



**Fabula / Les Colloques**

**Les recettes du succès. Stéréotypes compositionnels et  
littérarité au XVIIe siècle**

---

## « Effet téléphoné » vs « Préventions vicieuses »

**Anna Fouqué**

---



### **Pour citer cet article**

Anna Fouqué, « « Effet téléphoné » vs « Préventions vicieuses » », *Fabula / Les colloques*, « Poétique (classique) du blockbuster. Les recettes du succès. Stéréotypes compositionnels et littérarité au XVIIe siècle », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document9073.php>, article mis en ligne le 27 Janvier 2023, consulté le 09 Mai 2025

---

## « Effet téléphoné » vs « Préventions vicieuses »

**Anna Fouqué**

---

« Au XXI<sup>e</sup> siècle, le *deus ex machina*, quel qu'il soit, est difficile à avaler pour le spectateur. Les miracles et les facilités sont anti-dramaturgiques<sup>1</sup> », pose Yves Lavandier, cinéaste et *script doctor*<sup>2</sup>, auteur de *La Dramaturgie* (1994), *Construire un récit* (2011) et *Évaluer un scénario* (2011), ouvrages qui portent sur les règles de l'écriture scénaristique. « Le peuple raille de ces Dieux et ces Diabes qui font si mal leur devoir<sup>3</sup> », constatait quant à lui l'abbé d'Aubignac dans *La Pratique du Théâtre* (1657) à propos du dénouement et des écueils à éviter pour le rendre efficace. La confrontation de ces deux observations, formulées à plusieurs siècles d'écart, soulève diverses questions : y aurait-il des règles narratives trans-séculaires, des conseils à suivre voire des recettes infailibles pour emporter l'adhésion du public visé, gagner son attention, provoquer chez lui des émotions, lui plaire, quels que soient les époques, les cultures et le médium utilisé – ici le théâtre *versus* le cinéma ? Ces lois énoncées concourent-elles aux mêmes effets (surprendre, émouvoir, distraire, etc.) ? Éveillent-elles des émotions similaires à celles qui font le sel des créations actuelles conçues pour le grand public ? Ce sont ces questions qu'invitait à reposer la journée d'étude consacrée aux « recettes du succès » organisée à Rouen en janvier 2022. Le titre jouait sur la polysémie du terme « recette », renvoyant d'un côté, avec une double charge connotative négative (facilité, défaut d'invention, manque d'audace, cupidité) à l'univers culinaire avec ses ingrédients et ses techniques efficaces pour délivrer un produit fini plaisant, de l'autre, à l'univers des affaires, à la dimension commerciale de la création, l'approbation d'un large public aidant souvent les auteurs, chefs de troupe théâtrale et acteurs à « faire recette »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, L'art du récit*, (1994), Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019, p.126. Toutes les citations de l'œuvre renverront à cette édition. Nous lui devons également la première partie de notre titre (« L'effet téléphoné », p. 310-313) – quand la seconde est empruntée à l'Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Hélène Baby (éd.), Paris, Champion, « Champion Classiques », 2011, p. 193.

<sup>2</sup> Voir *La Dramaturgie, op. cit.*, p. 646, « Lexique ». « Anglicisme signifiant “réparateur de scénario” et désignant un professionnel appelé pour mettre à jour et éventuellement corriger les défauts d'un scénario terminé ». Certains manuels sont spécialement consacrés au *script doctoring*. Voir par exemple Marc-Olivier Louveau, *Le petit manuel du script docteur*, Paris, Armand Colin, 2020 ou Yves Lavandier, *Évaluer un scénario*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.

<sup>3</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre, op. cit.*, p. 487.

<sup>4</sup> Voir Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2013. Voir au sujet de la dimension économique du cinéma : Charles-Albert Michalet, *Le Drôle de Drame du cinéma mondial*, Paris, Éditions de la Découverte, 1987 ; Laurent Creton, *Économie du cinéma, perspectives stratégiques*, Paris, Nathan, « Nathan Cinéma », 3<sup>e</sup> édition (1<sup>ère</sup> édition : 1994).

L'une des pistes à suivre, pour tenter de répondre à ces questions et comprendre comment la production d'œuvres théâtrales ou cinématographiques pouvait être envisagée sous l'angle de la formulation de recettes à suivre, était, selon nous, celle d'un examen critique des ouvrages ayant pour visée d'expliquer comment écrire efficacement, en étant conscient des procédés à développer et des effets à rechercher, des pièces et scénarios destinés à devenir des spectacles scéniques et des films : les poétiques d'hier et les manuels d'écriture de scénarios d'aujourd'hui.

Que pouvait nous apprendre la confrontation de deux objets *a priori* si différents, dont le rapprochement peut de prime abord surprendre, en raison de leur différence de statut dans les champs culturel et universitaire ? Si les poétiques, qui représentent le théâtre dans ce qu'il a de plus littéraire, ambitieux, élitiste même, sont souvent utilisées par la critique pour analyser les œuvres classiques, les manuels de scénario sont en revanche peu pris en compte par les études littéraires, quand ils ne sont pas décriés<sup>5</sup>, ces deux objets n'apparaissant pas comme *comparables* en termes de reconnaissance par l'institution universitaire, de diffusion éditoriale, de lectorat et d'usages contemporains.

Pourtant plusieurs éléments justifient la relecture croisée de ces ouvrages dès lors qu'on les aborde dans une perspective comparatiste et sans préjugés. Ils sont tout d'abord traversés par des problématiques et des objectifs communs, comme l'identification de ce qui, dans une pièce de théâtre ou un film, contribue à sa qualité, à son efficacité – selon des critères à définir – et à son succès. Une œuvre est-elle une réussite, esthétique et/ou commerciale parce son auteur a suivi des normes et prescriptions identifiables, partagées voire dominantes, et reconnues pour produire chez le spectateur émotion et plaisir ? Et si tel est le cas, comment composer au mieux l'intrigue qui créera l'illusion, provoquera des émotions ? Faut-il construire l'intrigue avant les personnages ? Quelle place laisser au coup de théâtre, à l'inattendu, au personnage providentiel ? Ces questions, soulevées dès la *Poétique* d'Aristote, et les réponses qu'il y apporte sont devenues, au cours de l'histoire de sa réception, des réflexions prescriptives et normatives énonçant une *technè* d'écriture et de composition. Elles se sont inscrites dans une longue tradition d'arts poétiques européens, dont nous ne considérerons quant à nous que la lignée française pour les poétiques du XVII<sup>e</sup> siècle, et se retrouvent dans des ouvrages très éloignés dans le temps et portant sur deux arts de la représentation (*mimesis*) différents : le théâtre du « Grand siècle » et le cinéma, en France et à Hollywood, lieu emblématique de l'industrialisation précoce du 7<sup>e</sup> art et d'une production organisée de l'écriture scénaristique. Il y aurait donc une continuité, sinon une filiation assumée entre les arts poétiques écrits alors que le théâtre était le grand

---

<sup>5</sup> Voir Michel Chion, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, 2007, « Avant-propos », p. 5-7. L'auteur rappelle « le mélange de fascination et d'ironie » que suscitent chez les Français ces manuels anglo-saxons à l'ambition pratique.

pourvoyeur de spectacles et les manuels de scénario qui sont au service de l'industrie qu'est le cinéma :

Aujourd'hui, il existe encore, pour ainsi dire, des arts poétiques : ce sont avant tout, les manuels de scénario. En d'autres termes, si l'on ne prescrit plus de règles pour le théâtre, on en prescrit dorénavant pour le cinéma, et bon nombre de manuels de scénario doivent beaucoup, qu'ils l'avouent ou non, aux anciennes poétiques<sup>6</sup>.

