La femis | associé PLS

La mémoire chez les scriptes

la pratique d'un outil et son apprentissage

mémoire de fin d'études de Kilian Sturm

Promotion Scripte Zoé Zurstrassen 2021

tutrice de mémoire : Dr Stefania De Vito

Sous la direction de Donatienne de Gorostarzu et Sophie Audier
Juin 2021

Merci à

Valentine Traclet, Francis Eustache et Stefania De Vito pour les entretiens que vous m'avez accordés.

Florence Urbani, Tanguy Matignon et María Hermelin Vélez, la promotion Scripte Zoé Zurstrassen 2021 pour votre amitié, votre soutien, votre accompagnement et pour ces trois ans.

Donatienne de Gorostarzu et Sophie Audier, éternellement, pour vos conseils et vos retours, tout ce que vous m'avez appris et bien plus encore.

Noémie Parreaux, Lisa Lefevre, Cloé Calame et Bernard Sturm pour vos relectures avisées.

Thomas et Cathy Sturm, pour votre aide à bien des niveaux et pour toujours.

Barbara Turquier, Tania Press, Myriam Gannagé, Nathalie Coste-Cerdan, Frédéric Papon, Stéphanie Pouech pour votre accompagnement pédagogique.

Olivia Bruynoghe et Nicole Brenez pour vos conseils de lecture.

Julie Lupo, Christelle Meaux et Hélène Martin pour votre apprentissage et tout ce que vous m'avez offert.

Timothée Maubrey, Elliot Godard, Adrien Cannepin, Sébastien Mendoza Rosset, Hugo Raffoul, Fabien Beillevaire, Axel Chemin, Arnaud Marthinet, Lucille Waterlot, Aurélien Pochat et Benjamin Gorichon pour votre amitié sans faille.

Héloïse Fressoz, Pauline Lamy, Laura Chebar et Ugo Simon pour l'ambiance à la cafétéria pendant mes séances d'écriture.

Tou·te·s les intervenant·e·s qui ont jalonné ma formation à La fémis.

dessin de couverture : La mémoire *de René Magritte (1948)*

Table des matières

INTRODUCTION 3

I. SCRIPTE « MEMOIRE DU FILM » 5

A. Notre besoin de mémoire 6
1. **La préparation** 8
2. **Le tournage** 15

B. Nos systèmes de mémoires 25
1. **Scripte, un métier de mémoire comme les autres** 26
2. **Toute la mémoire, toutes les mémoires** 31

II. LE TRAVAIL DE LA MEMOIRE 43

A. Modes de vie et évolution naturelle de la mémoire 45
1. **Les émotions** 46
2. **L'âge** 49
3. **Le sommeil** 53
4. **La psychologie** 55

B. Les troubles mentaux et la mémoire particulière 59
1. **L'autisme** 60
2. **Le mnémoniste** 62

C. Nouvelles technologies et mémoires externes 66

D. L'Art de la mémoire, la méthode des lieux 72

CONCLUSION 79

BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE 81

Introduction

On appelle les scriptes « mémoire » du film, du réalisateur, de l'équipe. On insiste à la fois beaucoup et peu sur la mémoire des scriptes, on la considère comme acquise, normale, évidente. On dit ça parce que nous sommes toujours là pour replacer le contexte, rappeler le scénario, les personnages, recréer la continuité du scénario alors que toute œuvre cinématographique est tournée dans le désordre. Notre travail consiste effectivement à se rappeler, rappeler aux autres, à travers nos échanges et les documents que l'on produit l'histoire du film, ce qui a déjà été tourné et ce qui reste à tourner. C'est un travail de précision qui nous est demandé car il se cache souvent dans les détails (décor, accessoires, costume, coiffure, jeu…), dans tous les éléments qui vont évoluer au cours de l'histoire et que nous devons suivre avec précision. Il est étrange de considérer l'importance de notre responsabilité de mémoire alors que le sujet est en fait rarement abordé frontalement et ce même pendant l'apprentissage ou dans la pratique du métier. On ne nous apprend pas à La fémis spécifiquement à maîtriser ou utiliser notre mémoire. De manière générale la question ne se pose en fait pas, les scriptes sont la mémoire du film.

De même, on questionne assez peu sa propre mémoire, on la considère innée, immuable, sauf en cas de maladie. Pourtant la recherche sur la mémoire humaine est très active depuis quelques dizaines d'années et les découvertes et théories dans ce domaine sont nourrissantes pour mieux se comprendre individuellement. La mémoire recouvre un domaine extrêmement vaste qui touche chacun·e bien plus que nous le pensons. Francis Eustache, psychologue et spécialiste de la mémoire dont nous citerons les travaux, évoque la même idée :

> *« Conservons la force de l'optimisme. L'homme est doué de mémoire, et donc de réflexion, de solidarité et d'espoir* [1]*. »*

Il nous attache de voir à quel point un sujet si général peut nous toucher si précisément et professionnellement. La mémoire est complexe, elle construit notre identité au cours de notre vie, elle contient nos souvenirs. Cependant la confiance qu'on peut avoir en sa mémoire est souvent complexe, à quel point nos souvenirs sont-ils

[1] Francis EUSTACHE, « À la recherche d'un futur perdu » *in* Francis EUSTACHE *et. al.*, *La mémoire au futur*, Le Pommier/Hummensis, 2018, p.135

fiables ? À quel point nos connaissances sont-elles déformées par le temps et les effets reconstructifs de la mémoire ? La mémoire n'est pas comme un appareil photo, enregistrant parfaitement les données devant elle pour pouvoir les ressortir ensuite, intactes, comme sorties d'un disque dur numérique. La mémoire interprète, construit, déconstruit, reconstruit les informations. Nous citons encore Francis Eustache qui en annonce tous les paradoxes :

> *« La mémoire poursuit un double but qui prend parfois l'apparence d'une audacieuse contradiction. Elle doit former les souvenirs et plus largement les savoirs les plus justes et les plus précis possibles, mais aussi choisir (et donc nécessairement oublier) et construire des représentations qui correspondent à la cohérence du sujet [2]. »*

À partir de ces préambules, qui nous permettent au moins d'appréhender la mémoire avec des attentes différentes, nous devons nous poser les questions adaptées, les scriptes comme « mémoire du film » ne sont pas étudié·e·s, il s'agit de voir ce que ce terme veut dire, à quel point il est vrai, ce qu'il implique. Notamment que le travail de mémoire qui nous est demandé ne correspond pas au fonctionnement de la mémoire : on nous demande la précision, la mémoire photographique, l'absolu, alors que la réalité est toute autre puisque la mémoire reconstruit, s'aide d'indices, les souvenirs sont mouvants et propres à chacun·e. La connaissance du fonctionnement de la mémoire et du fonctionnement des scriptes peut créer des ponts entre une pratique d'un métier et une faculté non maîtrisée. Ensuite il s'agit de voir au sujet de cette mémoire son effet sur nous et de notre effet sur elle.

• Quel est le rapport entre les scriptes et leur mémoire et comment le comprendre ?

Il ne s'agit pas de produire une méthode générale pour les scriptes, de changer le moyen de pratiquer le métier mais peut-être juste d'envisager la mémoire comme autre chose qu'une conséquence, plutôt comme un outil. Si nous ne voulons pas ici changer la fonction ou le travail, nous souhaitons peut-être (et l'objectif est déjà grand) changer le regard que l'on peut porter sur lui.

---

[2] Francis EUSTACHE, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, Le Pommier/Établissement public Palais de la Cité des Sciences et de l'Industrie, 2015, p.81-4

I. Scripte « mémoire du film »

• ***Qu'est-ce que ça veut dire d'être la mémoire du film ?***

On a nommé notre métier « mémoire », c'est même ainsi qu'on le définit, qu'on le comprend :

> *« Le scripte est responsable de la cohérence du film ou de l'émission de télévision et du minutage.* ***Il en est la mémoire*** [3]*. Pour ce faire, il en reconstitue la continuité ou le déroulement chronologique. Il en sera garant pendant le tournage ou l'enregistrement, malgré les nombreuses ruptures du fait du découpage et du tournage dans le désordre* [4]*. »*

On dit aussi que nous sommes les « premier·e·s spectateur·rice·s » du film, car contrairement à toutes les personnes qui, sur le plateau, s'intéressent presque exclusivement à ce qui concerne leur département, nous sommes concernés par la continuité, donc par le film et l'histoire qu'on raconte. La question que nous nous posons pendant le tournage est « pourquoi ? », « pourquoi faisons-nous ce plan et que nous raconte-t-il ? ».

Nous allons essayer de comprendre comment notre métier est donc un métier de mémoire sous tous ses aspects, puisque c'est apparemment ce qu'on attend de nous. Nous verrons comment même les parties de notre métier qu'on dirait liées à d'autres aspects sont en fait fortement liés à notre mémoire, à notre apprentissage parfois. L'importance de cette approche permet de prendre du recul par rapport à comment on construit sa place sur un plateau de tournage ; de voir d'où viennent les gestes que nous faisons automatiquement, comprendre pourquoi nous attachons de l'importance à certaines choses plutôt qu'à d'autres. Les différents « systèmes » du travail de scripte sont liés à différents systèmes de mémoire et nous verrons comment chacun intervient pour avoir un tableau d'ensemble du travail de scripte depuis le prisme de la mémoire.

---

[3] Souligné par moi.
[4] Arielle PANNETIER, *Étude des métiers de la filière réalisation : Le métier de scripte*, Commission Paritaire Nationale Emploi Formation AudioVisuel/Observatoire Prospectif des métiers et qualifications de l'audiovisuel, 2010, p. 10

A. Notre besoin de mémoire

• Quels sont les domaines de pratique du métier où les scriptes ont besoin de leur mémoire ? Quel est le lien entre l'attente qu'on peut avoir d'une scripte et sa mémoire ?

