alors que le cinéaste Jean-Louis Comolli devient rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, il soulève un paradoxe : le cinéma, art collectif par excellence, est surtout la vision d'une seule personne sans effacement « du

créateur dans la collectivité de la création<sup>1</sup> ». Il relance alors le débat des années précédentes autour de la figure de l'auteur dont a découlé une certaine politique. Depuis que le cinéma s'affirme comme un art avec Ricciotto Canudo notamment, au début des années 1910, la justification de cette affiliation aux six qui l'ont précédé (architecture, sculpture, peinture, danse, musique et poésie selon la classification hégélienne) s'établit grâce à la revendication d'un auteur et, à travers lui, la proposition que, dans le film, une pensée s'affirme. Dans cet élan de légitimité, on retrouve les mêmes points d'accroche qui seront développés pendant la Nouvelle Vague notamment dans les écrits de Germaine Dulac, cinéaste contemporaine de Ricciotto Canudo, qui met elle aussi en avant la recherche d'une spécificité artistique pour le cinéma. « En tout cas, nous rappelle-t-elle, le cinéma doit être délivré de la tyrannie littéraire et théâtrale pour le bien-être de sa pensée<sup>2</sup> ». Déjà s'énonce, dans les années 1910, le problème qui reféra surface dans les années 1950 opposant le cinéma comme lieu d'illustration au cinéma comme lieu de création. C'est précisément ici que rebondit Alexandre Astruc en 1948 avec la notion de « caméra stylo<sup>3</sup> ». Dans son article, le cinéaste revient sur la genèse du cinéma en nous rappelant qu'

après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il devient peu à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée<sup>4</sup>.

La notion de pensée refait donc son entrée justifiant alors un tournant dans la façon de considérer le rôle du cinéma : non plus attraction, non plus divertissement, non plus momie ou écrin, mais expression d'une pensée directement écrite sur la pellicule<sup>5</sup>. Ce constat est poursuivi par une analogie avec la figure de l'écrivain et une situation parallelle entre celui qui détient la caméra et celui qui se munit d'un stylo. C'est alors que ce qui s'apparente à une

<sup>1</sup> Table ronde réunissant Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Michel Mardore, André Téchiné et Claude Ollier, « Vingt ans après : le cinéma américain et la politique des auteurs », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 172, novembre 1965, p. 18-32. Notons que l'article a deux titres, le second est « Le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en question ».

<sup>2</sup> Germaine Dulac, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », Cinéa-ciné pour tous, janvier 1925 dans Prosper Hillairet, *Écrits sur le cinéma (1919-1937) / Germaine Dulac. Textes réunis et présentés par Prosper Hillairet*, Paris, Éd. Paris expérimental, « Classiques de l'avant-garde », 1994, p. 52.

<sup>3</sup> Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, numéro 144, 30 mars 1948, p. 5-9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 8.

exclusion, voire à une négation du rôle de scénariste fait apparaître, au contraire, le noeud du problème qui nous anime.

Ce qui implique bien entendu que le scénariste fasse lui-même ses films. Mieux qu'il n'y ait plus de scénariste, car dans un tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens. La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain avec un stylo. Comment, dans cet art où une bande visuelle et sonore se déroule, développant à travers une certaine anecdote (ou sans anecdote, il importe peu) et dans une certaine forme, une conception du monde, pourrait-on faire une différence entre celui qui a pensé cette œuvre et celui qui l'a écrite<sup>6</sup> ?

