

Enseignement et Création

Frédéric Sojcher

Frédéric Sojcher est cinéaste. Il a réalisé dix courts métrages, trois longs métrages : *Regarde-moi* (2000), *Cinéastes à tout prix* (2005), *Hitler à Hollywood* (2011). Professeur de cinéma à l'Université de Paris 1 Panthéon – Sorbonne, il y dirige le Master en scénario, réalisation et production. Il a écrit et coordonné une vingtaine de livres. Derniers titres parus : *Pratiques du cinéma* (Klincksieck, 2011), *Le Fantôme de Truffaut* (Impressions nouvelles, 2013), *Cinéma et Musique : accords parfaits* (en coordination avec N.T. Binh et José Moure, Impressions nouvelles, 2014).

Mots clés :

Cinéma, enseignement, industrie culturelle, réalisation, scénario.

Sommaire :

- | | |
|--|------|
| 1. Un « gai savoir » à toujours réinventer | p.3 |
| 2. Quels liens entre l'enseignement du scénario et de la réalisation ? | p.4 |
| 3. Un film se fait toujours dans un cadre de production | p.5 |
| 4. Quelles sont les qualités requises pour enseigner le scénario et la réalisation ? | p.7 |
| 5. Quelle place pour l'enseignement du scénario et de la réalisation dans les cursus d'études cinématographiques ? | p.8 |
| 6. Que transmettre, à qui et pour quoi ? | p.10 |
| 7. Notes de bas de page | p.11 |
| 8. Bibliographie | p.12 |

Abstract :

Quels objectifs pour quels enseignements ?

Quand on évoque la question de l'enseignement du scénario et de la réalisation, les questions fusent.

Parle-t-on de l'enseignement dans les écoles de cinéma (publiques et privés), dans les écoles primaires, collèges, lycées, à l'Université... ou à travers des séminaires et ateliers destinés à des professionnels déjà en activité ?

Peut-on imaginer un enseignement de la création scénaristique qui soit exclusivement basé sur des manuels (les principaux ouvrages sur le scénario prétendant donner des règles dramaturgiques à appliquer de manière indistincte)?

Doit-on au contraire articuler une action et une pensée du cinéma qui se développent de manière empirique ?

Selon quels modes opératoires ?

Peut-on enseigner le scénario sans aborder les questions de mise en scène et la réalisation sans interroger la dramaturgie ? Ou au contraire penser scénario et réalisation en synergie ?

Mettre en œuvre une propédeutique de la création scénaristique et de la réalisation ou étudier une œuvre déjà écrite, déjà réalisée... change du tout ou tant l'approche de l'enseignement (de ce qui peut et de ce qui devrait être enseigné).

La théorie et l'analyse filmique sont-elles deux notions à distinguer ? Et sont-elles liées à la création ?

I. Un « gai savoir » à toujours réinventer

Nous sommes en désaccord avec l'idée que la création peut s'apprendre comme une technique. Aux Etats-Unis, il existe une profusion d'ateliers d'écriture destinés aux écrivains, comme si être romancier dépendait de recettes à apprendre, de formules à connaître. La maîtrise de la technique devient alors une finalité.

Dans notre article, nous voudrions défendre un autre point de vue. Les techniques, les règles, si elles existent, ne sont que des outils mis au service de la création. Chaque œuvre peut avoir sa part de singularité, qui échappe aux normes.

De nombreux cinéastes affirment que ce n'est qu'en tournant et en commettant des erreurs que l'on peut apprendre la mise en scène, et non en suivant des cours.

Andreï Konchalovsky, interrogé par Michel Ciment :

« Je ne pense pas que l'on puisse apprendre l'art de manière théorique. C'est un peu comme un manuel pour conduire un avion : vous pouvez savoir par cœur comment il faut faire, quel bouton il faut pousser pour voler, mais au moment où vous prendrez l'avion dans vos mains, il tombera parce qu'il faut avoir une énorme pratique de la chose pour que cela fonctionne. Et la pratique, ça veut dire essentiellement se casser le nez, avoir fait beaucoup d'erreurs. Et je peux vous dire que j'en ai fait des erreurs ! Même aujourd'hui, après trente ans de pratique, je ne pense pas pouvoir éviter toutes les erreurs. » (De Baecque et al. 2007, p. 83)

Stephen Frears interrogé par Jean-Pierre Lavoignat :