Être scripte c'est retenir des choses, pour maintenant, pour plus tard ; pour soi et pour les autres. Alors il faut s'organiser, savoir accumuler les informations, savoir lesquelles il faut retenir et quand on en aura besoin. Cela est nécessaire par la nature même d'un tournage : les différentes séquences qui composent l'œuvre sont tournées dans le désordre, le travail du montage est de raconter une histoire et recréant l'ordre. Il faut s'assurer sur le tournage que ce travail sera possible, que tout ce qui crée le lien, la continuité, est préservée. Il y a, nous l'affirmons, un « savoir-faire » scripte, même si ça ne saute pas aux yeux, comme le relatent elles-mêmes les scriptes :

> *« Liliane raconte les réactions auxquelles elle fait face lorsqu'elle explique en quoi consiste son travail : 'Déjà les gens confondent souvent entre scénaristes et scriptes, alors il peut y avoir une petite déception, ils la cachent souvent, mais quand même c'est : 'Ah, bon, tu n'es pas scénariste ?' Et puis après c'est souvent : 'Ah oui, c'est important… vous avez une charge de travail énorme… **tout ce qu'il faut retenir** [5]**…**' L'image qu'ils ont c'est que c'est un peu fastidieux. Pour arriver à leur faire comprendre que tu peux être une vraie collaboratrice à la mise en scène, ce n'est pas évident à faire passer.'*
>
> *Les qualités reconnues de la scripte ne sont donc pas celles d'un artiste, pas d'avantage celles d'un spécialiste maîtrisant une technologie particulière ou développant une ingéniosité pittoresque. Sa compétence la plus mise en avant est celle de l'observation, position que l'on associe souvent à la passivité, ce qui n'est pourtant pas du tout le cas. La position de la scripte suppose des qualités aiguës et un véritable savoir-faire. Elle est comme la vigie du tournage. Même lorsqu'elle ne dit rien, elle veille, et il faut qu'à la moindre fausse note elle soit*

[5] Souligné par moi.

capable de réagir. Elle anticipe l'erreur et, lorsque l'erreur se produit, la corrige [6]*. »*

Pourtant, nous sommes des expert·e·s en notre matière : le film et sa continuité. L'attention aux détails dans une scène dirige notre regard, nous permet de remarquer des erreurs dans un film terminé que n'importe qui d'autre (saufs certains chroniqueurs Allociné) ne verrait pas. C'est ce qu'on appelle un « faux raccord », quand deux plans mis côte à côte ne « montent » pas, à cause d'une erreur de continuité. Les erreurs peuvent être visuelles (une coiffure qui n'est pas la même par exemple) ou logiques (atteindre à la vraisemblance du film : un acteur qui dit une réplique que son personnage ne pourrait dire par exemple). La continuité est un terme large, il recoupe tout ce qui fait le lien entre les différents éléments d'un film, c'est le fil rouge qui permet à un·e spectateur·rice de suivre. Il a donc lien évidemment avec le scénario, le montage, mais également tous les éléments visuels qui sont liés au tournage (lumière, décor, costume…) ainsi que les éléments émotionnels (jeu, cadrage). Le sujet d'expertise des scriptes c'est donc tout ce qui touche au film mais dans l'optique de continuité. Sur un tournage, chaque département gère « sa » continuité, en tant que scripte nous vérifions avec eux que toutes les informations sont justes et sommes attentifs sur le plateau à comment le scénario évolue au fur et à mesure du tournage, nous adaptons les prévisions par rapport à ce qui existe déjà. Nous avons besoin pour cela de préparation, sur le scénario et avec les autres collaborateur·rice·s pour créer une mémoire du film.

[6] Anaïs FEUILLETTE, *Le métier de scripte*, Paris-Sorbonne, 2004, p. 32

1. La préparation

Le premier travail c'est le minutage [7], de prime abord ce travail n'est pas lié à la mémoire, et pourtant c'est bien là qu'elle commence. Chronomètre en main nous lisons (jouons) le scénario, attribuons une durée à chaque séquence et arrivons à une durée totale prévisionnelle du film. Cela permet aux producteur·rice·s et réalisateur·rice·s de se rendre compte de la longueur réelle du film avant même le tournage, en série cela permet de vérifier que le scénario rentre dans les cases prévues pour diffusion plus spécifiquement (28 minutes, 52 minutes…). Cette tâche nécessite une lecture attentive du scénario et, de plus, sa spécificité nous impose de « vivre le film » une première fois, de l'imaginer de bout en bout dans le détail, de visualiser les décors, les acteurs, alors que nous n'avons souvent pas toutes ces informations là à disposition. Nous donnons un rythme global à une histoire, essayons de comprendre là où les séquences perdent en vitesse, là où on peut s'ennuyer. Dans une certaine mesure nous sommes là aussi le « premier·e spectateur·rice », ce qui permet pour nous de commencer le travail de mémoire du scénario, de connaître mieux toutes les actions, toutes les évolutions de personnage, parce que nous nous sommes attelés à le vivre déjà une fois. Ce petit tableau [8] devient également un guide pour plus tard. On le prépare en amont et :

> *« Lors du tournage, le pré-minutage réalisé devient un repère quotidien pour suivre, chronomètre en main, la durée réelle des plans filmés afin de déceler d'éventuels problèmes de rythme [9]. »*

C'est le premier document qui nous permet de ne pas avoir à nous souvenir dans notre tête de quelque chose qui est pourtant bien utile. Retenir les minutages associés aux centaines de séquences du film serait bien trop laborieux. De même, dans la course d'un tournage, retenir le rythme nécessaire pour qu'une scène fonctionne correctement en lien avec les précédentes et les suivantes n'est pas nécessairement le plus efficace. Avoir accès sur ce tableau à cette information nous permet d'avoir une idée à la première répétition si

---

[7] Il y a également le travail sur le scénario, les fiches de lecture, les différentes versions, qui parfois interviennent avant le minutage. Je ne les mentionne pas ici parce que l'implication des scriptes dans l'écriture varie énormément d'un projet à l'autre. Il est cependant évident que les lectures répétées du scénario avant chaque rendez-vous avec un réalisateur, l'étude des différences entre les différentes versions forge notre mémoire du film et la corrompt également : le souvenir d'une version passée, d'une séquence supprimée peut altérer notre mémoire du scénario « à jour ».

[8] *cf. infra* p. 9 pour un exemple de tableau de préminutage.

[9] Gwenaële ROT, « Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage », *Sociologie du travail*, vol. 56 n°1, Janvier-Mars 2014, p. 7

Doosra
réalisé par Keerthigan Sivakumar

Préminutage V3 du 20 mars 2021
Version du 6 mars 2021 du scénario

Séq.	Effets	Décor	Pré-minutage	Cumul
1	I/J	Bureau d'intégration	03:15	03:15
2a	I/J	Appartement Vinoth - Cuisine	00:30	03:45
2b	I/J	Appartement Vinoth - Salon	01:45	05:30
3	E/M	Entrée magasin exotique	03:20	07:05
4	I/J	Appartement Vinoth - Salon	01:35	08:40
5	E/J	Devant l'école	00:25	09:05
6	SUP	~~Terrain de basketball~~	00:00	09:05
7	E/S	Lausanne et campagne (camionnette)	01:20	10:25
8	I/S	Escalier immeuble Vinoth	01:30	11:55
9	I/S	Appartement voisine	01:50	13:45
10	I/N	Appartement Vinoth	00:35	14:20
11	E/S	Lausanne	00:50	15:10
12a	I/S	Appartement Vinoth - Cuisine	00:25	15:35
12b	I/S	Appartement Vinoth - Salon	01:25	17:00
13	I/N	Palier immeuble Vinoth	01:15	16:50
14	E/N	Lausanne	03:10	20:00
15	I/N	Appartement Vinoth	01:20	21:20
16	I/J	Bureau d'intégration	01:00	22:20
		TOTAL (hors générique)	**25min 30s**	

1 - Exemple de préminutage pour le film "Doosra" réalisé par Keerthigan Sivakumar, scripte : Kilian Sturm

au reste en se référant juste à ces chiffres. Dans ce cas, une partie de l'information est souvent suffisante pour savoir faire ce qu'il faut.

Ensuite, le travail suivant porte sur la continuité, le tableau du film, qui sera évolutif au fur et à mesure du tournage, et qui sert de point d'appui aux scriptes pour pouvoir être la mémoire du film. C'est ce que relève l'étude faite par la CPNEFAV (Commission Paritaire Nationale Emploi Formation Audiovisuel) sur notre métier :

> *« Ses capacités d'analyse qui s'appuient sur des connaissances à la fois littéraires et cinématographiques lui* [le scripte] *permettent de repérer des indices de temporalité présents dans le scénario et d'identifier les éléments de continuité du récit. Il peut ainsi reconstituer un fil narratif dont il déduit la chronologie pour établir le tableau de continuité. Ce tableau constitue un outil essentiel tout au long du tournage, une mémoire de la continuité et de la cohérence du film au service de l'ensemble des collaborateurs* [10]*. »*

Il y a sur la continuité [11] toutes les informations utiles à retrouver lors du tournage pour répondre aux questions diverses avec le maximum d'efficacité. On reconstitue pour chaque élément du film sa chronologie, son trajet. Car on a peu de temps, il faut pouvoir donner les raccords immédiatement (à quoi ressemblait le nœud d'écharpe, comment était l'assiette au moment du service, dans quelle main était le téléphone…), dire ce qu'il s'est passé avant, quand on a vu tel personnage pour la dernière fois, ce que chacun « sait » (dans l'histoire) et ce sans feuilleter frénétiquement son scénario devant tout le monde. Parce qu'on ne nous attend pas. Le travail sur la continuité nous oblige en préparation à une autre lecture du scénario, souvent feutres en main pour surligner tout ce que nous relèverons par la suite dans les cases de notre tableau. C'est un moment de réflexion particulier, chaque séquence est étudiée séparément puis mise en relation avec les autres. On « construit » la continuité littéralement, en donnant des dates des heures à chaque moment du film. Essayant de voir quelles journées vivent les personnages. C'est un moment de travail qui fait se rendre compte souvent d'incohérence qui ont échappé aux scénaristes et aux réalisateur·rice·s au fil des réécritures (ce personnage ne peut pas être présent ici, il est impossible de faire autant de choses en une journée, il ne peut pas être

[10] Arielle PANNETIER, *Étude des métiers de la filière réalisation : Le métier de scripte*, *op. cit.*, p. 40
[11] *cf. infra* p.11 pour un exemple de tableau de continuité.