Dans une telle configuration, on comprend bien que l'entreprise collective du cinéma, d'autant plus si elle engage le scénariste, est difficilement prise en compte. Pour autant, cette négation amène à mieux comprendre l'enjeu du scénario et sa fonction dans l'élaboration du film. Il n'est pas seulement le lieu dans lequel une histoire se déplie, il est celui à travers lequel une pensée se déploie. Et si nous nous étions trompés ? Et si, justement, le fait de croire qu'il s'agissait uniquement d'inventer une histoire avait été notre erreur ? Et si Alexandre Astruc ne nous rappelait pas ici, ce que Germaine Dulac affirmait déjà et ce que François Truffaut revendiquera dès 1954<sup>7</sup> : le scénariste n'est pas un « littérateur ». Et si, enfin, toutes ces mises en garde et tous ces recadrages étaient finalement là pour mieux définir les contours d'une fonction, ceux de celui qui conduit la dramaturgie ? Peut-être qu'il ne s'agit pas tant de nier le rôle du scénariste que de déplacer un peu la nature du texte scénaristique.

### Trouver le sujet du film

Reprendons. Si on met de côté la guerre menée contre le scénariste qui est l'élément le plus commenté dans les revendications des auteurs de la Nouvelle Vague et que l'on considère le fait que le film est aussi le lieu de l'expression d'une pensée alors, effectivement, la création collective ne concerne pas tant l'histoire que cette pensée qui irrigue l'œuvre, prenant plusieurs formes. Notre hypothèse réside dans le fait que cette pensée pourrait s'apparenter à ce que nous appelons le sujet du film. C'est précisément parce que ce dernier n'est pas encore tout à fait l'histoire qu'il peut permettre une forme de travail mettant en avant un dialogue. D'ailleurs, l'équipe d'un film est toujours au service du sujet.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 31, janvier 1954, p. 15-29.

Le sujet, c'est ce qui se cache derrière l'histoire, l'histoire étant le prétexte pour pouvoir parler du sujet. Si bien qu'une collaboration commence toujours par une rencontre au sens où la définit Gilles Deleuze, c'est-à-dire l'implication de trois éléments : le hasard, l'événement, la charge affective<sup>8</sup>. En ce qui concerne la co-écriture sur le court métrage *Lisières* de Grégoire Colin sorti en 2013 auquel j'ai participé, tout a débuté par une rencontre hasardeuse en 2010 au détour de la projection de son film précédent *La Baie du renard* (2009) au festival Tous Courts d'Aix-en-Provence alors qu'il était membre du jury et moi, programmatrice. Si ce hasard est inhérent à toute rencontre et reste souvent bien anecdotique, le deuxième élément mis en avant par le philosophe, quant à lui, est beaucoup plus important pour notre propos.



Figure 1 - *La Baie du renard*

Dans ce cas précis, l'événement dans la rencontre a eu lieu après la projection du film et implique sa réception ainsi que la capacité à parler du travail par l'intermédiaire du « texte audiovisuel » qui, tout à coup, rend évident le fait que, par images et par sons interposés, nous nous comprenons. Dans *La Baie du renard*, à la fin du film, un détail dans un plan large avait retenu mon attention : bord cadre, la caravane de la mère du personnage principal n'a pas de roues (figure 1). Revenons un instant sur le synopsis. Ce court métrage

<sup>8</sup> Voir à ce sujet Régine Pietra, « Gilles Deleuze, le philosophe des rencontres », dans *Chemins de traverse de la philosophie*, <https://cheminstraverse-philo.fr/philosophes/gilles-deleuze-le-philosophe-des-rencontres-2/>. Dernière consultation le 13 janvier 2020. – Voir également Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981, p. 6

raconte l'histoire d'un gamin qui passe ses journées à crapahuter dans les calanques entre Marseille et Cassis à l'affut des bateaux de plaisance (figure 2).