À la lecture, on découvre en effet d'étonnantes analogies dans les préoccupations et les règles formulées : l'unité d'action, la proscription du *deus ex machina*, l'articulation entre intrigue première et intrigue secondaire, la vraisemblance, ou encore l'écriture des dialogues<sup>7</sup>. Identifier ces analogies ne signifie qu'il n'y ait pas des spécificités propres à chaque art, comme l'observe ici Vivien Bessières : « Certaines [règles du dialogue] sont directement héritées des arts poétiques classiques (modération, transparence, vraisemblance) et d'autres sont des nouveautés propres au cinéma (primat de l'image, primat de l'action)<sup>8</sup>. » Un autre sujet de réflexion partagé par ces deux types d'ouvrage est celui de l'articulation entre les émotions du spectateur et le plaisir qu'il en retire, si bien qu'aucun procédé n'est mentionné sans un examen précis des effets provoqués chez le spectateur. Or on constate que des moyens identiques pour stimuler les émotions sont convoqués : rebondissements, péripéties, reconnaissances, etc.

Notre objectif serait donc de mettre au jour ces stéréotypes compositionnels en vue d'interroger l'étanchéité présumée entre la haute littérature et des arts plus commerciaux. Dans le cadre de cette étude, nous nous appuierons sur un corpus limité à deux textes<sup>9</sup>, retenus au sein d'un vaste ensemble que nous décrirons rapidement : d'un côté, des poétiques françaises du xvii<sup>e</sup> siècle représentant la haute tradition humaniste comme *La Poétique* de La Mesnardière qui vise, en 1639, à « donner une poétique<sup>10</sup> » à la France, *La Pratique du Théâtre* de l'abbé d'Aubignac, écrit à partir de 1639 et publié en 1657, *Trois Discours sur le poème dramatique* de Pierre Corneille<sup>11</sup> (1660), etc. ; de l'autre, des manuels d'écriture de scénario contemporains, rédigés par des scénaristes, producteurs et consultants : *La*

<sup>6</sup> Vivien Bessières, « Manuels de scénario et enjeux stylistiques du dialogue », dans *Films à lire, des scénarios et des livres*, Mireille Brangé et Jean-Louis Jeannelle (dir.), Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2019, p. 49-71.

<sup>7</sup> Voir au sujet des premières règles techniques d'écriture en France, Alain Carou « Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918) », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 65 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4432> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4432>

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>9</sup> Notre thèse en cours, intitulée « Les enfants d'Aristote, de la scène à l'écran. Étude croisée des poétiques françaises du xviii<sup>e</sup> siècle et des *screenwriting books* » et dirigée par Tony Gheeraert et Ariane Ferry, portera sur un corpus plus important.

<sup>10</sup> Voir le « Discours » liminaire de la *Poétique* de La Mesnardière : « j'ai estimé que mes pensées pourraient donner quelques clartés aux esprits de ce royaume qui n'avait point de poétique » H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique* [Paris, A. de Sommaille, 1639], J.-M. Civardi (éd.), Paris, H. Champion, 2015, p. 138-139.

*Dramaturgie* d'Yves Lavandier (1994), *Anatomie du scénario* de John Truby<sup>12</sup> (2008), *Scénario* de Syd Field<sup>13</sup> (2008) ou *Le Guide du scénariste* de Christopher Vogler<sup>14</sup> (2014), etc. Surgissant presque, pour les premiers à avoir été écrits, avec l'invention du cinéma<sup>15</sup>, et s'étant multipliés depuis, au point de constituer désormais un corpus conséquent, ces manuels vulgarisent (parfois en se répétant) les « secrets d'Hollywood<sup>16</sup> », des règles d'écriture susceptibles de séduire le plus large public possible<sup>17</sup>, s'inscrivant ainsi dans la stratégie du « cinéma-monde<sup>18</sup> » hollywoodien : « la qualité première du langage cinématographique hollywoodien est d'être directement compréhensible par un large public dans le monde entier. <sup>19</sup>» Blake Snyder l'explique clairement ici :

Notre but à tous est de pitcher nos textes aux réalisateurs, aux producteurs, aux diffuseurs, de vendre nos scénarios et d'atteindre le plus large public. C'est pour cela que ce livre s'adresse tout particulièrement à ceux qui souhaitent réussir à faire des films grand public<sup>20</sup>.

Cette première enquête portera donc sur deux de ces ouvrages écrits à destination des poètes dramatiques et scénaristes et d'un public curieux d'accéder aux cuisines où se préparent les recettes du succès : une poétique française du xvii<sup>e</sup> siècle, *La Pratique du Théâtre* de l'abbé d'Aubignac, célèbre ouvrage « d'analyse et de synthèse sur les questions dramatiques les plus débattues du Grand Siècle<sup>21</sup>», et un manuel d'écriture scénaristique contemporain, *La Dramaturgie* d'Yves Lavandier, œuvre de référence en France en matière de narration audiovisuelle, « équivalent

---

<sup>11</sup> Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, Bénédicte Louvat et Marc Escola (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.

<sup>12</sup> John Truby, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, série télé* [*The Anatomy of Story : 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, 2007], trad. Muriel Levet, Paris, Nouveau Monde Editions, 2010.

<sup>13</sup> Syd Field, *Scénario : les bases de la narration cinématographique* [*Screenplay : The Foundations of Screenwriting*, 1979], trad. Nadia Eddaira, Paris, Dixit, 2008.

<sup>14</sup> Christopher Vogler, *Le Guide du scénariste : la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque* [*The Writer's Journey : Mythic Structures for Writers*, 1992], trad. Francine Atoch, Paris, Dixit, 2002.

<sup>15</sup> Voir Isabelle Raynaud, *Lire et écrire un scénario*, Paris, Armand Colin, p. 6. « C'est en 1911 qu'est publié le premier manuel d'écriture de scénario (par le New-Yorkais Epes Winthrop Sargent : *The Technique of the Photoplay*). »

<sup>16</sup> Voir Blake Snyder, *Les règles élémentaires pour l'écriture d'un scénario* [*Save the Cat*, 2016], trad. Brigitte Gauthier, Paris, éditions DIXIT, 2017, p. 39-40.

<sup>17</sup> Voir, au sujet des « recettes » fournies par ces manuels : Isabelle Raynaud, *Lire et écrire un scénario*, op. cit., « Introduction » ; Marc-Olivier Louveau, *Le Petit manuel du scénariste, l'essentiel pour écrire un scénario*, Paris, Armand Colin, 2019, « Introduction », p. 16 : « Ces ouvrages proposent des approches et des méthodologies aussi nombreuses que différentes. Mais ils parlent finalement tous de la même chose. C'est le vocabulaire utilisé qui change : une simple querelle de mots où chaque théoricien veut laisser son empreinte. »

<sup>18</sup> Voir Charles-Albert Michalet, *Le Drôle de Drame du cinéma mondial*, op. cit. L'auteur montre quelles sont les caractéristiques stratégiques de ce qu'il appelle le « cinéma-monde » : production de films événements, universels, destinés à tous les publics de tous les pays.