« En Angleterre, il m'arrive d'enseigner le cinéma. Mais quel genre de professeur suis-je ? Un peu atypique, puisque la première chose qui me vient à l'esprit est que l'on ne peut pas 'enseigner' à faire des films. (...) On apprend à faire des films uniquement en les réalisant. (...) C'est quand les étudiants réalisent un film, et font des erreurs, qu'arrive le moment où l'on peut commencer à travailler. Tout ce que je sais, je l'ai appris en me couvrant de ridicule, donc en faisant des films. » (De Baecque et al. 2007, pp. 179 -180)

Il n'y a pas forcément de théorie à tirer de la pratique. Un scénariste doit avant tout écrire des scénarios, un réalisateur tourner des films. Et c'est en créant qu'il apprendra. Souvent, par tâtonnements. L'enseignant devient dans ce cas, comme le dit Stephen Frears dans le même entretien, une sorte de psychanalyste, celui par qui l'éclosion peut advenir... L'enseignant accompagne les films de ses étudiants, sans en être l'auteur et sans imposer ses propres lois. Chaque cinéaste trouve ses propres codes.

D'autres, parmi les plus grands cinéastes, se font volontiers théoriciens de leur propre œuvre. Jacques Aumont, dans son livre *Les Théories des cinéastes* (2002) met en perspective les textes de Robert Bresson, René Clair, Sergueï Eisenstein, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard, Jerry Lewis, Pier Paolo Pasolini, Nicholas Ray, Eric Rohmer, Andreï Tarkovski... Tous émettent des concepts, formulent une pensée du cinéma en lien direct avec leurs pratiques (éventuellement avec celle des cinéastes qu'eux-mêmes admirent). Aussi passionnantes

ces réflexions sur le cinéma soient-elles, leur écueil est qu'elles ne s'accordent qu'à une manière de faire du cinéma.

La transmission opère-t-elle pour éclairer le travail d'un cinéaste en particulier ou pour permettre aux cinéastes en herbe de trouver leur propre voie ?

2. Quels liens entre l'enseignement du scénario et de la réalisation ?

Si certaines écoles de cinéma se sont dotées de sections distinctes dans l'écriture et dans la mise en scène, comment ces deux départements travaillent-ils ensemble, avec quels types de cours en commun ? Des rencontres entre apprentis scénaristes et apprentis réalisateurs sont-elles favorisées ? Peut-on dès le départ savoir si on se destine uniquement à écrire des scénarios ou à réaliser des films ou à vouloir faire les deux à la fois ?

La plupart des écoles privées de cinéma n'abordent l'apprentissage de la mise en scène que comme une opération pragmatique, comme une maîtrise technique à acquérir. C'est là un total contre-sens, en terme de création. C'est ce qui fait dire au cinéaste Wim Wenders, interrogé par Michel Ciment :

« Il y a beaucoup de jeunes gens qui, après cinq ans d'école, abordent les longs métrages avec l'esprit de vendeurs. Et je crois que l'on voit les conséquences de cela dans le cinéma d'aujourd'hui. Il m'apparaît que l'on voit de plus en plus de films qui ne racontent pas d'histoire, mais qui prétendent le faire en vendant quelque chose qui ressemble à une histoire. Ces réalisateurs-là n'ont rien à raconter. Ils font de la publicité. » (De Baecque et al. 2007, p. 41).

La plupart des cours de scénario n'abordent pas les questions de mise en scène... comme si le passage du script à la réalisation n'était qu'une question de formalité. C'est là une incompréhension de ce qui fait la réussite d'un film, sur le plan artistique. Pour Milos Forman, qui une fois qu'il a été reconnu comme cinéaste a donné des cours à la prestigieuse université américaine Columbia :

« Scénario et mise en scène sont indivisibles. C'est ce sur quoi je veux insister. Personnellement, je suis sorti diplômé de la section des scénaristes (de la FAMU, la célèbre école de cinéma tchèque) et je sais combien mon travail comme écrivain m'a aidé pour mes films. » (Ciment, [1987], 1996, p. 307)

Paul Schrader, scénariste est peut-être celui qui définit le mieux ce que devrait être l'enseignement du scénario et de la mise en scène.