Doosra réalisé par Keerthigan Sivakumar
Continuité chronologique V3 du 20 mars 2021 - Version du 6 mars 2021 du scénario

Cont.	Séq.	Effets	Décor	Persos.	Résumé	HMC / Accessoires	Notes
Jour 1		**Lundi 22 mars 2021**					
12h15	**1**	I/J	Bureau d'intégration	**Vinoth** **Mathilde** **Collègue**	Vinoth refuse le travail bénévole.	Vinoth fatigué, cernes, yeux rouges Formulaires, contrat, CV Vinoth, brochure	
12h45	**2a**	I/J	Appartement Vinoth - Cuisine	Vinoth	Il se fait à manger.	Vinoth NO rac. mais rappel séq. 1 Téléphone Vinoth Casseroles et bouffe	Son téléphone
12h50	**2b**	I/J	Appartement Vinoth - Salon	Vinoth **Bernard** **Rita (off)** **Voix (off)**	Il mange seul devant son téléphone. Il entend sa voisine.	Vinoth rac. séq. 2 Téléphone Vinoth Assiette Nasi Goreng Courrier et carte pharmacie	Salon état départ Vidéo téléphone Bruit sur le palier Extinction lumières Bernard ?
Jour 2		**Le lendemain - Mardi 23 mars 2021**					
06h45	**3**	E-I/M	Entrée magasin exotique	Vinoth **Nisha**	Rencontre avec Nisha, déchargement camion	Camionnette Vinoth tenue travail Téléphone Nisha Croissants et pains	Chanson tamoul camionnette Dialogue en tamoul
10h30	**4**	I/J	Appartement Vinoth - Salon	Vinoth	Il se change, voit la photo en partant.	Vinoth rac. séq. 3, changements costumes Salon rac. séq. 2b	Salon + carte et courrier posés pourrait ne pas prendre clés ?
10h50	**5**	E/J	Devant l'école	Vinoth ***Jeunes***	Il regarde les jeunes jouer au basket.	Vinoth rac. fin séq. 4	
	6	SUP	~~Terrain de sport~~		~~Il joue au basket~~		
16h00	**7**	E/S	Lausanne et campagne (camionnette)	Vinoth	Il conduit jusqu'à la campagne, au téléphone.	Vinoth rac. séq. 5 Téléphone Vinoth Camionnette	Dialogues en tamoul Une partie de la séquence avec doublure
18h10	**8**	I/S	Escalier immeuble Vinoth	Vinoth **Rita**	Il a perdu ses clés, sa voisine l'invite.	Vinoth rac. séq. 7 + fatigué Sacs de courses Décoration porte Rita	Sonnette

1 sur 2

Doosra réalisé par Keerthigan Sivakumar
Continuité chronologique V3 du 20 mars 2021 - Version du 6 mars 2021 du scénario

Cont.	Séq.	Effets	Décor	Persos.	Résumé	HMC / Accessoires	Notes
19h20	**9**	I/S	Appartement voisine	Vinoth Rita	Chez la voisine.	Vinoth rac. séq. 8 Rita rac. séq. 8 Verres d'eau	Décoration fournie voisine
20h30	**10**	I-E/N	Appartement Vinoth - Salon, balcon	Vinoth	Décoration d'intérieur.	Vinoth rac. séq. 9 Salon rac. séq. 4 + plante	
Jour 3		**Le lendemain - Mercredi 24 mars 2021**					
17h40	**11**	E/S	Lausanne	Vinoth ***Bénévoles***	Il veut être abordé par une ONG mais on l'ignore.	Stand ONG Vinoth NO rac	Foule dehors
19h30	**12a**	I/S	Appartement Vinoth - Cuisine	Vinoth Nisha	Nisha est chez lui, préparation du dîner.	Vinoth chic Assiettes repas	Sons salon
19h31	**12b**	I/S	Appartement Vinoth - Salon	Vinoth *Nisha* ***Marc***	Dîner, « c'est quoi Doosra? », twist : Vinoth est seul.	Vinoth rac. séq. 12a (puis rac. séq. 11 fin) Nisha rac. séq. 12a Assiettes rac. 12a Salon fête (canapé) puis rac. séq. 10	TV match cricket Dialogues en tamoul
19h55	**13**	I/N	Palier immeuble Vinoth	Vinoth *Rita*	Il veut inviter sa voisine, elle est prise, il sonne chez lui.	Vinoth rac. fin séq. 12b + transpirant Rita chic Décoration porte Rita	Sonnette
22h30	**14**	E/N	Lausanne	Vinoth ***Dalak Ivrogne***	Lausanne by night. Rencotre avec Dalak, elle le rembarre.	Vinoth pyjama + fatigué Lampe de poche Blessure Dalak + maquillage	Dialogue fin en tamoul
23h10	**15**	E/N	Appartement Vinoth - Balcon	Vinoth *Bernard*	Il écoute de la musique, réveille Bernard.	Vinoth rac. séq. 14 Enceinte bluetooth	Bernard allumage Bruit stores + musique
Jour 4		**Le lendemain - Jeudi 26 mars 2021**					
11h30	**16**	I/J	Bureau d'intégration	*Vinoth* *Mathilde* ***Erythréen***	C'est trop tard pour le bénévolat, tant pis.	Vinoth NO rac. Formulaire, CV érythréen	

2 sur 2

2 - Exemple de continuité pour le film "Doosra" réalisé par Keerthigan Sivakumar, scripte : Kilian Sturm

telle heure en telle séquence parce qu'avant il se passe ceci…). Ce que notait le rapport de la CPNEFAV suscité :

> *« Les nombreuses modifications subies par le scénario ont parfois pour conséquences des invraisemblances, des contradictions et des illogismes* [12]*. »*

Cela oblige à une lecture double : à la fois chaque détail du scénario doit être interprété, les sous-entendus des dialogues compris pour savoir ce qu'ils impliquent en termes d'accessoires, de jeu… et en même temps chaque séquence est liée aux autres pour trouver les éléments qui vont faire le lien, les costumes, les coiffures, les décors… Tout ceci continue à nous former sur le scénario en cours de travail, on continue de le relire ; et ainsi il rentre dans notre mémoire encore mieux mais d'une autre manière, on relève ici des informations qui nous font moins visualiser les choses mais nous les fait les isoler, on traite chaque élément différemment.

Que retenons-nous à la fin du travail de continuité ? Nous avons une vision d'ensemble plus précise du projet. Il est plus aisé de prédire les difficultés que nous aurons sur le tournage, de les anticiper. C'est en quelque sorte une manière pour nous de préparer notre futur sur les pièges à éviter. Dans tel scénario ce sera un décor qui sera le centre de notre attention car il évolue beaucoup et le tournage dans le désordre va pousser aux erreurs, dans tel autre scénario ce sera le maquillage où les blessures des personnages sont visibles et évoluent dans le temps etc. Il est à noter que le tableau de continuité n'est pas fixe, il évolue énormément d'un·e professionnel·le à un autre, et évolue même en fonction des projets. Il faut s'adapter aux spécificités de chaque scénario pour pouvoir recentrer notre attention sur ce qui va vraiment compter. L'exemple pris dans le monde des scriptes à chaque fois sont les frises chronologiques réalisées par Sylvette Baudrot pour les films d'Alain Resnais (*L'année dernière à Marienbad* ou *Muriel*).

> *« Il* [le scripte] *dispose de peu de temps pour remplir simultanément ses différentes tâches qui exigent de lui rapidité et efficacité. C'est pourquoi, pendant la préparation,* ***il doit concevoir des méthodes*** [13] *et élaborer des outils d'organisation et de traitement de l'information sur lesquels il pourra s'appuyer pour maîtriser la mémoire du film ou de l'émission* [14]*. »*

---

[12] *Ibid.*, p. 40
[13] Souligné par moi.
[14] *Ibid.*, p. 47

Le travail est adapté et adaptable. Comme l'appuyait Pierre Cazeaux, scripte lui-même, à propos du découpage, les scriptes sont là pour construire de la norme, et cette norme n'est pas fixe, elle est différente sur chaque projet puisqu'elle est définie par les volontés de réalisation et de production.

« Si ce qui est recherché est 'faire un film débraillé', il y a bien un jugement de valeur sur les plans tournés et leur intégration dans le film du point de vue du montage. Il y a une certaine norme. Sans remettre en cause la méthode de travail de Peretjatko [qui refuse de travailler avec un·e scripte], *un.e scripte peut, en droit, être le garant de ces critères : veiller à ce que les plans soient discontinus, à ce que le montage de tel champ avec tel contre-champ crée un à-coup, à ce que le jeu de ce comédien ne soit pas le même d'une séquence à l'autre. Les valeurs de la cohérence sont inversées, mais la normativité demeure* [15]*. »*

Nous produisons aussi une norme sur la continuité, celle-ci étant issue du scénario qui est notre guide pendant tout le tournage puisque nous rappelons tout le temps à lui. Le travail à fournir dépend donc du projet, il est à nous de faire appliquer les « règles », donc de nous en souvenir et de nous adapter à elles ; ce sont elles qui fixeront si un raccord est plus important qu'un autre, les priorités auxquelles nous devons nous attacher. La continuité nous aide à prioriser à fixer les choses, à être justes et efficaces. Sophie Audier, scripte, m'a dit : *« Le scénario ce sont des trous, qui sont des ellipses. C'est le spectateur qui va combler les trous. Notre travail c'est de s'assurer que, entre les trous, chacun se raconte l'histoire du réalisateur* [16]*. »* Notre mémoire sert au film et à notre réalisateur·rice par le contexte, par le rappel des règles fixées en préparation qui nous guident.

Enfin et surtout, il y a le travail sur le scénario, et l'outil scénario, qui fait le lien entre notre préparation et le tournage. C'est à la fois un outil pour appréhender le projet avant le tournage (l'objectif), le faire rentrer dans notre tête à travers toutes les relectures nécessaires mais également pour suivre le tournage au long cours, se rattacher à ce qui est prévu pour pouvoir rappeler ce qui est important. C'est là le cœur du sujet : nous devons avoir les moyens de rappeler l'information à nous-mêmes pour pouvoir la transmettre, la rappeler aux autres. En préparation le travail sur le scénario ce sont les lectures, les dépouillements, c'est fabriquer différents tableaux adaptés au projet qui nous

[15] Pierre CAZEAUX, *Le métier de scripte face à la diversité des langages cinématographiques*, La fémis, 2017, p. 34
[16] Communication personnelle, 14 avril 2021

servirons plus tard. Chaque étape de la préparation nous oblige à nous concentrer sur le film, à l'étudier sous plusieurs axes, à revoir l'histoire dans notre tête sous plusieurs points de vue, c'est là que nous construisons notre mémoire, par la répétition des lectures, des dialogues, nous apprenons le film. Sur le tournage nous évoluerons en même temps que le film, devant au départ enregistrer le maximum de choses pour très vite n'avoir comme tâche que de pouvoir rappeler à la demande. C'est là que nous sommes la mémoire non plus seulement du film mais aussi des autres.

Le scénario étant l'objet qui nous permet d'échanger le mieux possible avec notre réalisateur·rice, avec les autres collaborateur·rice·s, il permet de s'assurer que chacun·e soit bien en train de travailler sur le même film, il est notre boussole. C'est cela que l'on doit connaître le plus précisément possible afin de pouvoir réagir au plus vite si un problème se pose, si une modification advient, si une question émerge. Nous sommes les personnes les plus à mêmes de savoir quand une question, une interrogation est liée au scénario. Il nous faut une mémoire du scénario (et donc du film) en amont qui soit complète, pour empêcher des erreurs involontaires d'arriver dans la continuité de l'histoire. Les éléments qui importent sont ceux de l'ordre des choses, des informations, de l'évolution des personnages, des décors… Savoir l'ordre permet de sauvegarder celui-ci quand tout sera chamboulé par le tournage « dans le désordre ».