<sup>19</sup> Laurent Creton, *Économie du cinéma, perspectives stratégiques*, op. cit., p. 94.

<sup>20</sup> Blake Snyder, *Les règles élémentaires pour l'écriture d'un scénario*, op. cit., p. 9.

<sup>21</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., « Introduction », p. 21.

contemporain de la *Poétique* d'Aristote » à en croire la quatrième de couverture et cette note de Jacques Audiard : « En France, on a très peu de littérature concernant l'apprentissage du scénario...à moins de revenir à la *Poétique* d'Aristote, on ne trouve qu'un équivalent à la littérature anglo-saxonne en la matière : *La Dramaturgie* d'Yves Lavandier<sup>22</sup>. » Nous voudrions tout d'abord nous intéresser aux modalités de création d'un effet de surprise chez le spectateur, procédé identifié de longue date comme apte à relancer l'intérêt dramatique, qui repose sur un art de « préparer » un événement sans le « téléphoner » ou le « prévenir », selon la terminologie employée. Puis, à titre d'expérience destinée à vérifier nos hypothèses, nous proposons de relire certains passages du *Cinna* de Corneille à la lumière des préceptes répertoriés par quelques manuels d'écriture de scénario.

\*\*\*

## « *Spoiler alert!* » : vieux problème, formulations changeantes

### Les « Préventions vicieuses »

Au chapitre VIII du livre II de *La Pratique du Théâtre*, l'abbé d'Aubignac recommande aux poètes de bien préparer les incidents, c'est-à-dire « les accidents imprévus » qui renversent la situation, donnant ainsi « une merveilleuse satisfaction aux Spectateurs, une attente agréable et un divertissement continu<sup>23</sup> » : « [...] le poète ne refusera pas de suivre le conseil que je lui donne de bien préparer ces Incidents<sup>24</sup> ». Il précise que cette règle, nécessaire à la bonne composition d'un poème, est une « matière difficile » puisqu'une mauvaise pratique serait « capable de détruire tous les agréments du Théâtre<sup>25</sup> ». Quel est donc ce procédé ? Pourquoi requiert-il une si grande maîtrise ? En quoi révèle-t-il l'art du poète ?

Pour obéir au principe de vraisemblance, les constituants de la fable doivent être exposés dès le commencement du poème dramatique. « Je voudrais donc que le

---

<sup>22</sup> Cette note figure sur la quatrième de couverture de l'édition de 2005.

<sup>23</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 109-122. Voir Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1960, 3 tomes. L'incident est défini ainsi : « ce qui arrive inopinément, ou par hasard, qui surprend, qui change la face des choses. Cette comédie est pleine d'agréables incidents, qui divertissent les spectateurs qui en forment l'intrigue ».

<sup>24</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 196.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 193.

premier Acte contînt si bien le fondement de toutes les actions qu'il fermât la porte à tout le reste [...]»<sup>26</sup>, déclare par exemple Corneille. Il est donc nécessaire de « préparer » les incidents ou la catastrophe :

Que les incidents qui ne sont pas préparés, pèchent souvent contre la vraisemblance par leur trop grande précipitation, car ce défaut est beaucoup plus grand et plus sensible en la Catastrophe qu'en nulle autre partie du Poème<sup>27</sup>.

Néanmoins, ces préparations, auxquelles il convient de procéder au premier acte, sont tenues de ne pas « prévenir » (on dirait aujourd'hui, en langage familier, « téléphoner ») la suite de l'intrigue en dévoilant aux spectateurs la nature des incidents à venir, ou le dénouement pour lequel « il faut les plus grandes préparations et les plus judicieuses<sup>28</sup> ». En effet, la spécificité du discours dramatique est de participer de deux situations d'énonciation : celle de la scène (dialogues entre les personnages) et celle de la salle (auteur / public). Révéler ce dispositif briserait l'illusion. Or ces préparations sont porteuses d'informations qui, par la propension naturelle des spectateurs à anticiper ce qui va se passer, pourraient affaiblir les transports provoqués par l'effet de surprise.

Il y a certaines choses dans la composition d'une action Théâtrale qui portent naturellement et presque nécessairement l'esprit des Spectateurs à la connaissance d'une autre ; de sorte que sitôt les premières dites ou faites, on en conclut aisément celles qui en dépendent ; et c'est ce que j'appelle *Un événement prévenu* lorsque par les discours qui se sont faits, par les personnes dont on parle, ou par quelque autre circonstance qui se découvre dans le commencement d'un Poème, on prévoit aisément les aventures qui suivent, soit qu'elles fassent la Catastrophe et le Dénouement, ou qu'elles servent dans les autres intrigues de la Scène<sup>29</sup>.

On peut voir que l'événement prévenu désigne celui qui a été rendu trop prévisible en amont par des indices à partir desquels le spectateur a deviné « aisément », « naturellement » la suite de l'histoire, par déduction. L'abbé d'Aubignac indique les moyens par lesquels le spectateur peut prévoir les incidents ou la catastrophe : « les discours qui se sont faits<sup>30</sup> » – et non ce que nous appelons désormais la « mise en scène ». Néanmoins, il n'identifie pas précisément quelles seraient les données à ne pas divulguer, l'analyse et les formulations demeurant très vagues : « certaines choses », « quelque autre circonstance », ou plus tard dans le développement : « petites considérations<sup>31</sup> ».

---

<sup>26</sup> Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, op. cit., p. 87.

<sup>27</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 204.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, 193.

<sup>30</sup> *Ibid.*

Si préparer les incidents ou le dénouement est nécessaire pour assurer la vraisemblance puisque « il y a certaines choses qui doivent servir de fondement pour en produire d'autres<sup>32</sup> », la surprise est aussi l'une des causes majeures du plaisir dramatique. Elle permet de « conjurer l'ennui qui menace le vraisemblable<sup>33</sup> ». L'abbé d'Aubignac estime en effet que les incidents « n'ont pas d'autres grâces que la surprise et la nouveauté<sup>34</sup> » et que « tous les agréments d'une pièce » consistent « presque toujours en la surprise et en la nouveauté<sup>35</sup> ». Ne répondant pas aux attentes des spectateurs qui souhaitent se divertir, « l'événement prévenu » est donc proscrit :

Or il est certain que toutes ces Préventions au Théâtre sont vicieuses, parce qu'elles rendent les événements froids et de peu d'effet dans l'imagination des Spectateurs qui attendent toujours quelque chose au contraire de leurs préjugés<sup>36</sup>.