« Chaque fois que vous rêvez, vous transformez vos problèmes en métaphores. Tout le monde fait cela tout le temps. Chaque fois que vous faites un rêve éveillé, chaque fois que vous avez un phantasme sexuel, vous créez une petite histoire qui vous permet de régler un problème personnel. Ça, c'est déjà le début du travail de scénariste (...) Ce que vous devez faire, c'est

apprendre à codifier (ce phantasme), à l'organiser de façon à ce que cela puisse devenir un divertissement de deux heures et que les personnes accepteront de payer pour voir cela. »
(Ciment, [1987]1996, p. 307)

Quand il a cherché une métaphore de la solitude, il a trouvé le personnage du taximan (*Taxi Driver*, 1976, scénario Paul Schrader, réalisation Martin Scorsese). Quand il s'est intéressé à la métaphore de l'homme incapable d'aimer, il a développé le personnage du gigolo (*American Gigolo*, 1980, scénario et réalisation Paul Schrader).

Avec ce principe de la métaphore, il est autant question de dramaturgie que d'invention visuelle et sonore. Beaucoup parmi les plus grands cinéastes ne réalisent rien d'autre que des rêves éveillés : Federico Fellini, Emir Kusturica, David Lynch... S'exercer à penser l'écriture scénaristiques par métaphores (ou prémisses) et la mise en scène comme construction d'un monde oscillant entre réalisme et onirisme, comme dans un songe. L'un des enseignements possibles serait d'établir autour d'un projet de film une prémisse et comment elle peut se matérialiser, visuellement.

Si apprendre à être artiste relève de la posture ou du mythe (aucune technique ne permet à quiconque de devenir talentueux), il ne faut pas en déduire pour autant qu'aucun enseignement n'est possible. Une pédagogie de la contrainte semble bien appropriée, dans le domaine de la création filmique.

3. Un film se fait toujours dans un cadre de production

Les financements possibles ne sont pas les mêmes en fonction du registre auquel le projet appartient (fiction, documentaire), de la durée (court, long métrage), du public potentiel (même s'il est toujours difficile d'anticiper quelle frange de spectateurs sera intéressée par un film, certains genres sont plus porteurs, certaines démarches plus attractives que d'autres, commercialement).

La pédagogie de la contrainte consiste à faire prendre en compte des paramètres auxquels se confronter. Ils peuvent être de plusieurs registres : thème et minutage imposés, limitation du nombre de jours de tournage et des décors. Les règles du jeu une fois posées devront être respectées. L'encadrement consistera à pousser les étudiants, les participants à l'atelier, dans leurs retranchements, pour qu'ils épanouissent leurs créations dans un cadre donné. Cela, à partir de dialogues permanents avec l'enseignant.

Le professeur de scénario veillera à ce que d'une idée, une dramaturgie puisse se construire, qu'un récit se développe. Cela se fait en amenant le porteur d'un projet (le créateur ou celui en passe de le devenir) à découvrir les failles de ses personnages ou de son intrigue, pour qu'il puisse lui-même trouver les solutions qui lui conviennent. Plus encore qu'un psychanalyste (qui écoute – et l'écoute est importante), le professeur de scénario doit poser des questions, interroger la vraisemblance, faire d'éventuelles suggestions sans jamais imposer ses solutions.

Le responsable d'un atelier de réalisation veillera à ce que les intentions de la mise en scène et le scénario fonctionnent en synergie. Comme un producteur, son intervention prendra corps essentiellement avant le tournage (discussion autour du dispositif de prise de vues, de l'équipe, du casting...) et au montage (comment à partir des rushes pouvoir reconstruire le film, avoir la force de ne plus penser au scénario original pour composer avec ce qui existe). Comme le professeur de scénario, le professeur de mise en scène aura comme propédeutique le dialogue. Il devra aider le réalisateur à décanter son film, le suivre dans son évolution, veiller à ce qu'il fasse des choix cohérents, sans jamais se substituer à lui. Parfois, c'est ce que dit Stephen Frears, il faudra lui laisser faire des erreurs... afin qu'il découvre par lui-même ce qui fonctionne ou pas. A l'école, à l'Université, dans un atelier de réalisation... on a davantage le droit d'expérimenter... que dans une production « professionnelle ». Nous sommes ici dans une approche heuristique.

On peut écrire le scénario d'une superproduction. Trouver les moyens pour le réaliser est une autre affaire. « Connaître mes moyens, m'assurer d'eux », écrivait Robert Bresson dans *Notes sur le cinématographe* (1975) Le « bon » scénariste doit d'abord veiller à ce que ce qu'il écrit soit réalisable en fonction des financements auxquels il peut avoir accès. Cette prise en compte (appelée aussi « principe de réalité ») est de mise dans un cours ou un atelier de scénario. Rien ne sert par exemple de travailler sur l'adaptation d'un roman ou d'une nouvelle dont on n'a pas acquis les droits. Le professeur de scénario se doit d'avertir les membres de son atelier, ses étudiants, des écueils de production qu'ils peuvent rencontrer.