2. Le tournage

Une fois n'est pas coutume, citons Carole Desbarats, ancienne directrice des études de La fémis qui parle du métier :

> *« Zoé Zurstrassen, une grande dame, (c'est la scripte de Claire Denis et de Bertrand Tavernier), qui est une des responsables scriptes chez nous, et qui me disait : 'La scripte, c'est la personne la plus cultivée du plateau, c'est la personne qui doit pouvoir répondre à : est-ce que cette commode du XVIIIème va avec ce décor [17] ?' »*

Car le travail sur un plateau consiste énormément, dans les échanges avec les autres membres de l'équipe, à répondre à des questions. Et il est primordial d'avoir une réponse à disposition immédiatement, ou sans que les autres aient l'impression de devoir attendre. Le travail consiste donc à accumuler un maximum d'informations nous permettant d'avoir des réponses à toutes les questions qu'on pourrait nous poser (ou qu'on pourrait se poser tout seul) et d'être assez organisé·e pour avoir les informations à disposition au moment voulu. C'est donc un travail nécessaire d'organisation de la mémoire pour trier ce qui est important et ce qui sera important et dans quelle échéance. Une bonne connaissance du plan de travail [18] est évidemment de mise, l'ordre de tournage des séquences influant sur nos besoins. Cela implique d'être au fait de toutes les évolutions qui pourraient avoir lieu sur l'organisation du tournage mais également une bonne connaissance du scénario (établi en préparation) pour savoir ce que chaque changement doit impliquer dans la suite narrative. Ce que dit Christelle Meaux, scripte, est primordial, il faut pouvoir tout savoir :

> *« La scripte doit tout écouter, au risque de paraître indiscrète, mais en tout cas elle ne doit rien ignorer de ce qui se dit sur les lieux du tournage. Elle doit être la première informée et s'ingénier à l'être. Il s'agit d'écouter les intentions et s'interroger tout de suite sur les incohérences ou la légitimité du plan.*

---

[17] Anaïs FEUILLETTE, *Le métier de scripte*, *op. cit.*, p. 24

[18] Le plan de travail est un document rédigé par le premier assistant réalisateur qui présente toute l'organisation du tournage à venir et qui indique, jour par jour, les séquences qui vont être tournées ainsi que les horaires de tournage.

Être sur le plateau, ce n'est pas seulement remplir des rapports, veiller aux raccords, répondre aux multiples questions du chef opérateur, de l'ingénieur du son ou des techniciens [19]*. »*

Il n'est pas anodin que nous soyons la source d'information privilégiée de chacun, les autres se servent de nous comme de leur mémoire, comme de la mémoire du film réellement. Et il s'agit de faire en sorte que chacun puisse avoir confiance en « sa » mémoire. C'est ce que dit Anaïs Feuillette dans son travail sociologique sur le métier :

« La scripte est la mémoire du groupe, et pour cette raison même, elle est celle à qui chacun peut avoir besoin de s'adresser [20]*. »*

Mais nous ne sommes pas que la mémoire « du groupe » ou « du film », nous travaillons aussi pour un·e réalisateur·rice, qui est la personne que nous suivons le plus. Il faut s'adapter à sa pensée pour pouvoir savoir ce qui est attendu dans chaque prise et être juste dans ses retours. Nous sommes donc, comme le disait Christelle Meaux, la *« mémoire du réalisateur, le rappel permanent de son scénario, dans tous ses détails, et ce pendant toute la durée du tournage* [21]*. »* Le scénario est encore une fois l'élément au centre de notre définition mais notre présence est importante auprès du réalisateur sur beaucoup d'autres points, au niveau du découpage, déjà pour s'assurer qu'il fonctionne mais aussi pour le rappeler quand on s'écarte des principes, des envies qui sont définies en amont du tournage. Ces principes portent également sur le jeu, l'esthétique, la ligne narrative et émotionnelle du projet, c'est ce que Christelle Meaux, encore, appelle des *« intentions »* :

« Ces 'points d'ancrages' sont justement ce que l'on pourrait appeler aussi intentions, celles que le réalisateur établit en préparation et qu'il communique à sa scripte afin que cette dernière les lui rappelle une fois sur le tournage [22]*. »*

C'est donc un rôle rassurant de la mémoire que nous assurons aux côtés de notre metteur en scène, comme garde fous nous évitons au film de partir dans une direction non souhaitée en rappelant les souhaits initialement prévus. Au-delà de la continuité narrative, c'est bien une continuité des intentions que nous assurons. Ces intentions sont souvent écrites dans des notes d'intentions ou énoncées dans des réunions de préparation vites

[19] Christelle MEAUX, *Le raccord d'intention*, La fémis, 2009, p. 12
[20] Anaïs FEUILLETTE, *Le métier de scripte*, *op. cit.*, p. 41-2
[21] Christelle MEAUX, *Le raccord d'intention*, *op. cit.*, p. 2
[22] *Ibid.*, p. 6

oubliées par tou·te·s. Mais, justement, pas par les scriptes qui assurent leur rôle de mémoire en garantissant que ce qui est pensé sera rappelé. Gwenaële Rot, sociologue du travail, dans son magnifique article « Noter pour ajuster » décrit ce point comme celui permettant de donner de l'assurance à un·e scripte :

> *« 'C'est elle qui dit : 'non mais là, juste après c'est la séquence untel, juste avant c'est ça, il faut penser au montage, ça va faire vraiment très très bizarre'. Le réalisateur a été dans son sens car il ne voulait pas du 'très très bizarre'. Elle avait fait deux films avec lui, moi c'était mon premier' (Chef opérateur en début de carrière).*
>
> *En étant capable d'énoncer avec fermeté, scénario en main, les caractéristiques précises des plans filmés et encore à filmer, la scripte a des armes pour convaincre et rassurer un réalisateur hésitant, surtout si celui qui aurait pu avancer un autre point de vue cède, faute d'assurance* [23]*. »*

La mémoire ne serait finalement qu'un autre mot pour parler de la continuité. La mémoire de travail est ce qui permet de lier les évènements les uns aux autres et d'avoir une continuité dans la vie (pouvoir suivre une conversation en associant les mots que nous avons entendu [au passé] et les mots que nous entendons [au présent] dans une phrase qui a du sens). Le/la scripte est donc la mémoire qui crée la continuité. Mais dans un tournage les mots n'arrivent pas les uns à la suite des autres mais dans le désordre, la discontinuité est le défi supplémentaire. Il faut s'assurer de pouvoir reconstruire notre mémoire dans l'ordre prévu du montage. Notre travail consiste donc sur le plateau à « prendre des raccords » qui sont autant de petits bouts de mémoire qui nous serviront pour plus tard, à court ou long terme.

Il y a plusieurs moyens de prendre un raccord. On peut le faire avec une photographie, ce qui est presque systématique pour les raccords costumes, les raccords coiffure, les raccords maquillage… qui sont des éléments récurrents sur plusieurs séquences et qui vont devoir donc être suivis sur la totalité du tournage ; mais également pour les raccords de regard où une photo d'un champ permettra un contre-champ des plus justes pour couper court aux discussions. On peut également le faire avec une prise de note pendant les prises, c'est ce qu'on fait pour les « raccords directs », ceux dont on aura besoin pour le plan d'après : les gestes, les positions, les expressions… qui sont souvent

[23] Gwenaële ROT, « Noter pour ajuster. », *op. cit.*, p. 15-6

utiles pour du court terme. Il y a également ce qui ne peut pas être noté, ni photographié et qui doit donc finir dans le seul endroit à même de le recevoir : notre mémoire propre. Ce sont les émotions, les rythmes, ce qui porte sur le ressenti et dont nous devrons sauvegarder la continuité. C'est-à-dire fondamentalement le jeu d'acteur. Tous ces éléments tombent sous la responsabilité de la scripte :

> *« Son attitude d'observation* [au scripte] *permet de développer des capacités d'attention et de concentration sollicitées pour identifier les changements qui interviennent entre chaque prise et pour contrôler les éléments de continuité entre les plans : respect des dialogues, des raccords de jeu, (rythme, déplacements, gestuelle en relation avec le texte), de décor et d'accessoires, de costumes, de maquillage, de coiffure, d'effets spéciaux et les raccords de découpage (mouvement de caméra, de rythme, de lumière, amorces).*
>
> *Il doit être capable d'observer plusieurs de ces éléments en même temps et de les détailler. Il lui faut développer en permanence une double perception pour avoir à la fois une vision globale et une vision de détail afin d'établir des priorités en les resituant dans une cohérence globale du sens du film* [24]*. »*

On retrouve presque le commentaire qu'on retrouvait en début de partie : *« tout ce qu'il faut retenir ! »* Il y a une multitude d'éléments mais ce qui compte c'est bien évidemment l'organisation du travail pour savoir quels éléments sont nécessaires quand. C'est en quelque sorte une hiérarchisation de sa mémoire, un contrôle plus ou moins conscient de la temporalité de la mémoire. Avoir les informations sur les raccords est primordial parce que ce sont ceux-ci qui nous permettent d'échanger avec les autres qui vont chercher auprès de nous les informations dont ils ont besoin, faisant appel à notre mémoire. Gwenaële Rot parle même de *« veille »* quand elle évoque la nécessité d'être au courant des problématiques de chacun :

> *« Tout au long du tournage, le travail de veille se précise. La scripte 'devine le problème du voisin', sait 'aller à la pêche', 'laisser traîner une oreille' (Joseph* [25]*, 1994, p.564). La manière d'exercer cette surveillance* [sic], *et de se connecter au reste du plateau, est guidée par* ***la mémoire des expériences marquantes*** [26] *(erreurs de raccords du passé) que l'on a soi-même 'éprouvées'*

[24] Arielle Pannetier, *Le métier de scripte*, *op. cit.*, p. 49-50
[25] Isaac Joseph, sociologue
[26] Souligné par moi.

lors de précédents tournages ou dont on a eu connaissance lors d'apprentissages à l'école [27]*. »*

Quand on commence on ne dispose pas des automatismes de l'habitude qui permettent d'éviter des travers redondants dans les tournages (des pièges que l'on voit ensuite venir plus facilement). On commence en se trompant, et c'est comme ça qu'on apprend. Francis Eustache, en entretien, me disait : *« Une bourde c'est fantastique ! Parce que ça va vous marquer et vous n'allez pas être repris deux fois* [28]*. »* C'est une habitude à prendre, un savoir à acquérir que de pouvoir prévoir les besoins de continuité (et donc de mémoire !) dans chaque département du plateau. L'habitude fait qu'on sait quelles questions on est le plus susceptible de nous poser sur un costume, une coiffure… On sait assez vite sur un tournage quelle confiance on peut avoir envers chaque technicien·ne du plateau et savoir à quel point on devra être plus vigilant ou au contraire à quel point on pourra se libérer de certaines vérifications. Il est à noter que ces perceptions, même ces habitudes s'acquièrent avec le temps, l'expérience. Le fait de participer à de nombreux tournages permet d'en connaître mieux les codes et de mieux y réagir, la mémoire se forge aussi par l'automatisme de l'habitude. Un·e scripte expérimenté·e aura, dans ses échanges avec le reste du plateau, plus d'assurance et aura récupéré plus d'informations en sachant naturellement où se placer, comment poser telle question et aura anticipé plus de problèmes qu'un·e scripte débutant·e.