Figure 2 – *La Baie du renard*

Il les scrute et s'en approche, parfois d'un peu trop près, jusqu'à effleurer un fantasme. Grâce au détail des roues absentes de la caravane, qui n'apparaît qu'à la fin du film, c'est toute l'impuissance dans l'accès à une forme d'ascension sociale qui transparaît – il a beau arpenter quotidiennement ce lieu, il n'en sortira jamais. Condamné à aller nulle part, il ne peut que regarder ceux qui voguent sur l'eau (figure 3). En Méditerranée, le long de la Côte Bleue, certaines criques ne sont accessibles qu'en bateau. Ce moyen de locomotion devient alors le symbole d'une liberté absolue. C'est un détail qui, tout à coup, ouvre le dialogue avec le réalisateur – détail qui existe d'autant plus par contrastes : quantitatif, il n'est visible que dans peu de plans alors que le voilier est présent dans la quasi-totalité du film ; qualitatif, il oppose deux milieux – la terre et la mer, le statisme et la mobilité, la précarité et le luxe. Si nous pouvons converser, c'est parce que nous parlons bel et bien du sujet du film, de cette pensée que soulignent Alexandre Astruc et Germaine Dulac avant lui, de cette narration plastique dans laquelle elle s'exprime sans pour autant que le film en soit juste l'illustration. Les quelques plans sur la caravane interviennent comme un événement dans le film dans le sens où Daniel Arasse peut parler du détail<sup>9</sup>. Ils sont ces points de basculement, ils viennent contredire la cohérence esthétique jusque-là mise en place et en perturber l'équilibre : la caméra y est

<sup>9</sup> Voir à ce sujet Daniel Arasse, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014, p. 5-17.

plus stable, la luminosité plus terne, la durée plus courte. Ils permettent également au film de changer de registre : la dimension onirique a clairement disparu. Le jeune homme s'est fait surprendre dans son rêve, il a plongé à l'eau et est enfin rentré chez lui – retour sans détours à son quotidien. Et, dans ces plans, se loge la pensée du film, toute la critique sociale qui, jusqu'alors en filigrane, saute aux yeux dans la négation des plans précédents : pas de mobilité pour cet adolescent, à l'image de ces roues manquantes, plus rien ne bouge. La pensée au cinéma s'exprime dans la sensibilité d'une circulation : la capacité des images et des sons à entrer en contact avec le monde du spectateur. Ainsi, après le hasard et l'événement, nous retrouvons le troisième élément mis en avant par Gilles Deleuze dans la rencontre : la charge affective qui rend sensible cette pensée à l'œuvre.



Figure 3 – *La Baie du renard*

### **Rencontrer la possibilité d'un dialogue**

Si j'ai rencontré ce réalisateur et si nous avons eu envie de travailler ensemble, c'est parce que j'ai rencontré son film. Pour écrire ensemble, il faut donc être capable de parler du même sujet. Ce dernier n'est jamais précisément dans l'histoire ou dans la caractérisation des personnages ou encore dans le conflit central... Le sujet, c'est ce qui sous-tend la dramaturgie et ce qui sous-tend la cinématographie. C'est la possibilité d'un dialogue entre les deux. À partir de cet échange, le travail a commencé.