Toutefois, l'ambition du législateur dramatique est de se distinguer de l'exégèse aristotélicienne pour offrir un versant pratique de la théorie du Philosophe<sup>37</sup>. Aussi propose-t-il une astuce pour parer au risque d'une « prévention ». Il s'agit de trouver « des prétextes et des couleurs<sup>38</sup> » si vraisemblables que spectateur ne devine pas la suite. Il s'agit donc de dissimuler la double destination de la parole théâtrale. La vraisemblance, clé de voûte de *La Pratique du Théâtre*, idéal vers lequel tend l'abbé d'Aubignac, semble répondre à tous les questionnements.

[...] l'art du poète consiste à trouver des apparences si bien prétextées pour établir ces préparations, que le Spectateur soit persuadé que cela n'est point jeté dans le corps de la Pièce à autre dessein que ce qui lui en paraît<sup>39</sup>.

N'est-il pas troublant, qu'à plusieurs siècles d'écart, Yves Lavandier formule la même problématique dans *La Dramaturgie* ?

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.194.

<sup>33</sup> Voir Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique, Pascal, Racine, précieuses et moralistes*, « Le merveilleux vraisemblable », Fénelon, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 97-103. Le chapitre commence ainsi : « Comment allier le vraisemblable et le merveilleux ? Comment conjurer l'ennui qui menace le vraisemblable, sinon par les surprises du merveilleux ? »

<sup>34</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre, op. cit.*, p. 119.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 193-194.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 179 : « Je n'estime pas à propos de répéter toutes les différentes opinions de ceux qui ont interprété, traduit ou commenté la Poétique d'Aristote. »

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 194.

## « L'effet téléphoné »

Au chapitre sept de *La Dramaturgie*, intitulé « Préparation, langage et créativité », Yves Lavandier conseille aux auteurs de « préparer » les rebondissements et le dénouement.

Bref quand un auteur a besoin, au cours de l'action, de faire intervenir un élément significatif – quelle que soit sa forme : objet, événement, dialogue, intervention d'un personnage, etc. – et que cet élément risque d'être mal accepté par le spectateur, il est nécessaire de le préparer<sup>40</sup>.

Comme la « Préparation » exposée par l'abbé d'Aubignac, la démarche vise à assurer la vraisemblance, et par corrélation, à maintenir l'illusion. En effet, la créance du spectateur peut être suspendue en cas d'actions ou d'événements peu plausibles, qui mettraient un terme à l'illusion en révélant la duplicité de l'énonciation.

[...] le spectateur sait, au fond de lui-même, qu'il assiste à une œuvre de fiction. Et, en même temps, il n'aime pas qu'on le lui rappelle, surtout au cinéma et en télévision. Il a envie de se laisser transporter, de mettre son incrédulité au vestiaire. Quand un miracle a lieu dans une œuvre dramatique, le spectateur sait (au moins inconsciemment) que ce miracle n'est pas le fruit du hasard – qui, après tout, existe dans la vie – mais simplement la volonté de l'auteur<sup>41</sup>.

On voit dans cet extrait combien l'efficace d'un effet relève d'un plaisir méta-dramatique. La satisfaction du spectateur naît (aussi) d'une conscience / connaissance du travail scénaristique. L'utilisation d'un *deus ex machina* ou d'un *diabolus ex machina*<sup>42</sup> est donc cause de déplaisir pour les raisons énoncées ci-dessus.

Un siècle après les grandes œuvres du théâtre grec, Aristote émettait de sérieuses réserves sur tout type de *deus ex machina* : « Il est évident que le dénouement de chaque histoire doit résulter de l'histoire elle-même et non d'un recours à la machine comme dans *Médée* ». Au XXI<sup>e</sup> siècle, le *deus ex machina*, quel qu'il soit, est difficile à avaler pour le spectateur. Les miracles et les facilités sont anti-dramaturgiques<sup>43</sup>.

Il n'est pas impossible que le spectateur ressente le *deus ex machina* comme une incompétence du narrateur. Et il a bien raison ! Mettre son protagoniste dans le

---

<sup>40</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit*, op. cit., p. 307.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 131-132.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 126.

pétrin demande moins d'ingéniosité que de l'en faire sortir par ses propres moyens. Résultat, l'auteur a souvent recours à des facilités<sup>44</sup>.

Ces « facilités », qui suspendent l'illusion, peuvent être évitées grâce au procédé de « préparation ». Cet outil fonctionnant en deux temps est « emprunté aux Anglo-Saxons qui font du système *set up / pay off* (préparation / paiement) un pilier de leur poétique<sup>45</sup> ». D'abord, on communique une information aux lecteurs / spectateurs au moment du « *plant*<sup>46</sup> », puis on la réutilise à des fins d'émotions lors du « *pay off* » ou « paiement ».

Au moment où l'élément est préparé son importance est, en général, mineure pour le déroulement du récit. C'est la seconde fois qu'il intervient, au moment de ce que l'on appelle le « paiement » (en anglais « *pay off* »), que l'élément acquiert une importance dans l'action<sup>47</sup>.

Si cette préparation est nécessaire en vue de respecter la vraisemblance, le scénariste doit néanmoins veiller à ce qu'elle ne « divulgue » pas la suite de l'histoire, auquel cas c'est un « téléphone » : « préparation involontaire ou maladroite consistant à rendre une information prévisible, et désagréablement perçue comme telle par le spectateur<sup>48</sup> ». Bien utiliser cet outil consiste donc à préparer les rebondissements ou le dénouement sans les « *spoiler* » – ce qui revient à « préparer » sans « prévenir » comme le préconisait déjà l'abbé d'Aubignac<sup>49</sup>.

Si le spectateur sent que cet élément de préparation (geste, dialogue, objet, personnage, scène, etc.) va aider le protagoniste, alors cette anticipation n'est pas souhaitable. On dit que l'effet est téléphoné. Les Anglo-Saxons parlent de *telegraphing*. Ce genre de préparation doit être caché<sup>50</sup>.

La mobilisation de ce procédé met en lumière la recherche des mêmes effets. Car, à l'instar des poéticiens classiques, les scénaristes assignent un rôle majeur à la

---

<sup>44</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit, op. cit.*, p. 127.

<sup>45</sup> Voir Vivien Bessières, « Manuels de scénario et enjeux stylistiques du dialogue », dans *Films à lire, des scénarios et des livres, op. cit.*, p. 56.

<sup>46</sup> Voir Michel Chion, *Écrire un scénario, op. cit.*, p. 296. « Le « plant » (terme sans équivalent français, et que l'on pourrait traduire par « implanter »), c'est l'établissement dans l'action d'un personnage, d'un détail, d'un fait, etc. qui sera plus tard utile à l'intrigue mais qui, à l'endroit où il est « implanté », peut ne présenter encore aucun intérêt : un détail vestimentaire, la distance entre deux lieux, la présence d'un personnage dans une scène de groupe, le goût particulier d'un personnage pour tel type d'objet. Il est conseillé de ne pas « téléphoner » les « plants ».

<sup>47</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit, op. cit.*, p. 308.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 648.