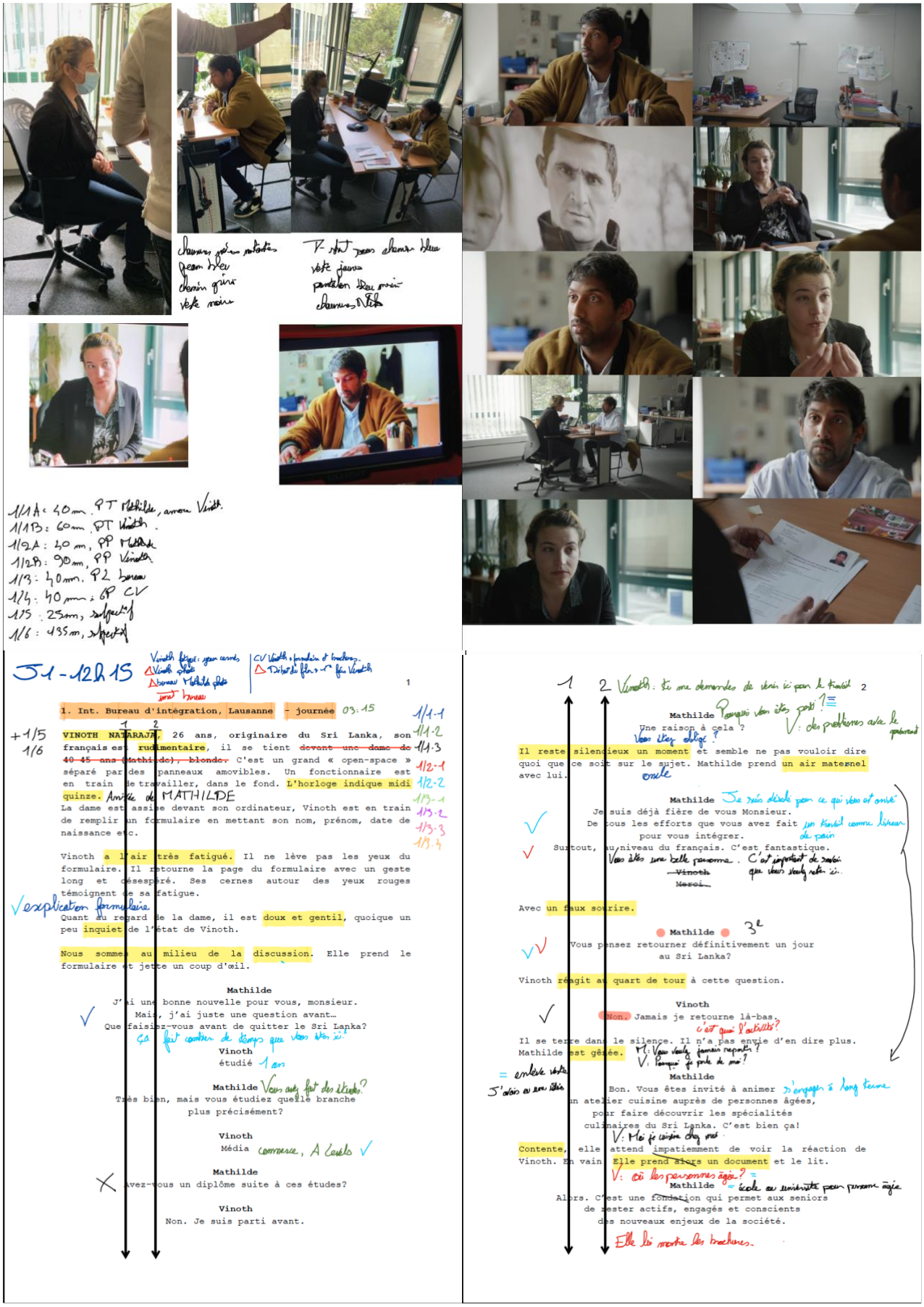
Notre mémoire du film se construit au fur et à mesure du tournage, au départ on pose plus de questions, on essaie de prévoir au maximum ce qui va se passer dans les semaines de tournage à venir, et petit à petit la tendance s'inverse, c'est à nous qu'on pose des questions et nous replaçons les choses, répondons avec notre mémoire et nos aides mémoires. D'abord ce sont les photographies, nombreuses en début de tournage et qui ensuite se font plus rares. Au final nous ne faisons plus que vérifier à partir de nos notes, tout ce que nous tournerons s'inscrira dans le cadre déjà construit patiemment depuis le début du tournage. L'élément le plus significatif concernant cette évolution du travail de scripte sur le tournage est le scénario [29] : l'objet scénario (en papier ou pas) que nous avons toujours avec nous. Il s'agrandit au fur et à mesure, il ne comprend au départ que le texte et se complète de photos, de plans au sol, de notes, de corrections, de pré-montages mêmes sous formes de « romans photos » et :

---

[27] Gwenaële ROT, « Noter pour ajuster. », *op. cit.*, p. 14
[28] Communication personnelle, 3 février 2021
[29] Exemple de scénario de scripte après tournage p. 20

3 - Exemple de scénario de scripte après tournage

Les quatre premières pages de Doosra *réalisé par Keerthigan Sivakumar, scripte : Kilian Sturm*



1/1A : 40mn. PT Mathilde, amorce Vinoth.
1/1B : 60mn. PT Vinoth.
1/2A : 40 mn, PP Mathilde
1/2B : 90mn, PP Vinoth
1/3 : 40mn. P2 bureau
1/4 : 40mn : GP CV
1/5 : 25mn, subjectif
1/6 : 135mn, subjectif

J1 - 12h15

Vinoth fatigué : yeux cernés
△ Vinoth photo
△ bureau Mathilde photo
inset bureau

CV Vinoth + formulaire et brochures.
△ Début du film + 1re fois Vinoth

1

1. Int. Bureau d'intégration, Lausanne - journée 03:15

+1/5
1/6

VINOTH NATARAJA, 26 ans, originaire du Sri Lanka, son français est rudimentaire, il se tient ~~devant une dame de 40-45 ans (Mathilde), blonde.~~ C'est un grand « open-space » séparé par des panneaux amovibles. Un fonctionnaire est en train de travailler, dans le fond. L'horloge indique midi quinze. Arrivée de MATHILDE

La dame est assise devant son ordinateur, Vinoth est en train de remplir un formulaire en mettant son nom, prénom, date de naissance etc.

Vinoth a l'air très fatigué. Il ne lève pas les yeux du formulaire. Il retourne la page du formulaire avec un geste long et désespéré. Ses cernes autour des yeux rouges témoignent de sa fatigue.

✓ explication formulaire

Quant au regard de la dame, il est doux et gentil, quoique un peu inquiet de l'état de Vinoth.

Nous sommes au milieu de la discussion. Elle prend le formulaire et jette un coup d'œil.

Mathilde
J'ai une bonne nouvelle pour vous, monsieur.
Mais, j'ai juste une question avant…
Que faisiez-vous avant de quitter le Sri Lanka?
ça fait combien de temps que vous êtes ici.

Vinoth
étudié 1 an

Mathilde Vous avez fait des études?
Très bien, mais vous étudiez quelle branche plus précisément?

Vinoth
Média commerce, A Levels ✓

Mathilde
Avez-vous un diplôme suite à ces études?

Vinoth
Non. Je suis parti avant.

1/1-1
1/1-2
1/1-3
1/2-1
1/2-2
1/3-1
1/3-2
1/3-3
1/3-4

1 2 Vinoth : tu me demandes de venir ici pour le travail 2

Mathilde Pourquoi vous êtes parti ?
Une raison à cela ?
Vous étiez obligé ?
V : des problèmes avec le gouvernement

Il reste silencieux un moment et semble ne pas vouloir dire quoi que ce soit sur le sujet. Mathilde prend un air maternel avec lui.
oncle

Mathilde Je suis désolé pour ce qui vous est arrivé
Je suis déjà fière de vous Monsieur.
De tous les efforts que vous avez fait pour vous intégrer.
un travail comme livreur de pain
Surtout, au niveau du français. C'est fantastique.
Vous êtes une belle personne. C'est important de savoir que vous voulez rester ici.
~~Vinoth~~
~~Merci.~~

Avec un faux sourire.

Mathilde 3e
Vous pensez retourner définitivement un jour au Sri Lanka?

Vinoth réagit au quart de tour à cette question.

Vinoth
Non. Jamais je retourne là-bas.
c'est quoi l'activité?

Il se terre dans le silence. Il n'a pas envie d'en dire plus. Mathilde est gênée.
M : Vous voulez jamais repartir ?
V : Pourquoi je parle de moi ?

= enlève veste
J'avais eu une idée

Mathilde
Bon. Vous êtes invité à animer un atelier cuisine auprès de personnes âgées, pour faire découvrir les spécialités culinaires du Sri Lanka. C'est bien ça!
s'engager à long terme
V : Moi je cuisine chez moi

Contente, elle attend impatiemment de voir la réaction de Vinoth. En vain. Elle prend alors un document et le lit.
V : où les personnes âgées ? =

Mathilde = école ou université pour personne âgée
Alors. C'est une fondation qui permet aux seniors de rester actifs, engagés et conscients des nouveaux enjeux de la société.
Elle lui montre les brochures.