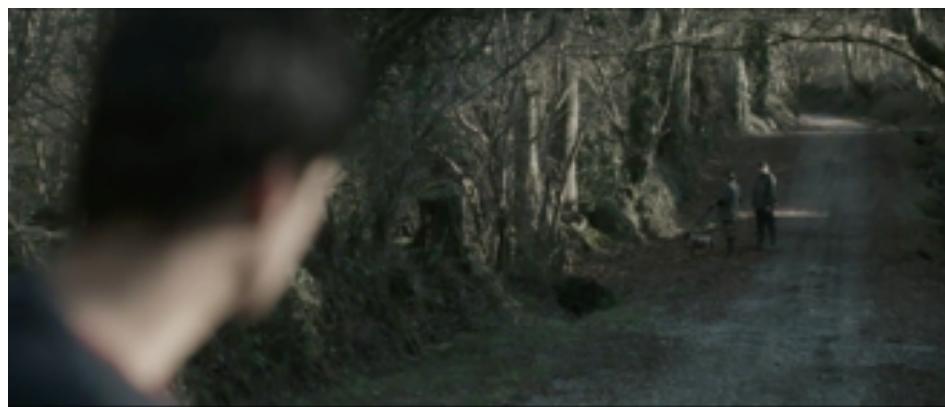


Figure 4 – *Lisières*

Dans le film suivant de Grégoire Colin, *Lisières* que nous avons co-écrit, le sujet reste identique. Et là aussi, il y a un détail qui s'est décliné et a pris la forme d'un motif : la chasse. Le film raconte l'histoire d'un jeune Rom qui, un soir, de retour au camp, se rend compte que sa famille a disparu. Au début des années 2010, des récits circulent autour d'arrestations massives au sein de cette communauté. Différents faits divers plus ou moins avérés ont été à l'origine de ce court métrage. Pour autant, il ne s'agissait pas d'en raconter un. Le film suit le parcours d'un protagoniste, Tchavo, et d'un personnage secondaire, le renard. Les scènes de chasse viennent se mêler au récit premier. Grâce à l'enchâssement des récits, la figure des policiers a été délaissée au profit de celle des chasseurs qui était beaucoup plus riche pour favoriser l'imagerie que nous voulions construire (figure 4). Si bien que dans le travail, il nous importait de rendre sensibles les rapports de pouvoir entre les individus pour tenter de déplacer le regard : mettre ces rapports au centre de l'histoire mais les faire tout de même apparaître hors d'un simple processus illustratif. Dans ce travail commun, il y a une pensée partagée du sujet – à savoir l'injustice sociale, les rapports de pouvoir entre les individus dans une société, sur un territoire donné – qu'il importe de rendre sensibles. Ce qui signifie, au sein même de l'écriture, de trouver les détails, les figures, les motifs capables d'amener les images qui disent le sujet sans l'illustrer. Or, cette importance du sujet, sa capacité à s'affirmer dans une narration plastique, se découvre précisément dans la rencontre, à travers les conversations autour du film, à partir du film. Si bien que ce qu'enseigne cet échange réside dans le fait qu'au-delà de l'histoire ce avec quoi le dialogue s'instaure, dans une création collective comme le cinéma, et plus spécifiquement dans le cas d'une co-écriture avec un réalisateur, est bien relatif au sujet du film.

## Dramatiser l'image

Travailler à plusieurs mains pour écrire un film, c'est par conséquent découvrir dans la rencontre, à travers l'appréhension du sujet, une affinité de problème tout à fait personnelle, tout à fait intime. Cette découverte passe par lui, mais elle passe aussi par une certaine idée partagée du cinéma. C'est là en effet que nous retrouvons le cinéma d'auteur : l'expression de la pensée comme préoccupation première. Après le sujet qui apparaît dans la rencontre, voici le second élément à considérer dans un processus de co-écriture : la construction d'un imaginaire commun. Et ce n'est toujours pas tout à fait une affaire d'histoire. Le travail se maintient encore un peu en amont, car le sujet peut très bien être déconnecté d'une imagerie audiovisuelle à trouver. Si une pensée se déploie dans le film, elle n'est pas tant verbale que visuelle et sonore. Si bien que le point de départ d'un film peut être très physique, très concret. Là encore, le détail, la figure, le motif ont leur importance.