<sup>49</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre, op. cit.*, p. 193 : « Car dira-t-on, s'il faut que les Incidents soient préparés longtemps auparavant qu'ils arrivent, sans doute ils seront prévenus ? et partant ils ne seront plus surprenants, en quoi consiste toute leur grâce, et ainsi le Spectateur n'en aura aucun plaisir, ni le Poète aucune gloire. A cela je réponds qu'il y a bien de la différence entre prévenir un Incident, et le préparer ; car l'Incident est prévenu lorsqu'il est prévu, mais il ne doit pas être prévu encore qu'il soit préparé. »

<sup>50</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit, op. cit.*, p. 310.

surprise qui fait le sel du divertissement : « la surprise, c'est ce que le public aime le plus dans une histoire<sup>51</sup> ». C'est « un effet extrêmement gratifiant qu'il est bon de distiller régulièrement<sup>52</sup> ». Elle intéresse le public, le tient en éveil, le « secoue<sup>53</sup> ». Selon Marc-Olivier Louveau, le suspense et la surprise sont « les deux émotions les plus puissantes au cinéma<sup>54</sup> ».

Outre ces ressemblances dans les lois formulées, *La Dramaturgie* d'Yves Lavandier offre un éclairage intéressant sur ces questions. En effet, ce manuel est le lieu de rapprochements inattendus qui battent en brèche l'opposition binaire entre des arts dits « élevés » à destination d'un public restreint et des arts « commerciaux » qui touchent un plus large public :

Qu'aurait dû faire Hergé, dans *Tintin en Amérique*, pour éviter que les aides dont bénéficie Tintin soient ressenties comme des *deus ex machina* ? Ou Molière, pour éviter que l'apparition de l'exempt royal dans *Le Tartuffe*, soit considérée comme une intervention miraculeuse ? Ils auraient dû préparer – on dit aussi « planter » – ces aides<sup>55</sup>.

*Tartuffe* de Molière (1664), *Tintin en Amérique* d'Hergé (1931). D'un côté, une comédie de l'âge classique, un art dit « majeur », de l'autre, une bande dessinée populaire, un art qui a longtemps été considéré comme « mineur » – en somme, deux productions que la critique analyse rarement conjointement. Or ce type d'associations originales sont courantes sous la plume de ce théoricien. Par exemple, afin de souligner l'importance de l'effet de surprise, Yves Lavandier mentionne *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock (1959) : « Dans *La mort aux trousses*, le moment où nous apprenons qu'Eve (Eva Marie Saint) travaille pour Vandamm (James Mason) est un coup de théâtre. C'est en même temps le début d'une longue ironie dramatique aux dépens de Roger (Cary Grant)<sup>56</sup>. » Cette référence à un célèbre film hollywoodien avoisine deux exemples très différents, empruntés à des œuvres canoniques du « Grand Siècle » :

Quand Auguste annonce à Cinna qu'il veut abdiquer, c'est une surprise – et un obstacle pour Cinna qui voulait tuer l'empereur pour prouver son amour à Émilie. [...] La nouvelle annonçant que Thésée n'est pas mort, dans *Phèdre*, est une surprise<sup>57</sup>.

---

<sup>51</sup> John Truby, *L'Anatomie du scénario, comment devenir un scénariste hors-pair*, [*Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, 2008 ], trad. Muriel Levet, Paris, Michel Lafon, 2008, p. 436.

<sup>52</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit*, op. cit., p. 319-320.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>54</sup> Marc-Olivier Louveau, *Le Petit manuel du scénariste*, op. cit., p. 136.

<sup>55</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit*, op. cit., p. 307.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 447.

Selon Yves Lavandier, de tels exemples infirment l'idée selon laquelle la surprise serait un effet « facile réservé aux pièces bien faites et au théâtre de boulevard<sup>58</sup>».

Ce manuel apparaît donc comme le lieu d'associations surprenantes qui croisent différents genres, époques et traditions. Cette approche pourrait-elle être imitée afin d'étendre la réflexion ? Serait-il possible que les hautes productions de la tradition humaniste soient bâties sur les mêmes fondations que les films à succès ? Les procédés ou situations dramatiques que le cinéma hollywoodien utilise pour toucher le plus large public possible se trouvent-ils déjà dans les meilleures œuvres du « Grand Siècle » ? Pourrait-on repérer par exemple des « *cliffhangers*<sup>59</sup> » chez Racine ou des fausses pistes chez Corneille ? Pour en faire la démonstration, nous voudrions revenir sur quelques passages de *Cinna* de Corneille (1643), tragédie régulière qui a « satisfait tout ensemble<sup>60</sup> » les gens du monde et les dévots, en les confrontant aux préceptes de quelques manuels d'écriture de scénario.

## **Corneille à Hollywood : le scénario de *Cinna* relu au prisme des manuels de scénario**

### **L'arc de progression du personnage**

« Les producteurs demandent souvent comment le personnage évolue<sup>61</sup> », observe Linda Seger, l'autrice d'un de ces manuels. L'arc de progression d'un personnage est en effet un topos des manuels d'écriture créative.

La « transformation du personnage », on dit aussi « arc du personnage », « développement du personnage », ou « éventail de transformation », désigne le développement du personnage au cours de l'histoire. Il s'agit sans doute là de la plus difficile mais aussi de la plus importante de toutes les étapes du processus d'écriture<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Voir Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit*, op. cit., p. 636, « Lexique ». Un *cliffhanger* est « un nœud dramatique conflictuel et non résolu, placé à la fin d'une œuvre ou d'une partie de l'œuvre (planche de BD hebdomadaire, épisode de feuilleton, acte logistique au théâtre) et destiné à susciter chez le spectateur l'envie de connaître la suite.

<sup>60</sup> Pierre Corneille, *Cinna*, Christian Biet (éd.), Paris, Le livre de Poche, 2003, « Examen », p. 43.

<sup>61</sup> Linda Seger, *Écrire un scénario formidable [Making a good script great, 1987]*, trad. Brigitte Gauthier, Paris, éditions Dixit, 2000, p. 216.

<sup>62</sup> John Truby, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, série télé*, op. cit., p. 125.

Cette transformation signe le passage d'un état initial problématique pour le héros (les difficultés rencontrées peuvent être d'origine externe ou interne<sup>63</sup>) à un état final opposé, où un nouvel équilibre a été trouvé.

Une fois que le désir et le besoin ont été comblés (ou pas, ce qui est tragique), les choses reprennent leur cours normal. Mais il y a néanmoins une grande différence avec le début : grâce à sa prise de conscience, le héros s'est hissé à un niveau supérieur ou est tombé plus bas<sup>64</sup>.