« Annoté au fur et à mesure, le scénario change progressivement de nature en incarnant non plus le projet de film mais le film en train de se faire. C'est à partir de ce travail d'équipement que s'effectue la surveillance de la continuité du film qui, loin d'être solitaire, est aussi une affaire collective. […]

Ce document d'organisation accompagne la scripte tout au long de ses déplacements. Il s'agit un document professionnel 'pour soi', même s'il doit pouvoir être transmis à une autre scripte en cas de remplacement et peut être, de temps en temps, consulté par d'autres membres de l'équipe [30]*. »*

Le scénario devient une espèce de concentré de notre mémoire externalisé, en regroupant le maximum d'informations, de données sur le film en le rendant de plus en plus intelligible. Les pages tournées chaque jour sont envoyées avec leurs annotations au montage avec les rushes. Il n'est pas étonnant que ces objets scénarios soient la chose à laquelle nous tenions le plus sur un tournage (l'adage est qu'on ne voit jamais un·e scripte sans son scénario sur un plateau) et que les historien·ne·s du cinéma tiennent en haute estime les archives de scripte pour toutes les informations qui peuvent être récupérées à partir du scénario et observer à distance le film en train de se faire. Le scénario de tournage devient la mémoire du film [31] à lui seul dès que nous cessons de travailler dessus, contenant tout ce que nous avons pu noter. Les chercheur·se·s remarquent tou·te·s l'importance de ce document :

« En effet, après le dernier clap, les scriptes conservent souvent leur scénario annoté auquel sont parfois rajoutés des signes plus personnels : autographes, photos des membres de l'équipe décorent parfois la couverture et signalent qu'une aventure est terminée. Les scriptes sont souvent attachées à cet album, un bel objet de surcroît. Mais à la suite d'une réflexion collective, certaines ont décidé de déposer 'leurs' scénarios à la Cinémathèque française. Ce geste contribue à affirmer le caractère créatif de leur contribution à l'activité cinématographique.

[30] *Ibid.*, p. 6

[31] Ici nous faisons cas général d'une méthode de travail répandue chez les scriptes, les travaux de sociologie du travail se penchant sur le métier de scripte ont tous consacrés une partie au scénario tellement cet outil est central chez la plupart des scriptes. Cependant la « plupart » ne veut pas dire tous et certain·e·s scriptes travaillent très peu à partir du scénario, rendant les remplacements compliqués.

Les entretiens des scriptes, d'une durée de deux à trois heures, ont été réalisés soit à leur domicile, soit chez moi, soit à la Cinémathèque. La plupart du temps ils ont été menés scénario en main. Le scénario est en effet ***un véritable dispositif activateur de mémoire*** [32]*, qui s'offre aussi comme témoin de l'accomplissement d'une activité complexe* [33]*. »*

Comme toute personne, les scriptes sont des êtres humains et par là peuvent tomber malade, avoir des accidents et par conséquent devoir quitter un tournage avant la fin ou s'absenter pendant une partie. Il faut donc pendant ce temps-là remplacer le ou la scripte par quelqu'un d'autre. Cette personne devra reprendre un travail en cours sans avoir été présent·e depuis le début, et récupérer le scénario de la personne précédente est une tâche difficile car chacun·e à sa méthode (et son style d'écriture !). Le travail de remplacement est complexe parce qu'il pose la question de quelle partie de notre savoir est externalisée d'abord et quelle partie est partageable avec les autres ensuite. Il arrive que des scriptes doivent être remplacées sur un tournage, parfois au pied levé et les problèmes se répètent souvent. Si un raccord manque le/la remplaçant·e ne pourra même pas le chercher dans sa mémoire puisqu'il n'en fait pas partie. Notre travail doit donc parfois être partagé avec d'autres sans que nous soyons là pour le rendre intelligible. Alors que de nombreux·ses scriptes témoignent du manque d'échange entre les professionnel·le·s du métier cette question pose problème. Il faudrait pouvoir s'adapter à la méthode d'un·e autre rapidement, comprendre ses notes (alors qu'il n'y a pas de « méthode générale » pour la prise de notes, chaque scripte constituant un peu la sienne, à partir de ses expériences et des scriptes qui l'ont formé·e·s). Il est normal que les méthodes varient, chaque personne étant différente et donc les intérêts variant, les besoins d'adaptation aux projets également. Prévoir que nos notes pourraient devoir être lues par d'autres personnes impose un niveau supplémentaire d'attention qui, sans « méthode générale », prendrait trop de capacité d'attention par rapport au travail que nous devons faire sur le plateau et au nombre d'éléments qui requièrent notre présence. L'organisation de la mémoire des scriptes est donc spécifique à chacun·e et conserve comme but principal la reproduction de ce qui est conservé, cette organisation passe souvent principalement par le scénario :

[32] Souligné par moi.
[33] *Ibid*., p. 3

« Les scriptes sont toujours attentives à la composition d'ensemble du document : la mise en page, l'usage de couleurs, la manière de coller des photos ne sont pas laissés au hasard. Grâce à cette mosaïque de références, traces éclectiques qui 'brutalisent le complexe, le trient et l'ordonnent' (Dagognet [34], 1973), le scénario se lit comme un espace organisé qui facilite des mises en relation, les repérages dans l'espace et le temps. C'est ainsi qu'il rend possible une 'prise' sur le déroulement du tournage. En retour, ces techniques d'enregistrement organisent la perception, comme l'a montré Goodwin [35] (1994) — qui étudiait le travail de notation des archéologues dont le métier est, sur bien des points, comparable à celui des scriptes, puisqu'il s'agit pour eux aussi de garder la trace d'une activité passée afin d'en permettre, ultérieurement, la représentation [36]. »

Ainsi le métier de scripte requière-t-il une utilisation variée de la mémoire. Ce n'est pas uniquement une mémoire externalisée dans des documents auxquels chacun·e pourrait avoir accès mais bien une connaissance interne, que nous pouvons redonner sur demande, la contextualiser, la rendre intelligible, l'adapter à l'interlocuteur·rice. Nous n'avons *« pas le même mode de fonctionnement [37] »* que les autres parce que notre particularité c'est de jongler mentalement avec des éléments encore intangibles, certains font partie de nos souvenirs, d'autres sont encore dans notre imagination. Nous adaptons notre imaginaire petit à petit avec ce qui a été tourné, composant le film petit à petit dans notre tête. Tout ça pour pouvoir échanger au mieux avec les autres, notre réalisateur·rice en premier·e.

Enfin, il y a un dernier travail de mémoire, même si sa présence se fait de plus en plus rare sur les plateaux. C'est le rapport horaire de tournage. Les scriptes sont de plus en plus nombreux·ses à ne plus accepter de faire, le considérant dégradant et les ramenant trop à une position de secrétaire :

« Enfin, la scripte remplit un troisième rapport, ou plutôt un journal de bord, sur lequel elle marque chacun des évènements de la journée. Ce rapport rentre dans l'étendue des tâches qui renvoie la scripte à une position de mémoire du film. Ce dernier rapport est familièrement appelé 'le mouchard', ce qui

[34] François Dagognet, philosophe
[35] Charles Goodwin, linguiste et anthropologue
[36] *Ibid*., p. 11
[37] Anaïs FEUILLETTE, *Le métier de scripte*, *op. cit*., p. 38

témoigne du peu de considération que lui porte l'équipe de tournage. C'est un rapport qui sert aux assurances ou à la production pour juger du bon déroulement du tournage [38]*. »*

S'il sert surtout pour l'intérêt des historien·ne·s du cinéma des années plus tard, ce document est une mémoire supplémentaire du tournage. Il permet de rappeler ce qu'il s'est passé minute après minute chaque jour sur le plateau. Il n'a que peu d'utilité pour nous, étant surtout un document pour la production et les assurances en cas d'accident mais est un amas d'informations sauvegardées pour le futur. Notre énième mémoire (peut-être la moins intéressante car pas liée directement au film) qui complète le tableau général du métier de scripte, mémoire à tous les instants du film, mémoire évolutive et vivante, questionnable, raisonnante, adaptable, organisée. De la préparation avec toutes ces lectures, ces apprentissages et ces questions, au tournage avec l'accumulation et le traitement et la re-contextualisation d'informations, nous sommes une mémoire qui rêve, qui imagine, une mémoire humaine : *« Pour évoquer le passé, il faut savoir rêver* [39]*. »*

Maintenant que nous avons vu ce qu'il y a de mémoire dans le métier de scripte, il s'agit de s'intéresser à ce qu'il y a de scripte dans la mémoire. Autrement dit, il nous faut comprendre un peu plus quels sont les mécanismes physiologiques qui sous-tendent cet aspect important de nos vies, ainsi que l'état actuel de la compréhension des systèmes de mémoire pour mieux aborder le rapport que le travail de scripte entretient avec la mémoire.

[38] *Ibid*., p. 9
[39] Francis EUSTACHE et Béatrice DESGRANGES, *Les chemins de la mémoire*, Le Pommier, 2012, p. 84

B. Nos systèmes de mémoires

• Comment fonctionne la mémoire ? Quelles sont les parties des systèmes de mémoires qui nous concernent et comment les utilisons-nous ?

Il est évident que bien plus qu'une partie du travail de scripte, la mémoire est fondamentale dans la constitution de notre identité, c'est même *« la continuité de ce que nous avons été et de ce que nous sommes, de nos souvenirs et de nos perceptions présentes, de notre mémoire et de notre imagination,* [qui] *constitue la réalité de notre moi* [40]. *»* Le travail de scripte, en étant celui du maintien et de la reconstitution de la continuité et celui de la sauvegarde du « moi » du film. En assumant le rôle de mémoire du film nous devenons, avec un peu de poésie, en quelque sorte la conscience vivante du film, son cerveau en activité.

Le fonctionnement de la mémoire est complexe, évolue encore, la compréhension de celui-ci est le sujet de nombreuses recherches de neuropsychologie. Les études publiées ces dernières années renvoient régulièrement cependant à un modèle, le modèle MNESIS, pensé par Francis Eustache (psychologue, directeur de l'unité NIMH « Neuropsychologie et Imagerie de la Mémoire Humaine » de l'université de Caen-Normandie) et Béatrice Desgranges (psychologue et directrice de recherche de la même unité). Le modèle divise la mémoire en cinq systèmes et insiste sur les relations entre eux. L'acronyme MNESIS signifie « Modèle NéoStructural InterSystémique de la mémoire humaine [41] ». Ce modèle se concentre sur les cinq principaux systèmes de mémoire qui assurent son fonctionnement et sur leurs interactions. Schématiquement ce sont : la mémoire perceptive qui concentre le maintien des informations à court-terme à partir des sens, la mémoire sémantique qui stocke les connaissances, la mémoire épisodique qui est celle des souvenirs, la mémoire de travail qui est la mémoire qui permet de traiter des informations et de les comprendre temporairement et la mémoire procédurale qui est celle des automatismes.