Dans le même temps, il ne faut pas que le « principe de réalité » inhibe. Le cinéma français souffre en partie d'une canalisation (on pourrait presque dire d'une cannibalisation) des genres qui le dominent : la comédie « à la française » (avec des dialogues censés être drôles et très peu d'inventions visuelles) et le film d'auteur « à la française » (des troubles existentiels de couples « bobos »). Avoir des projets qui sortent de ces canevas peut donner un formidable appel d'air.

Enseigner le scénario, c'est donner la place à des singularités nouvelles, stimuler les projets originaux, être un coach d'imaginaire. Même quand un scénario est écrit dans un atelier, il faut toujours penser qu'idéalement il doit devenir un film, que sinon le travail reste inachevé.

La raison pour laquelle les ateliers de scénario ne sont pas toujours suivis par des ateliers de réalisation (passer à la concrétisation du projet qu'on a conçu) est aussi, souvent, budgétaire. Quels sont les moyens dont bénéficient les étudiants des écoles de cinéma (publique ou privée), des universités, des lycées dans lesquels des ateliers de réalisation sont programmés ?

Eric Rohmer affirmait que quand on a des moyens amateurs, il vaut mieux les utiliser dans toutes leurs possibilités que vouloir créer une narration et une mise en scène nécessitant des ressources auxquelles on n'a pas accès [1]. La plupart des films amateurs souffrent de leur amateurisme parce qu'ils n'assument pas ce qu'ils sont et veulent se faire passer pour « autre chose » [2]. Beaucoup parmi les films réalisés à l'Université ou dans les écoles de cinéma pâtissent à la fois d'une narration sans substance (avec des enjeux factices, des personnages fantomatiques) et de la vaine volonté de prouesse technique (rien de pire qu'une démonstration qui tourne à vide). Il y a aussi les films potaches (brouillons dans le récit et dans la forme) qui se veulent drôles

et qui, comme les films de famille, n'intéressent que ceux qui y figurent. Un « film d'étudiant », voilà ce qu'il faut éviter, la tâche du professeur de réalisation est de bannir toute complaisance et toute « idée du cinéma » qui tiendrait de la posture.

Un film autoproduit et sans budget a aussi ses propres contraintes.

L'évolution de la technologie permet de réaliser des films avec des moyens budgétaires beaucoup moins importants que par le passé. Les appareils de prise de vues et de prise de sons, les logiciels de montage donnent l'opportunité aux nouvelles générations de réalisateurs et de techniciens de faire des films avec une beaucoup plus grande souplesse. C'est ici que la « pensée » du film devient plus que jamais cruciale. C'est ici encore que la pédagogie prend tout son sens.

Le professeur de scénario et le professeur de réalisation doivent-ils être une seule et même personne ou deux enseignants qui dialoguent autour d'un même groupe d'étudiants (ou de participants) ?

Il y a d'excellents professeurs qui n'ont pas une filmographie importante ; de remarquables scénaristes et cinéastes qui ne parviennent pas à transmettre leur art (ou qui tout simplement préfèrent travailler sur leurs projets personnels ; enseigner relève parfois du sacerdoce et demande toujours un grand investissement de temps).

4. Quelles sont les qualités requises pour enseigner le scénario et la réalisation ?

Pour enseigner le scénario et la réalisation, il faut avoir la capacité de transmettre les questions qu'un scénariste, qu'un cinéaste se pose. Les questions sont souvent les mêmes, d'un projet à l'autre (quel est l'enjeu dramatique, quels sont les choix en terme de dispositif filmique). Ce sont les réponses qui varient.

Pour connaître les questions scénaristiques et de mise en scène, et avoir l'aptitude à accompagner des réponses différentes, il semble préférable d'avoir à la fois une connaissance du cinéma et de ne pas être engoncé dans la théorie. Comment y parvenir sans avoir au moins une fois dans sa vie écrit un scénario qui a été réalisé ; avoir au moins une fois dans sa vie mis en scène ?

Sans doute l'écriture et la réalisation d'un court métrage ne sont-ils pas suffisants pour pouvoir transmettre les enjeux dramaturgiques et esthétiques. Le « passeur » devra idéalement avoir à son actif la participation à un long métrage. Un long métrage pose des questions d'intrigue, de rythme, de forme et de production...