Bref, l'arc de progression du personnage donne un sens à l'histoire, une cohérence, une destination. Afin de mettre en évidence l'évolution des personnages, Black Snyder, scénariste américain, suggère aux auteurs de marquer une opposition nette entre l'image liminaire et l'image finale : « l'image finale est l'opposée de l'image d'ouverture. Cela doit être votre preuve qu'un changement s'est produit<sup>65</sup> ». La structure de *Cinna* n'obéit-elle pas à ce principe ? Le monologue liminaire met en lumière les passions vengeresses d'Émilie. Hantée par l'image de son père qui monte l'escalier des gémonies, Émilie rappelle la violence des proscriptions *via* des hypotyposes qui confèrent à cette scène une dimension cinématographique<sup>66</sup> : « Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire, / Et que vous reprochez à ma triste mémoire / Que par sa propre main mon père massacré / Du trône où je le vois fait le premier degré ; / Quand vous me présentez cette sanglante image [...] » (I, 1, v. 9-13). Ce monologue traduit son aveuglement auquel succède un dessillement, au dénouement : « Et je me rends, seigneur, à ces hautes bontés ; / Je recouvre la vue auprès de leur clarté / Je connais mon forfait qui me semblait justice » (V, 3, 1715-1717). La haine que la protagoniste pensait immortelle s'éteint : « Elle [la haine] est morte, et ce cœur devient sujet fidèle » (V, 3, 1726). De même, Cinna connaît une révélation et une évolution (ce que les manuels nomment un arc de progression) puisque l'on passe d'un discours exalté de Cinna aux conjurés à la scène 3 du premier acte *via* des hypotyposes : « Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles / Où Rome par ses mains déchirait ses entrailles [...] » (I, 3, v. 177-178) à une promesse de fidélité et de dénouement à Auguste au dénouement : « Souffrez que ma vertu dans mon cœur rappelée / Vous consacre une foi lâchement violée » (V, 3, 1745-1746). Un semblable processus de transformation se

---

<sup>63</sup> Voir Marc-Olivier Louveau, *Le Petit manuel du scénariste*, op. cit., p. 35-36 et p. 156-158. L'auteur distingue « l'obstacle interne » qui est « psychologique, avec soi-même » du « conflit externe » qui concerne « les autres, les animaux, les machines, etc. »

<sup>64</sup> John Truby, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, série télé*, op. cit., p. 399.

<sup>65</sup> Blake Snyder, *Les règles élémentaires pour l'écriture d'un scénario*, op. cit., p. 72.

<sup>66</sup> Voir Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 167-168. « L'hypotypose consiste en ce que dans un récit, ou plus souvent encore, dans une description, le narrateur sélectionne une partie seulement des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles et fortes, accrochantes, sans donner la vue générale de ce dont il s'agit sans indiquer même le sujet global du discours, voire en présentant un aspect sous des expressions fausses ou de pure apparence, toujours rattachées à l'enregistrement comme *cinématographique* du déroulement ou de la manifestation extérieurs de l'objet. » (Mes italiques)

trouve dans *Polyeucte* de Corneille (1642). Jean Rousset en a proposé une analyse canonique : « La pièce décrit en effet un parcours et enregistre une métamorphose.<sup>67</sup> » Cette évolution, comme celle qui permet à Auguste de triompher d'Octave et de le faire disparaître derrière l'image du prince magnanime et clément, est un impératif que l'on croise souvent dans les manuels d'écriture de scénario<sup>68</sup>, et qui n'est pas sans faire écho, dans *Cinna*, à un autre procédé des films grand public, le *twist*.

## La merveille et le *twist*

Dans la famille des coups de théâtre et des « *peaks*<sup>69</sup> », les manuels de scénario demandent évidemment le *twist*. Caractéristique des narrations populaires, ce retournement inattendu de situation conduit le spectateur à considérer l'ensemble du film sous un autre jour : « la force du *twist* réussi est de nous amener à réinterpréter sous un angle nouveau tout ce que nous avons vu, et qui contenait déjà ce que nous venons d'apprendre<sup>70</sup> ». Que l'on pense à *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), *Fight Club* de David Fincher (1999) ou *Shutter Island* de Martin Scorsese (2010), le *twist* a pour effet de prolonger le temps de la représentation, le spectateur étant amené à se projeter mentalement une nouvelle fois le film, à la lumière d'une nouvelle information révélée à la toute fin. Difficile à construire, le *twist* repose sur quelques astuces parmi lesquelles l'écriture de deux histoires en parallèle dont l'une reste hors-champ et l'utilisation de fausses pistes. La définition des fausses pistes dans *La Dramaturgie* d'Yves Lavandier est la suivante : « préparations destinées à égarer le spectateur, en général pour amener une surprise, parfois pour créer un contraste<sup>71</sup> ».

La fausse piste consiste donc à faire croire au spectateur une chose, sans ambiguïté, pour en amener une autre, inattendue. Tous les éléments narratifs qui précèdent les grands coups de théâtre (*Laura*, *The crying game* ou *Sixième sens*) constituent des fausses pistes<sup>72</sup>.

---

<sup>67</sup> Jean Rousset, « Polyeucte ou la boucle ou la vrille », dans *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1986, p. 7-16.

<sup>68</sup> Voir John Truby, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, série télé*, op. cit., p. 395-398. Voir Michel Chion, *Écrire un scénario*, op. cit., p. 163-164.

<sup>69</sup> Voir Michel Chion, *Écrire un scénario*, op. cit., p. 245. « Les temps forts, on peut aussi dire : "*peaks*" (pointes), sont les moments où l'émotion, de toute nature (attendrissement, rire, peur, surprise) est amenée à un haut niveau, plus haut qu'immédiatement avant ou immédiatement après. »

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>71</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit*, op. cit., p. 640.

<sup>72</sup> *Ibid.*

À partir de cette définition, pourrait-on considérer les discours qui précèdent la « merveille » – entendue comme l'irruption d'un événement inattendu explicable après coup<sup>73</sup> – de *Cinna* comme des fausses pistes ? En effet, plusieurs répliques dirigent notre anticipation pour la détourner ensuite. Par exemple, la possibilité de la condamnation de *Cinna* après qu'Auguste a appris la conjuration : « Fais ton arrêt toi-même et choisis tes supplices. » (V, 2, 1561), ou le rejet de la clémence lors de l'entretien d'Auguste avec Livie : « Vous m'aviez bien promis les conseils d'une femme : / Vous me tenez parole, et c'en sont là, madame. » (IV, 3, 1245-1246). De même, le refus de conserver le pouvoir : « Régner et caresser une main si traîtresse, / Au lieu de sa vertu, c'est montrer sa faiblesse. » (IV, 3, 1241-1242). De telles fausses pistes sont au cœur de l'écriture scénaristique :

Le public a une propension naturelle à anticiper plus ou moins consciemment ce qui va se passer, et l'art du scénariste consiste en grande partie à jouer avec cette anticipation. « Jouer avec » signifie, en l'occurrence : susciter, alimenter et diriger l'anticipation (par des informations, des mystères, des questions, des suspenses, des dangers, des attentes, des fausses pistes), mais en même temps la surprendre, en faisant advenir autre chose, d'une autre façon, à un autre moment, etc., que ce qui a été donné à prévoir<sup>74</sup>.

La création d'un point de vue initial dominant pourrait également constituer une fausse piste, sinon un élément qui dirige notre anticipation. En effet, on découvre Auguste à travers le regard d'Émilie et des conjurés. Les tableaux brossés par Cinna des proscriptions du triumvirat rappellent aux spectateurs les crimes de l'empereur, associant immédiatement le personnage d'Auguste à la figure de l'antagoniste : « Le Ciel entre nos mains a mis le sort de Rome, / Et son salut dépend de la perte d'un homme, / Si l'on doit le nom d'homme à qui n'a rien d'humain, / À ce tigre altéré de tout le sang romain. » (I, 3, v. 165-168). L'intrigue principale autour de la conjuration occupe ainsi tout le premier plan. Dans la mesure où le conflit est vecteur d'identification – « le spectateur s'intéresse plus au personnage qui vit du conflit qu'aux autres<sup>75</sup> » –, nous épousons d'abord le point de vue d'Émilie et des conjurés. Ces éléments nous détournent du vrai sujet de la tragédie, essentiellement laissé hors-champ (Auguste est absent du premier et du troisième actes). Cet hors-champ est construit par « la duplicité de lieu » puisque, comme le rappelle Corneille dans l'*Examen* de la pièce, « la moitié de la pièce se passe chez Émilie, et l'autre dans le cabinet d'Auguste<sup>76</sup> ». L'effet de surprise procède du dévoilement du sujet / héros d'une tragédie qui a eu un titre double : *Cinna ou La Clémence d'Auguste*<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> Voir Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, op. cit., p. 292-296.