---

[40] Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, p. 296
[41] Francis EUSTACHE et Béatrice DESGRANGES, *Les chemins de la mémoire*, *op. cit.*

1. Scripte, un métier de mémoire comme les autres

La mémoire est un outil de vie, il permet de forger une personnalité, d'avoir des relations, une histoire personnelle. La mémoire est évidemment présente à chaque moment de notre existence sous différentes formes. Le fait de marcher, de parler est un travail de fonctionnement de la mémoire procédurale (celle des automatismes) qui nous permet d'agir sans penser à tout ce que nous faisons en reproduisant des gestes mille fois exécutés. Nous pouvons tenir une conversation avec quelqu'un parce que nous gardons en tête les mots prononcés pour pouvoir les lier les uns aux autres et comprendre les idées énoncées, c'est la mémoire de travail, de courte durée, qui fonctionne avec ce qu'on comprend comme la *« boucle phonologique »* (stockage d'informations verbales). C'est également grâce à notre mémoire, sémantique cette fois, que nous réussissons à rendre intelligible le discours d'une personne : nous rattachons les mots aux concepts qui leur sont associés pour les comprendre, concepts enregistrés dans notre mémoire. Discuter avec des gens, marcher… toutes ces tâches font aussi partie du métier de scripte, comme presque tous les autres métiers !

Dans tous les métiers il y a des tâches spécifiques, des connaissances spécifiques à acquérir, nous n'y faisons pas exception. Ces tâches rentrent aussi dans l'apprentissage du métier et deviennent, à force, automatiques. La mémoire procédurale se forme très tôt, mais continue à évoluer tout au long de la vie avec les apprentissages de chacun. N'étant pas liée à la réflexion consciente, elle implique la plupart du temps des gestes, des réactions, des enchaînements.

> *« N'oublions pas que la mémoire des habiletés sous-tend une partie de l'expertise de l'écrivain, de l'artiste, du musicien, du neurochirurgien et de toutes sortes de personnes ayant des compétences techniques. Cette expertise, qui correspond notamment à la fonction ou au métier de l'individu, est souvent ce qui définit le mieux son identité* [42]*… »*

Qu'est-ce qui dans le métier de scripte peut faire partie de la mémoire procédurale ? Il y a d'abord les tâches physiques répétitives inhérentes au travail, par exemple le déclenchement du chronomètre pendant une prise. Il n'y a pas besoin de penser à le faire, la simple mention d'un « action ! » nous fait chercher un chronomètre à notre cou. Cet apprentissage par la répétition, forcé, inculque des automatismes

[42] *Ibid*., p. 272

spécifiques d'une manière pas toujours agréable mais pérenne. Ces habitudes sont dans toute notre manière de travailler, les scriptes parlent d'organisation mais c'est presque un rituel qui est mis en place où chaque élément est à sa place : les cahiers (ou onglets sur tablette numérique) rangés dans un certain ordre, le casque de retour son, le chronomètre, l'appareil photo, les stylos… disposés toujours de la même façon. Outre les habitudes, la mémoire procédurale forme aussi notre regard, nous sommes aptes à déceler des choses que l'œil non avisé ne perçoit pas immédiatement. Cela se remarque dans les œuvres audiovisuelles et cinématographiques que nous pouvons visionner, nous sommes plus capables de voir un problème de raccord, un problème d'axe, de découpage, de montage que beaucoup parce que nous savons où chercher et que pendant les tournages nous passons du temps à chasser ces incohérences.

Ainsi, la chercheuse en neuroscience cognitive Stefania De Vito, rencontrée pour cette étude [43], m'a-t-elle fait remarquer qu'elle commençait ses formations sur la mémoire par un extrait de film dans lequel elle demandait à ses étudiant·e·s de trouver le faux raccord. L'exercice est pour eux difficile, mais pour moi, et probablement pareillement pour d'autres scriptes, tout à fait évident. Nous formons nos acquis par l'apprentissage, par des tâches que nous répétons. En débutant dans le métier de scripte, les automatismes ne sont évidemment pas encore installés, des choses manquent. Le piège du métier de scripte est aussi qu'une erreur n'est pas toujours remarquée de suite (l'oubli d'une photo par exemple) mais est bien plus douloureuse ensuite : l'information, si elle n'a pas été notée, n'est pas toujours récupérable, même avec un accès aux rushes. C'est à travers ces erreurs, comme dans tout apprentissage que le progrès se fait. Encore une fois, comme dans beaucoup de processus de mémoire, cela se fait par la répétition. La connaissance, en étant d'abord acquise par l'erreur, est liée à un souvenir (fort) puis synthétisée (sémantisée) pour faire partie des savoirs décontextualisés qui nous construisent. Francis Eustache et Béatrice Desgranges parlent de ce phénomène chez l'enfant :

> *« Ainsi, pour une 'classe découverte', en grande section de maternelle, l'enfant se souviendra globalement, la semaine suivante, des principaux événements vécus. Le travail de l'éducateur consistera à les réactualiser, avec maints détails tout en les situant sur la ligne du temps. L'évocation répétée de ces souvenirs événementiels épisodiques contribuera à la consolidation et à la sémantisation*

[43] Communication personnelle, 4 février 2021

des connaissances ayant trait au milieu 'découvert' lors de la classe verte. Une telle expérience pédagogique permet de former de nouvelles connaissances, tout en favorisant des interactions entre des systèmes de mémoire de haut niveau [44]*. »*

Les *« systèmes de haut niveau »* consistent en ceux gérés consciemment, à l'inverse des automatismes. Les connaissances bien intégrées, les rituels bien automatisés pourront ainsi être utilisés sciemment et justement en fonction des besoins. Quelles sont les connaissances que nous consolidons de cette manière en tant que scripte ? Il y a tous les savoirs que nous formons à force de tourner et de voir ensuite les films montés, qui concernent le découpage et le montage, ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas. Il y a ensuite tous les savoirs concernant le scénario, le passage de l'écrit au filmé, les dialogues, nous acquérons une habitude de certaines écritures que nous comprenons de mieux en mieux, des tropes de réalisateur·rice·s que nous savons mieux reconnaître. Il y a enfin les habitudes, ce qui fait un plateau de cinéma et les règles qui le régissent, tout sociologue ayant travaillé sur le milieu du cinéma en remarque la spécificité :

« Bien évidemment ***aucun règlement écrit n'est distribué pour indiquer les espaces alloués à chacun*** [45]*, mais qu'après un bref temps d'observation, on s'aperçoit vite que les déplacements et les places de chacun ne sont pas libres et que des règles tacites ou verbales en sont à l'origine.*

[…] *Un des moyens de se prémunir de tout incident est d'établir des règles strictes et d'éviter les déplacements arbitraires. Il ne s'agit pas de dire que l'ambiance d'un plateau de cinéma est celui d'une caserne militaire, mais que rien n'est désordonné et que, derrière une ambiance plutôt libérée et détendue, se cache une réelle organisation* [46]*. »*

S'il n'y a pas de règlement écrit, il existe, il faut le respecter, sous peine d'être rappelé à l'ordre si on a pris la place de quelqu'un. Les fameux « ordres de priorités [47] » sont une manière comme une autre d'asseoir sa place sur le plateau. Il faut intégrer et avoir intégré cette manière d'être pour faire partie de l'équipe de tournage. Cela se sait difficilement avant d'avoir été sur un plateau, il faut le vivre pour le connaître. Les stages,

---

[44] *Ibid*., p. 491
[45] Souligné par moi.
[46] Anaïs FEUILLETTE, *Le métier de scripte*, *op. cit*., p. 16
[47] Ces règles, non écrites donc, désignent qui est prioritaire pour s'asseoir derrière l'écran de retour image (ou combo), qui reçoit un retour son (ou « écoute »), qui accède au plateau au plus près de l'action *etc.* Elles sont à peu près les mêmes sur tous les plateaux.

qui sont un début de carrière pour la plupart des professionnel·le·s de cinéma, sont un bon moyen d'acquérir les codes.

La pratique d'un métier, à travers ces automatismes, ne se fait pas toujours uniquement dans le temps présent, sur un plateau, dans les échanges que nous avons avec les autres. Le métier de scripte est également concerné par la planification, comme nous l'avons vu. La prospection est d'une importance cruciale dans la mémoire et dans la vie. Notre connaissance du monde nous permet d'établir des hypothèses, d'organiser des actions les unes à la suite des autres, de gérer les habitudes de notre vie.

> *« On peut distinguer trois types de mémoire prospective selon le temps plus ou moins long de maintien de l'action planifiée. Tout d'abord la 'mémoire prospective propre', dans laquelle l'action planifiée n'est pas maintenue constamment à la conscience. La tâche doit faire irruption dans notre quotidien : nous avons une lettre à poster dans le sac, nous y pensons en passant devant la boîte aux lettres. C'est aussi le cas pour la 'mémoire prospective habituelle' qui concerne les tâches routinières comme prendre un comprimé, tous les soirs, au souper. En revanche, la troisième forme de mémoire prospective, dite* monitoring*, nécessite une bonne répartition des ressources d'attention entre la tâche à accomplir et les activités en cours. Lorsqu'un plat entre dans le four, il faut savoir continuer à y penser et 'faire attention' à l'heure qui tourne, alors que l'on a entrepris une autre action* [48]*. »*

En tournage nous entrons dans un autre monde qui nous fait prendre des habitudes différentes que *« prendre un comprimé tous les soirs »* mais qui restent toutefois du même ordre, « envoyer le rapport production tous les soirs » par exemple. Cela fait partie des tâches avec la même dynamique dont nous nous rappelons sans alarme parce qu'elles font partie de ce qu'il faut faire. Le fait de devoir prendre une photo du combo ou d'un costume fait également partie, sur un début de tournage des choses à faire, c'est en voyant passer le/la comédien.ne dans un costume jamais vu auparavant qu'on va penser à le prendre en photo. Dans le cas du *« monitoring »*, il y a des moments d'arrêt du temps sur le plateau qui sont les prises. Pendant une prise on ne parle pas (ou rarement), chacun s'affaire à son travail silencieusement ou attend le « coupez ! » pour le reprendre. Pour les scriptes il y a un travail à faire avant et pendant la prise, il faut récupérer toutes les informations

[48] Catherine THOMAS-ANTERION, « Se souvenir de demain » in Francis EUSTACHE *et. al.*, *La mémoire au futur*, Le Pommier/Humensis, 2018, p. 30

nécessaires aux raccords à venir, donner toutes les informations nécessaires aux raccords passés et être prêt pour la première prise. Il arrive qu'au moment d'une prise on ait une remarque à formuler, un sentiment. S'il n'est pas trop tard pour énoncer cela, il faudra s'en rappeler à la fin de la prise pour le dire à qui de droit. Cependant nous avons du travail pendant la prise : prendre en note les raccords, prendre des photos, noter les problèmes techniques *etc.* Il faut donc pouvoir garder en tête un élément avant de le dire au moment opportun, tout en conservant une autre activité en même temps.