Dans le cas de la filmographie de Grégoire Colin, depuis *La Baie du renard*, l'image de l'animal est présente. Simplement audible dans ce premier film – on entend à deux reprises son cri sans en distinguer la source – elle est devenue visible dans *Lisières* – le renard se cache dans la forêt. L'animal gagne donc en présence dans ce second film, car il est travaillé comme une métaphore diégétique, c'est-à-dire un type de trope à valeur métonymique qui dit l'histoire du film. Nous l'avons vu, Tchavo, tout comme le renard, est celui que l'on chasse. Et la figure à laquelle l'animal est associée dans l'imaginaire collectif véhicule un stéréotype. Ce qui nous intéressait, c'était donc de montrer une stigmatisation que nous pouvions rendre sensible dans un rapport métaphorique. Cette image fait de la construction du personnage notre enjeu principal. À partir d'elle, cet adolescent a trouvé sa façon d'exister sans qu'il soit une redite de l'animal ni que l'association soit systématique et sans nuances. Pour cela, la psychologie ne suffisait pas. Dans les premières versions du scénario, Tchavo était très riche psychologiquement, il avait aussi un passé à expliciter. Mais, dans tous ces aspects, aucun ne permettait d'accéder au personnage tout en proposant quelque chose à filmer. Il fallait le rendre cinématographique. Cela peut paraître très aristotélicien, mais c'est en élisant un trait de la personnalité de Tchavo, en lui attribuant un caractère visuel, que nous avons trouvé une solution. Si, dans le film, le personnage refuse de garder les enfants et choisit d'aller chercher du cuivre dans la forêt, c'est parce qu'il refuse d'occuper la place qu'on lui attribue – celle de l'adolescent – et en convoite une autre. Il veut être un homme. Tout à coup, dans la construction de son propre stéréotype, dramatiquement, Tchavo a ouvert toutes les pistes. Il a rendu logique toutes les actions jusqu'alors non motivées : le refus de garder

les enfants, la scène avec l'homme qui, lui, n'a pas à jouer pour en être un ; la fin du film dans les couloirs du lycée. Pour autant, ces séquences ne sont pas pensées dans l'illustration d'une psychologie mais dans l'expression d'un problème qui s'affirme comme un problème d'existence pour le personnage. En tant que problème, il engage certes de potentiels conflits avec les autres personnages, mais il induit des déplacements, il conduit à des positionnements dans l'espace, il implique des postures, toute une gestuelle du corps : il génère des images.

C'est en trouvant les images que le scénariste et le cinéaste se fondent dans le même univers, cet imaginaire commun. Car le texte fait poindre les images vouées à être filmées. Si le point de départ dans *Lisières* a été le personnage, ce dernier peut également être un lieu. Ce fut le cas dans *Le Parc* de Damien Manivel réalisé en 2017, film qu'il n'a pas co-écrit mais qui mobilise la même démarche dans l'écriture. S'il ne scénarise pas à deux, Damien Manivel est aux prises en tant que scénariste et réalisateur à la même dualité qui anime la collaboration à l'écriture. La co-écriture entre ces deux corps de métier pousse le réalisateur à dramatiser ses images et le scénariste à imager sa dramaturgie. C'est précisément cette double dynamique que Damien Manivel expose.

Une des choses qui m'a le plus enthousiasmé c'était la question suivante : c'est quoi faire un film dans un parc ? Je pose cette idée là mais je suis bien embêté, comment je vais faire ? [...] C'est conceptuel en fait : j'ai décidé de ça, je pense que ça peut être beau, maintenant, quels sont les outils à ma disposition ? Les outils à ma disposition, ce sont les formes du parc et la lumière et les sons suivant les heures de la journée. Ça, c'est l'écrin dans lequel va se placer cette histoire. Après on se met à bosser, on va dans le parc [...] et on voit une butte, si on se met au-dessus de la butte, ce n'est pas rien, ça raconte peut-être quelque chose. Et cela me fait penser à Ozu. Je vois ces scènes-là chez lui où on est comme ça en haut d'une petite colline et on regarde le monde. Je pense à Dumont et à plein d'autres gens. Je construis une sorte de géographie, une sorte de structure et je n'ai pas encore l'histoire à ce moment-là, mais j'ai déjà presque toute la circulation du film et tous les lieux. J'ai toutes les photos devant moi et, à partir de ce moment-là, l'histoire commence à émerger en regardant ce que ces lieux, les uns avec les autres, composent comme images et me donnent comme sensations. [...] Je fais ça à rebours. Plutôt que d'avoir le scénario et l'histoire et d'aller chercher les lieux adéquats pour cette histoire, je cherche des lieux dans lesquels je vais construire une histoire<sup>10</sup>.