<sup>74</sup> Michel Chion, *Écrire un scénario*, op. cit., p. 293.

<sup>75</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit*, op. cit., p. 57.

<sup>76</sup> Pierre Corneille, *Cinna*, op. cit., « Examen », p. 35

Néanmoins, les préparations en amont permettent que le visage d'Auguste se renverse au dénouement pour devenir celui du Héros de la pièce, sans que cette métamorphose ait rien d'in vraisemblable.

La transformation du personnage ne se produit pas à la fin de l'histoire ; elle se produit au début, ou plus précisément, elle est rendue possible dès le début par la façon dont vous la préparez. [...] Il faut déterminer l'éventail de transformation dès le commencement du processus d'écriture, sans quoi le héros ne pourra pas subir sa transformation à la fin de l'histoire <sup>78</sup>.

L'effet de surprise est explicable après coup rationnellement, à l'instar du précepte d'Aristote<sup>79</sup>. Cette conception de la surprise a été étudiée par Georges Forestier dans *Essai de génétique théâtrale*<sup>80</sup> où il montre que la merveille, en s'appuyant en particulier sur Jean Chapelain<sup>81</sup>, n'est pas une intrusion du surnaturel, mais l'irruption d'un événement inattendu explicable après coup.

Le merveilleux est donc le résultat de la péripétie ou coup de théâtre, qui démêle l'action par une voie inattendue qui provoque la surprise, mais qui est explicable, après coup de façon rationnelle<sup>82</sup>.

Le merveilleux est alors produit par « le vraisemblable extraordinaire » qui fait écho à divers préceptes aristotéliens posés dans la *Poétique*<sup>83</sup>. Ces préparations sont par ailleurs dissimulées par une exploitation habile du procédé d'ironie dramatique.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 23 : « La pièce a pour titre complet *Cinna ou la Clémence d'Auguste* dans les deux premières éditions de 1643. »

<sup>78</sup> John Truby, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, série télé*, op. cit., p. 127.

<sup>79</sup> Voir Aristote, *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad. et éd.), Paris, Seuil, 1980, p. 91. « De toutes les reconnaissances, la meilleure est celle qui résulte des faits eux-mêmes : le choc de la surprise se produit selon les voies du vraisemblable. »

<sup>80</sup> Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004, p. 291-306.

<sup>81</sup> Jean Chapelain, *Lettre ou discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau [...] portant son opinion sur le poème d'Adonis* du Chevalier Marino (imprimée comme préface à *l'Adonis*, Paris, 1623), dans *Opuscules critiques*, A. Hunter (éd), Genève, Droz, 1936, p. 91 : « La nature du sujet produit le merveilleux lorsque par un enchaînement de causes non forcées ni appelées du dehors, on voit résulter des événements ou contre l'attente ou contre l'ordinaire ; la merveille a lieu par des accidents quand la fable est soutenue par les conceptions et par la richesse du langage seulement, de façon que le lecteur laisse la matière pour s'arrêter à l'embellissement. »

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>83</sup> Voir Aristote, *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad. et éd.), Paris, Seuil, 1980, p. 91 : « De toutes les reconnaissances, la meilleure est celle qui résulte des faits eux-mêmes : le choc de la surprise se produit selon les voies du vraisemblable. » Et : « Tout cela doit découler de l'agencement systématique même de l'histoire, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance ; car il est très différent de dire "ceci se produit à cause de cela" et "ceci se produit après cela". » (éd. cit., p. 69).

## « L'idéal est souvent de mélanger surprise et ironie dramatique<sup>84</sup> »

La différence entre le suspense et la surprise est très simple, et j'en parle très souvent. Pourtant, il y a fréquemment une confusion, dans les films entre ces deux notions. Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène [...] Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense. La conclusion de cela est qu'il faut informer le public chaque fois qu'on le peut, sauf quand la surprise est un *twist*, c'est-à-dire lorsque l'inattendu de la conclusion constitue le sel de l'anecdote<sup>85</sup>.

Dans cet extrait, Hitchcock définit le suspense qui, on le voit, recoupe le principe de l'ironie dramatique, auquel Yves Lavandier consacre un chapitre<sup>86</sup>. « Il [le procédé d'ironie dramatique] consiste à mettre le spectateur au courant d'une information qu'au moins l'un des personnages ignore.<sup>87</sup> » rappelle Yves Lavandier. L'étude est étayée de plusieurs exemples parmi lesquels *Amadeus* de Milos Forman (1984) : « nous savons que Salieri complotte la perte de Mozart, ce dernier l'ignore », et *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1955) : « nous savons que Jeff (James Stewart) espionne ses voisins : les habitants de la cour et en particulier Thorwald (Raymond Burr) l'ignorent<sup>88</sup> ». De même, nous savons qu'Émilie et les conjurés complotent contre Auguste, mais celui-ci l'ignore. L'ironie dramatique sous-tend toute l'œuvre et fait le sel de plusieurs scènes. Prenons l'exemple de la scène liminaire du deuxième acte, dans l'appartement d'Auguste, avec Auguste, Cinna et Maxime. Coup de théâtre : la conjuration n'est pas découverte mais au contraire Auguste envisage d'abdiquer. Cette surprise laisse ensuite place à une situation d'ironie dramatique, habilement exploitée. La confiance de l'empereur à ceux qu'il pense être ses amis retient l'attention des spectateurs et le détourne des annonces du dénouement (Auguste se lasse d'être un tyran d'exercice). Ce procédé permet à Corneille

---

<sup>84</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit, op. cit.*, p. 445.

<sup>85</sup> *Hitchcock Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993, [Le cinéma selon Hitchcock, Paris, Ramsay, 1993]

<sup>86</sup> Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit, op. cit.*, p. 386-461.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 390-391.

d'introduire des discours politiques où se déploie la rhétorique délibérative sans ennuyer le spectateur. Cela peut donc apparaître comme « une ficelle », une « recette » susceptible d'informer le spectateur tout en maintenant son attention.