Le « passeur » aura l'envie d'être épaté par ses étudiants, tout en étant sans complaisance avec eux.

Rester curieux.

Prendre du plaisir à découvrir de nouveaux récits, de nouveaux paris de mise en scène, ne pas tomber dans une fascination pour l'originalité à tout prix. Etre heureux de voir ses ouailles s'épanouir, dans une création qui

n'appartient qu'à chacune d'elles. Sont-ce là des consignes, des conseils, des constats ? Sans doute un peu des trois.

Deux écueils sont à éviter :

- L'enseignement qui imposerait une norme qu'il s'agirait simplement d'appliquer (nous serions alors dans une démarche antinomique avec l'idée-même de création).
- L'enseignement de la création qui laisserait une liberté totale, sans aucun accompagnement (nous serions alors dans une approche opposée à l'idée-même de transmission).

Qui dit « atelier de réalisation » dit processus de sélection.

Cette sélection peut avoir lieu soit dans la constitution même du groupe soit en fonction des projets qui seront portés par les uns et par les autres. Car le nombre de films issus d'un atelier de réalisation sera forcément limité

Nous ne croyons pas à la démarche qui consiste à faire réaliser par l'ensemble des étudiants un film, sans qu'il y ait un partage des fonctions et des responsabilités clairement établi, sans qu'un réalisateur ou une réalisatrice soit clairement porteur (porteuse) du projet. Cette approche qui a souvent lieu dans les lycées où il existe des options cinéma et dans certaines universités où sont donnés des cours de pratique... nous semble antithétique avec la nature-même du cinéma (Sojcher, [2005]2011).

L'enseignement du scénario et de la réalisation peut se faire en partie sous forme d'ateliers, en partie sous forme de cours magistraux. La diffusion et l'analyse d'extraits de films connus alimenteront une réflexion globale sur des choix de narration et de mise en scène. Pierre Jenn (1991) détaille combien *Sunset Boulevard* (1949) respecte les principes de l'exposition, de l'élément déclencheur, du protagoniste et de l'antagoniste, de l'intrigue secondaire... (Jenn, 1991) Un grand nombre de films d'Hitchcock permettent de voir combien le découpage technique fait sens (dans *The Birds*, 1963, la séquence où les volatiles se regroupent autour de l'école est un modèle d'efficacité dans la montée du suspens, par l'échelle des plans). Il ne s'agit pas à proprement parler d'opérer une étude théorique, plutôt une exégèse.

Dans les cours de scénario et de réalisation, des extraits de films peuvent aussi être montrés pour les confronter aux projets des membres de l'atelier. Il s'agit alors d'un travail sur des sources d'inspiration possibles. Films qu'il ne s'agit pas de copier, mais de connaître. Pour ensuite, éventuellement, s'en détacher. Un film se construit par strates, souvent de manière dialectique, l'appel aux références peut être l'une des étapes nécessaires à l'édification d'un projet personnel.

5. Quelle place pour l'enseignement du scénario et de la réalisation dans les cursus d'études cinématographiques ?

La théorie du cinéma et la création filmique (une pratique) ne procèdent pas d'une même logique et tendent parfois à s'opposer.

La théorie se rattache à une discipline. Elle peut, selon les cas, être une approche historique, esthétique, philosophique, sémiologique, sociologique, économique, psychanalytique, liée aux « gender » ou aux « cultural studies »... ou elle peut associer plusieurs de ces disciplines. Quel que soit le décryptage (ou la combinaison des interprétations retenues), un film ne peut se réduire à son analyse.

Interrogation faussement candide : l'analyse filmique, pour quoi faire ?

Le cinéma est instrumentalisé par des historiens pour parler d'Histoire, par des philosophes pour évoquer des notions de philosophie, par des esthéticiens pour s'emparer de questions formelles... D'ailleurs, pourquoi pas ? Encore faut-il être conscient que dans ces cas on évoque autre chose que la création filmique.

Il est très difficile, voire impossible, de connaître tous les tenants et aboutissants de la genèse d'un film, ce qui a motivé tel ou tel choix. La création est un cheminement, elle englobe les décisions prises, de l'idée du film à l'écriture de son scénario, jusqu'à sa réalisation, au montage et au mixage final. Les historiens, théoriciens et économistes du cinéma devraient, au moins une fois dans leur vie, passer une journée dans une maison de production, sur un tournage ou à un montage pour saisir combien les concepts qu'ils avancent sont le fruit d'un contexte. Les inventions de cinéma sont au croisement entre des choix de scénario, de mise en scène et des contraintes de production.