Deux choses nous intéressent ici. La première est à la base de l'expérience de la co-écriture sur *Lisières*, la seconde concerne, dès lors qu'on a trouvé les images (détail, figure, motif, métaphore diégétique), leur capacité à dialoguer avec les

---

<sup>10</sup> Damien Manivel, dans le cadre des rencontres de La Fémis, le 25 octobre 2017, <http://www.femis.fr/conferences>. Dernière consultation le 17 octobre 2019.

images des autres. Revenons sur le premier point qui nous intéresse dans ce qu'exprime Damien Manivel, c'est-à-dire ce mouvement incessant entre les images du film (les envies du cinéaste : par exemple, pour *Lisières*, filmer un camp, le cuivre qui fond sur le feu, faire exister des fantômes, etc.) et une dramaturgie (des actions motivées, un enchainement logique dans les faits, un arc pour le protagoniste, un personnage secondaire, etc.). Ce travail à rebours – partir des images – est constant dans la co-écriture parce qu'il exige un phénomène de déplacement nécessaire et préalable par rapport à l'élaboration de l'histoire. Écrire pour un cinéaste, comme l'explique Damien Manivel, c'est d'abord écrire avec des envies. D'où l'importance pour le scénariste de plonger dans les images du sujet, avant que, dans un second temps, le cinéaste aille à la rencontre du récit : une fois que les images sont là, la dramaturgie se crée. Pour cette raison, le travail se maintient toujours un peu en amont, il est un peu mené à rebours. C'est d'ailleurs ce que rappelle aussi Julia Ducournau interviewée au Festival de Cannes pour la sélection de *Grave* en 2016 à la Semaine de la Critique. Là encore, nous avons affaire à une double fonction – scénariste et réalisatrice – et là encore les images sont très présentes. Si, nous l'avons vu, elles peuvent concerner un personnage dans *Lisières* ; un lieu dans *Le Par*, elles peuvent aussi être en lien avec l'action dans *Grave*. Le film raconte l'arrivée de Justine dans une école vétérinaire et son bizutage d'intégration. « C'est simple, confie la réalisatrice, *Grave* raconte le passage à l'âge adulte et comme tout moment charnière il a un pouvoir narratif et créatif hyper fort qui est cinématographique de fait<sup>11</sup> ».

Deuxièmement, à travers le témoignage de Damien Manivel, nous comprenons que c'est par le biais de ces images que le film en rencontre d'autres : Ozu, Dumont, etc. Le motif de la butte entre en dialogue avec le cinéma de ceux qui l'ont également décliné, qui l'ont également dramatisé. Cette imagerie engage donc des productions préexistantes ou contemporaines au projet. Le sujet propose un dialogue qui se fait aussi par films interposés. C'est là que notre propos rejoint celui de la Politique des auteurs : il n'est pas tant question de vanter les mérites d'un cinéma maniériste ou citationnel que de penser la circulation des images dans un contexte qui dépasse notre propre production. Car il se peut que Damien Manivel, Bruno Dumont et Yasujirō Ozu dialoguent autour de la déclinaison du motif de la butte et qu'ils arrivent tous à un moment donné à cette image en passant par des chemins différents. Le cinématographique a autant besoin du récit que des images, des agencements audiovisuels. Cette façon de concevoir l'écriture, même si elle se

---

<sup>11</sup> Julia Ducournau, « *Grave* » : Julia Ducournau, rencontre Arte Cinéma, 15 mai 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=eL8DJzVDLU> – Dernière consultation le 12 janvier 2020.

fait à quatre mains, ne nie pas l'expression singulière d'une pensée. À travers la rencontre d'un sujet et l'invention d'un imaginaire commun, elle exige un changement de posture : ce ne sont plus les histoires qui génèrent les images mais bel et bien les images qui contiennent déjà, en germe, le récit.