\*\*\*

## **Conclusion. Le succès tient-il uniquement au scénario ? Hypothèses autour de l'intertexte aristotélicien**

Des points communs importants existent bien entre les conseils formulés par une poétique française du xvii<sup>e</sup> siècle, *La Pratique du Théâtre* de l'abbé d'Aubignac, et par un manuel d'écriture de scénario contemporain, *La Dramaturgie* d'Yves Lavandier, conseils qui découlent de l'identification des mêmes difficultés à surmonter pour produire des effets analogues. Les lois formalisées par ces théoriciens obéissent aux mêmes motivations : surprendre, émouvoir, créer l'illusion, maintenir l'attention, éveiller l'intérêt, parer à l'ennui, etc. Ces affinités troublantes mettent en lumière des questionnements voisins, dont la clé de voûte est le plaisir du spectateur, résultant pour beaucoup des émotions ressenties, comme l'ont montré les développements consacrés à l'effet de surprise. La réussite des pièces classiques semble dès lors (aussi) fondée sur l'assentiment d'un large public à des plaisirs réputés « faciles », constat qui déplace la frontière binaire construite par la critique entre des arts dits « élevés » et des arts plus commerciaux. Nous avons pu vérifier cette hypothèse en interprétant quelques passages de *Cinna* à partir des procédés mentionnés dans des manuels d'écriture de scénario contemporains qui, on le sait, vulgarisent sinon s'inspirent du langage cinématographique hollywoodien dont la qualité première « est d'être directement compréhensible par un large public dans le monde entier<sup>89</sup>», les procédés convoqués ne reposant sur aucun prérequis culturel pour être efficaces.

Ces points de passage entre la poétique du scénario et celle du théâtre classique peuvent en partie s'expliquer par une filiation commune, la *Poétique* d'Aristote, qui est l'intertexte commun et reconnu de ces ouvrages – mentions, références, citations. En effet, d'une part, toute interrogation sur la poétique (entendue comme discipline) peut difficilement se faire sans revenir à son texte fondateur, c'est-à-dire à la *Poétique* d'Aristote, qui soulève et examine une grande partie des questions

---

<sup>89</sup> Laurent Creton, *op. cit.*, p. 94.

théoriques et esthétiques qui traverseront les poétiques classiques, puis les manuels d'écriture de scénario. D'autre part, si les cartes sont de nouveau rebattues, l'intérêt du rapprochement des poétiques et manuels d'écriture créative réside à la fois dans l'identité des réponses apportées – la finalité assignée aux œuvres d'art –, mais aussi dans les moyens exposés pour y parvenir. Contre une lecture rhétorique des œuvres, où l'émotion procéderait du style, ces ouvrages adoptent « une lecture aristotélicienne », puisque la composition de l'histoire est le véhicule de l'illusion mimétique, des émotions et du sens. Selon Aristote, l'intrigue est en effet l'élément principal d'une tragédie. L'analyse du *muthos* occupe la majorité du traité (chapitres 7 à 11 auxquels on peut ajouter le 16<sup>e</sup>) : « Bref, l'intrigue est le principe et, pour ainsi dire, l'âme de la tragédie<sup>90</sup> » (1450a38). Dans les deux ouvrages considérés ici, le volume consacré à l'analyse de l'intrigue est bien supérieur aux considérations sur la mise en scène, qui apparaissent très peu dans les développements<sup>91</sup>, comme dans la *Poétique* où l'*opsis* est plus ou moins exclu du champ de la réflexion<sup>92</sup>. Cet empire de l'histoire / intrigue peut nous étonner. Comment pourrait-on expliquer ce relatif silence autour des autres constituants de ces deux arts, le théâtre et le cinéma, dont la dimension spectaculaire fait une grande partie de la séduction et assure le succès. S'ils existent / co-existent sous une forme écrite (livret / scénario), ils sont pourtant essentiellement destinés à la scène ou à l'écran. Or, dans ces ouvrages, c'est majoritairement à la composition de l'intrigue qu'incombe la production de l'illusion mimétique, du sens et des émotions – et non à l'expression, comme c'est le cas dans le système rhétorique. Les principes théoriques aristotéliciens semblent dès lors en grande partie reconduits, favorisant les recoupements entre l'art du poète dramatique et celui du scénariste : exciter des passions par l'agencement des faits. L'attestent également les développements fréquents dans ces manuels d'écriture scénaristique autour des reconnaissances et coups de théâtre qui font écho aux qualités de l'intrigue formalisées par Aristote dans la *Poétique*<sup>93</sup>. Mais on observe aussi que la mention d'Aristote dans les

<sup>90</sup> Aristote, *Poétique*, Pierre Destrée (éd. et trad.), Paris, Flammarion, 2021, p. 107.

<sup>91</sup> Voir Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit*, op. cit., p. 577-586. Yves Lavandier ne consacre qu'un très court chapitre intitulé « Effet » à ces questions. De manière générale, les manuels anglo-saxons abordent très peu les questions de mise en scène. Ce parti-pris théorique provoque de vives réactions des théoriciens francophones, très critiques à l'égard de ce choix. Voir Nguyen Trong Binh et Frédéric Sojcher, *Écrire un film, scénaristes et cinéastes au travail*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2018, « Introduction », p. 5 : « très peu de livres abordent l'écriture filmique dans l'ensemble de processus de création du film ». Les auteurs dénoncent « la propension qu'ont les manuels de scénario à ignorer les enjeux de mise en scène ».

<sup>92</sup> Voir Aristote, *Poétique*, op. cit., Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad. et éd.), p. 81 : « Ceux qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant mais seulement le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie ; car c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Or, comme le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative, il est évident que c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant. » Et : « La frayeur et la pitié peuvent naître du spectacle, mais elles peuvent aussi naître du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le meilleur rang et révèle le meilleur poète. » Peut-être faire une note sur l'ouvrage de Navaud qui fait une lecture un peu différente des choses.

<sup>93</sup> Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 55-57 : « Ajoutons que ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire : les coups de théâtre et les reconnaissances. »

manuels de scénario est souvent située davantage aux seuils des développements qu'au cœur des démonstrations, où il apparaît comme une autorité légitimante, sinon une référence obligatoire. Mais au-delà de cet usage du nom d'Aristote, quelles lectures les manuels de scénario proposent-ils de ce traité antique, dont ils seraient des produits lointainement dérivés ? La *Poétique* d'Aristote, celui que Florence Dupont<sup>94</sup> a appelé le « vampire du théâtre occidental », demeure-t-elle la matrice de toutes les « recettes du succès », à la scène ou à l'écran, ou un texte avec lequel il est stimulant de se confronter, de se mesurer pour répondre autrement qu'il ne l'a fait à certaines des questions qu'il a soulevées et en poser d'autres, en fonction des époques, des esthétiques, mais aussi des pratiques et des arts concernés ?<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

<sup>95</sup> Merci à Tony Gheeraert et Ariane Ferry pour les relectures et pistes de réflexion.

## PLAN

---

- « Spoiler alert ! » : vieux problème, formulations changeantes
  - Les « Préventions vicieuses »
  - « L'effet téléphoné »
- Corneille à Hollywood : le scénario de Cinna relu au prisme des manuels de scénario
  - L'arc de progression du personnage
  - La merveille et le twist
  - « L'idéal est souvent de mélanger surprise et ironie dramatique<sup>84</sup>»
- Conclusion. Le succès tient-il uniquement au scénario ? Hypothèses autour de l'intertexte aristotélicien

## AUTEUR

---

Anna Fouqué

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Rouen Normandie, [anna.legros@ac-normandie.fr](mailto:anna.legros@ac-normandie.fr)