Le problème est que la création au travail ne se voit pas si on n'y participe pas. Il n'y a rien de plus ennuyeux que d'assister à un tournage, quand on n'a rien à y faire d'autre, qu'être un spectateur qui ne comprend pas ce qui se passe.

Pour Alain Bergala, il ne peut y avoir de transmission autour du cinéma sans connaissance de l'intérieur des questions de mise en scène :

« Je suis de plus en plus convaincu qu'il ne peut y avoir d'un côté une pédagogie du spectateur qui serait forcément limitée, par nature, à la lecture, au décryptage, à la formation de l'esprit critique et de l'autre une pédagogie du passage à l'acte. Il peut y avoir une pédagogie centrée sur la création aussi bien quand on regarde les films que quand on les réalise. C'est évidemment cette pédagogie généralisée de la création qu'il faudrait réussir à mettre en œuvre dans une éducation au cinéma comme art. Regarder une toile en se posant la question du peintre, et en essayant de partager ses doutes et ses émotions de création, n'est pas la même chose que regarder un tableau en se cantonnant aux émotions du spectateur. »
(2002, p. 22-23)

Ces propos furent écrits dans le cadre d'une mission du Ministère de l'Éducation confiée à Alain Bergala pour envisager quel type d'enseignement du cinéma pourrait être délivré dès l'école primaire. Or, on voit mal tous les élèves suivant des cours pratiques de cinéma dès le plus jeune âge être forcément dans une démarche et une compréhension des enjeux de création. Cette aptitude à « regarder un film en se posant la question

du cinéaste » : combien d'enseignants en seraient capables ? Nous sommes proches, avec Bergala, de la mythologie du « tous artistes ».

Pour Nietzsche, « L'art ne parle qu'aux artistes. » Comment trouver un terrain d'entente entre une démarche élitiste et un égalitarisme utopique ?

6. Que transmettre, à qui et pour quoi ?

Le cinéma comme ouverture sur le monde (à l'école primaire, au Collège, au Lycée) ; comme articulation entre une pratique et une pensée (à l'Université) ; comme une technique au service d'un sens (dans les écoles de cinéma ou dans les ateliers). Tel serait notre credo.

7. Notes de bas de page :

[1] Entretiens d'Eric Rohmer avec Jean Douchet, dans l'émission *Cinéastes de notre temps*, « Eric Rohmer, preuves à l'appui », réalisée par André S. Labarthe en 1994 (AMIP Production, 2 X 52 minutes).

[2] Le documentaire *Cinéastes à tout prix* (2005, réalisation Frédéric Sojcher, production Saga Films, 65 minutes) fait le portrait de trois réalisateurs qui font des longs métrages avec des bouts de ficelle en explorant les différents genres cinématographiques (film de guerre, film fantastique, péplum...) sans moyens et sans producteur. Il y a chez ces réalisateurs, qui embrigadent avec eux des équipes qui les suivent pendant des décennies, un tel désir de cinéma... que la démarche elle-même devient fascinante. Ils font exploser la notion de « film amateur » en autre chose : le goût du merveilleux.

8. Bibliographie :

- Aumont, J. (2002). *Les Théories des cineastes*. Paris : Nathan.
- Bergala, A. (2002). *L'Hypothèse cinema*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Binh, N.T., Rihoit, C. Sojcher, F. (dir.) (2012). *L'Art du scénario*. Paris : Klincksieck.
- Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.
- Ciment, M. (1996). *Passeport pour Hollywood, entretiens avec Wilder, Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman, Wenders*. Paris : Le Seuil. (Ouvrage original publié en 1987).
- De Baecque, A. (dir.) (2007). *Les Leçons de cinema*. Paris : Editions du Panama.
- Jenn, P. (1991) *Techniques du scénario*. Paris : Editions de la FEMIS.
- Raynauld, I. (2012). *Lire et écrire un scénario*. Paris : Armand Colin.
- Sojcher, F. (2011) *Manifeste du cineaste*. Paris : Klincksieck (Ouvrage original publié en 2005).
- Török, J.P. (1988). *Le scénario. L'art d'écrire un scénario*. Paris : Editions Henri Veyrier.

Pour citer cet article :

Frédéric Sojcher, Enseignement et Création, publié le 02 juillet 2016
URL : <https://www.wikicreation.fr/enseignement-creation>