\*\*\*

Finalement, ce que la co-écriture nous apprend, c'est qu'elle engage des fonctions bien plus que des personnes et, à ce titre, elle peut exister même virtuellement. Nous pourrions relire ainsi la citation d'Alexandre Astruc qui ouvrait cet article. Si le scénariste doit faire lui-même ses films ou bien s'il ne doit plus y avoir de scénariste, cela signifie peut-être que le point de départ n'est pas tant une histoire qu'une image à dramatiser. Cette nécessité de dramatiser des images apparaît d'autant plus clairement dans un processus de co-écriture. La présence du cinéaste permet de la placer au premier plan, et ce, non pas tant dans un rapport de force hiérarchisé et hiérarchisant comme on le décrit souvent<sup>12</sup> que dans la genèse même du film. C'est précisément ici que les revendications successives pour éléver le cinéma au rang de pratique artistique convergent. La revendication du cinéma en tant qu'art s'affirme dans une volonté de ne pas réduire le cinéma à un lieu de reproduction : celui d'un condensé d'histoire, d'un tableau ou d'une scène de théâtre. Il s'agit toujours de proposer l'invention d'une nouvelle possibilité donnée à l'expression de la pensée. Celle-ci ne se formule pas à travers l'illustration d'un texte, elle est déjà dans les images. C'est ainsi que l'on peut comprendre les deux dernières phrases du manifeste de Germaine Dulac « Ayons la foi » paru en 1919.

Le temps est venu, je crois, d'écouter en silence notre chant, de chercher à exprimer notre vision personnelle, de définir notre sensibilité, de tracer notre propre voie. Sachons regarder, sachons voir, sachons sentir. Avoir quelque chose à dire et des yeux, des yeux ouverts non sur des reflets, mais sur la vie même. Nous chercher, nous trouver... Ne plus copier, créer<sup>13</sup>.

Autrement dit, nous retrouvons ici la synthèse proposée par Prosper Hillairet.

Là se trouve l'erreur, à son apparition on n'a pas compris que [le cinéma] représentait une forme nouvelle d'expression, on en a fait une application de la littérature et du théâtre [même critique que nous retrouvons chez Alexandre

---

<sup>12</sup> Voir à ce sujet le livre de Frédéric Sojcher, *Manifeste du cinéaste* aux Éditions du Rocher sorti en 2009.

<sup>13</sup> Germaine Dulac, « Ayons la foi » publié dans *Le Film* en 1919, dans Prosper Hillairet, *Écrits sur le cinéma (1919-1937) / Germaine Dulac. Textes réunis et présentés par Prosper Hillairet*, Paris, Éd. Paris expérimental, « Classiques de l'avant-garde », 1994, p. 21.

Astruc], reproduisant “servilement nos formes de pensées anciennes”, sans chercher à savoir si y gisait “un métal inconnu” et alors qu’en lui grondaient “des forces neuves”. Il ne faut pas juger le cinéma dans ses applications mais “en lui-même et pour lui-même”<sup>14</sup>.

C'est pourquoi les images sont toujours la véritable écriture du film : elles sont ce à partir de quoi et avec quoi on écrit. Ainsi, dans la co-écriture apparaît, comme nous le soulignions en ouverture, une spécificité pour l'écriture scénaristique. Dans le cadre d'une collaboration, le scénariste a en effet à sa charge de réussir à croiser l'univers visuel et sonore du cinéaste avec lequel il travaille tout comme ses envies de mise en scène avec des enjeux dramatiques. Si bien que le scénariste a trois fonctions principales dans le cadre d'une écriture collaborative. La première est celle d'un révélateur puisqu'à travers la rencontre se dévoile en images (détail, figure, motif, métaphore diégétique) le véritable sujet du film. Sa seconde fonction consiste à en rester le garant puisque ce sont ces images qu'il dramatise. Sa troisième fonction demeure celle de sa spécialité : il remplit son rôle de dramaturge dont il maîtrise la technique en révélant voire en réveillant le drame qui gît, en creux, dans les images.

Le dialogue est ainsi au fondement de tout travail collaboratif. Ce dernier peut être effectif dans le cas d'une collaboration à l'écriture mais aussi virtuel dès lors qu'il fait appel à la conversation de deux fonctions auteur/réalisateur incarnées par le même individu, comme nous l'avons vu pour Damien Manivel ou pour Julia Ducournau. Le véritable rôle de ce dialogue devient alors de rendre visibles et sensibles les images du sujet à travers l'élaboration d'un imaginaire commun. Le scénario se présente dès lors comme un objet complexe, il donne l'idée du film. En plus d'être appréhendé comme un document narratif de forme littéraire, il devient un lieu d'échange. C'est à ce titre qu'il peut être considéré comme la trace d'une rencontre.



---

<sup>14</sup> Cf. Prosper Hillairet, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, *op. cit.*, p. 12, qui fait ici référence à Germaine Dulac, « Quelques réflexions sur le “cinéma pur” », *Le Figaro*, 2 juillet 1926. – Germaine Dulac, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », *Cinéa-ciné pour tous*, janvier 1925. – Germaine Dulac, « Quelques réflexions sur le “cinéma pur” », *Le Figaro*, 2 juillet 1926.

## Bibliographie

ARASSE Daniel, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948, p. 5-9.

COMOLLI Jean-Louis, FIESCHI Jean-André, GUÉGAN Gérard, MARDORE Michel, TÉCHINÉ André et OLLIER Claude, « Vingt ans après : le cinéma américain et la politique des auteurs », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 172, novembre 1965, p. 18-32.

DELEUZE Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981.

HILLAIRET Prosper, *Écrits sur le cinéma (1919-1937) / Germaine Dulac. Textes réunis et présentés par Prosper Hillairet*, Paris, Éd. Paris expérimental, « Classiques de l'avant-garde », 1994.

SOJCHER Frédéric, *Manifeste du cinéaste*, Monaco, Éditions du Rocher, « Caméra subjective », 2009.

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



## Liste des illustrations

Figure 1 – *La Baie du renard*, Grégoire Colin, 2009.

Figure 2 – *La Baie du renard*, Grégoire Colin, 2009.

Figure 3 – *La Baie du renard*, Grégoire Colin, 2009.

Figure 4 – *Lisières*, Grégoire Colin, 2013.



*« P4 », écrit à douze mains sur dix ans  
Entretien avec Vincent Cardona<sup>1</sup>,  
co-auteur et réalisateur*

**par Martin Fournier**



Après des études de philosophie, Vincent Cardona intègre le département réalisation de La Fémis, dont il sort diplômé en septembre 2010. Intervenant régulier à La Cinéfabrique de Lyon et membre du collectif de scénaristes *Narra*, il tourne son premier long métrage<sup>2</sup> en 2019 avec *Srab Films* et *Easy Tiger*. La sortie est prévue en 2021.



*Comment le projet d'écriture a-t-il débuté ?*

En septembre 2010 je sors de la Fémis avec mon diplôme de réalisation sous le bras et un court-métrage qui a reçu un prix à Cannes<sup>3</sup>. Je signe alors avec Grégoire Debailly chez Lazenec pour écrire mon premier long métrage – un projet de film sur la piraterie – dans le cadre traditionnel d'une relation auteur-producteur. Parallèlement nous montons avec des amis une petite structure de production – « 1902 » – pour développer des scénarios « autrement » sans trop savoir en quoi on allait faire « autrement ». Mais on essaye et c'est comme ça que je demande à Chloé Larouchi, Rose Philippon – deux amies scénaristes, camarades de promotion – et Maël Le Garrec, un ami philosophe, d'écrire avec moi, à huit mains, une histoire du tournant de la rigueur de 1983. L'idée est d'articuler l'intime et l'historique autour d'un avant et d'un après en travaillant collectivement sur un groupe de personnages qui

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé en juin 2020.

<sup>2</sup> Le titre final du film, originellement intitulé « P4 », n'est pas encore fixé.

<sup>3</sup> *Coucou les Nuages* (2010), Deuxième Prix de la Cinéfondation, Festival de Cannes 2010.