Enfin, comme dans tout exercice de mémoire, on sait qu'on attend de nous de la mémoire, on agit donc en conséquence pour répondre au mieux aux attentes. Nous mettons en place par nous-mêmes des façons de mieux savoir. Pour un·e étudiant·e ça peut être retenir un cours, pour un·e avocat·e des éléments à mettre en relation avec d'autres dans un dossier, ou un plaidoyer. Pour un·e scripte, c'est savoir les éléments importants d'un scénario, les étapes narratives, les évolutions des personnages dans la continuité, avoir « le film en tête » comme on dit. C'est ce qu'on appelle les connaissances métacognitives : *«* [les] *connaissances sur le fonctionnement de la mémoire en général (chacun sait que faire un effort de compréhension de ce qu'on lit permet de mieux retenir l'information)* [49]*. »* Celles-ci permettent de mettre en place des méthodes adaptées à nous-mêmes pour travailler sur notre sujet, la connaissance de notre propre mémoire et des méthodes qui fonctionnent pour nous, permet de s'adapter aux besoins et à la spécificité de chaque projet : *« je sais que, pour apprendre un rôle, je dois imaginer la scène,* ***lire trente fois le scénario*** [50]*, répéter mentalement en marchant* [51]*… »*

L'expérience du métier (et du métier de scripte) fait que chaque tâche exigée est à chaque fois mieux connue et donc peut être mieux préparée. Grâce aux erreurs et aux expériences des tournages, il est plus facile de savoir où porter l'attention, quand intervenir, auprès de qui, combien de temps il faudra pour faire ça, pour comprendre (et donc retenir) un découpage ou un scénario ainsi que son rythme. La mémoire de scripte se construit au fur et à mesure de son apprentissage du métier puis de son expérience, parce que la mémoire que nous utilisons n'est pas uniquement celle du film mais celle de tous les films.

[49] Francis EUSTACHE et Béatrice DESGRANGES, *Les chemins de la mémoire*, *op. cit*., p. 295
[50] Souligné par moi.
[51] *Ibid*., p. 295

2. Toute la mémoire, toutes les mémoires

En plus de toutes ces tâches que nous oserons dire plus « communes », le métier de scripte, comme « mémoire du film » requiert également d'autres pratiques liées spécifiquement à la mémoire, à plus ou moins long terme. Mais en plus d'autres mécanismes automatisés de la mémoire se mettent en œuvre qui ne sont pas utilisés nécessairement aussi précisément dans le milieu professionnel.

D'abord, le scénario est le premier élément sur lequel nous nous penchons pour travailler. Ce document n'est pas juste un document technique (avec également ses règles d'écriture, de forme, de mise en page…) mais aussi une histoire qui est racontée à un·e spectateur·rice. Le/La premier·e spectateur·rice c'est nous comme nous l'avons vu avec le travail de minutage [52]. Ce travail de visualisation intégrale des séquences rend tangible l'histoire dans tous ses détails narratifs. Le travail de contextualisation avec des décors, des personnages, des plans et des mouvements de caméra pour avoir un rythme crée du sens pour nous, nous attache au scénario même émotionnellement : nous avons déjà vécu le film. Ce que cela produit pour nous c'est une première mémoire de l'histoire. Les grandes étapes de la narration et certains évènements précis s'ancrent déjà dans notre mémoire. Le cas est particulier car, le document scénario étant une histoire, il est plus « intelligible », compréhensible au premier abord que ne peut l'être un document technique, un rapport *etc*. qui, comme il ne créera pas de lien avec son lecteur, ne sera pas intégré aussi bien à notre mémoire.

> *« Spinoza se fait de la mémoire une idée encore plus rationnelle que Descartes. La mémoire acquiert de la force grâce à l'entendement : 'Plus une chose est intelligible, plus on la retient facilement, et, au contraire, nous l'oublions d'autant plus facilement qu'elle l'est moins. Par exemple, si je donne à quelqu'un un grand nombre de mots sans lien, il les retiendra beaucoup plus difficilement que si je lui donne les mêmes mots sous la forme d'un récit.'* […] *Mais Spinoza remarque aussi que la mémoire acquiert de la force lorsque l'imagination et le 'sens dit commun' sont affectés par 'une chose corporelle singulière' : 'Lit-on une histoire d'amour, on la retiendra très bien tant qu'on n'en lira pas plusieurs du même genre, parce qu'elle s'impose seule à notre imagination.' La mémoire se définit donc comme 'la sensation des impressions*

[52] *cf. supra* p. 8

du cerveau qu'accompagne la pensée de la durée déterminée de la sensation' : quand et où ? Si nous ne pouvons répondre à ces questions, le souvenir est imparfait. Cette sensation n'est pas aussi vive que l'image d'une chose présente, et plus elle est éloignée, moins nous en somme affectés [53]*. »*

L'autre point souligné par les passages cités de Baruch Spinoza dans cet extrait du livre *Le Sens de la mémoire* de Jean-Yves et Marc Tadié est que l'unicité de ce qu'on lit fait qu'on le retiendra mieux, si cet élément est le seul de son genre. Ici une *« histoire d'amour »*. La question est intéressante pour nous, nous lisons beaucoup de scénarios, travaillons sur des films différents mais qui peuvent parfois faire partie du même *« genre »*, avoir des éléments communs. Les scénarios sont écrits parfois avec des « règles » d'écriture pour correspondre à certains publics ou certaines exigences, cela produit des scénarios moins différents les uns des autres. C'est ce que relate Amélie Vermeesch :

« Le danger que l'enseignement du scénario devienne normatif est réel. C'est le risque des nombreux manuels américains 'du parfait scénariste' qui envahissent les rayons des bibliothèques. Ceux-ci affirment qu'un 'bon' scénario est un scénario écrit en trois actes. Le schéma narratif qu'ils enseignent est presque invariable, nie toute spontanéité [54]*. »*

Cela pourrait-il impacter notre mémoire en tant que scripte ? Ce que sous-entend Spinoza c'est que les histoires pourraient se mélanger les unes aux autres en étant proches narrativement. Cependant nous accompagnons les films sur de longues durées, nous voyons l'histoire évoluer au fur et à mesure du tournage et parfois changer même dans son sens avec les différentes versions de scénario. Chaque film est donc multiple dans toutes les lectures que nous en faisons et nous construisons notre mémoire sur plus d'une lecture. Le danger est cependant plus grand entre deux versions de scénario d'une même œuvre qu'entre deux œuvres différentes mais semblables, car entre les premiers les différences sont plus souvent minimes et les lectures rapprochées. Il faut à ce moment faire véritablement l'effort d'oublier les choses qui ont changé car elles risquent le plus de parasiter notre travail. L'arrivée d'un nouveau film sur lequel nous devons travailler (s'il n'arrive pas pendant le tournage du précédent) nous lance dans une nouvelle aventure

[53] Jean-Yves et Marc TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, *op. cit.*, p. 227
[54] Amélie VERMEESCH, « Poétique du scénario », *Poétique*, n°138, Avril 2004, p. 227

et dans une nouvelle histoire. Les points de rapprochement serviront plutôt d'aides pour prévoir des problèmes déjà rencontrés que des gênes qui nous empêcheraient de retenir le scénario sur lequel nous travaillons.

De même, le travail sur certaines séries (par exemple celles avec des scénarios bouclés qui tendent à avoir des effets répétitifs comme les séries policières) peut poser les mêmes problématiques : les épisodes d'une saison sont presque systématiquement tournés en même temps, en *cross-boardé* [55], ce qui fait que les histoires se mélangent les unes aux autres. C'est presque comme tourner plusieurs films en même temps ! L'enjeu pour la continuité est important parce qu'il implique comme d'habitude de resituer le moment dans un tout mais un tout bien plus important (et dans un rythme de travail plus rapide également…).

Un film, ou une série, est donc une aventure qui s'étend sur plusieurs mois, c'est une « aventure humaine » dans le sens où elle regroupe les mêmes personnes sur une période intense et que les individualités de chacun·e se confrontent. Des relations souvent fortes se créent sur les plateaux, significativement elles ne durent souvent que durant le temps du tournage. Il y aussi des choses qui se passent sur le film qui est en train d'être tourné, des acteur·rice·s interprètent des scènes, avec des sentiments. Notre travail en tant que scripte est d'être focalisé·e sur l'histoire qui est en train d'être racontée et de la mettre en relation avec le scénario que nous connaissons. Chaque prise est un moment où nous rentrons dans le film, où nous essayons de retrouver l'émotion juste du moment, le rythme correct de la séquence. Quand nous tournons une scène « raccord » avec une autre qui est déjà tournée nous devons ramener de notre mémoire les éléments nécessaires pour pouvoir faire correspondre les deux. Dans une certaine mesure c'est une reviviscence d'un évènement que nous avons déjà vécu, donc un souvenir.

> *« La mémoire épisodique traite les faits, les évènements vécus personnellement. C'est un système de mémoire qui permet de se souvenir, de revivre consciemment des expériences antérieures, de 'voyager' dans le temps. Le processus de rappel des évènements est conscient, mais les souvenirs sont contextualisés : pour se remémorer un évènement il est nécessaire de tenir*

[55] Le tournage en *cross-boarding* correspond à une méthode de tournage où les épisodes ne sont pas tournés les uns après les autres mais où leurs différentes séquences sont regroupées dans le plan de travail (le plus souvent par décor). Les journées de tournage enchaînent donc des séquences issues de différents épisodes.

compte de l'endroit et du moment où il a eu lieu. […] *La récupération d'information en mémoire épisodique se fait à partir d'une information de la situation présente, rappel, indice, reconnaissance.* […] *Les chimpanzés et les gorilles sont aussi dépourvus de mémoire épisodique. Seul l'humain est capable de se déplacer en esprit dans le temps* [56]*. »*

Comme le dit Anne de Pomereu, ce qui est important c'est le contexte. Comme scripte nous utilisons régulièrement nos souvenirs d'un tournage pour les mettre en lien. Les éléments qui permettent le rappel dépendent de la méthode de travail et des habitudes mais cela peut être la relecture de la scène « raccord » pour rappeler le tournage de celle-ci. Dans le cas où les scriptes élaborent des « romans photos » des séquences déjà tournées, les images de la séquence, ordonnées, peuvent servir d'élément re-contextualisant. Nous permettant de nous souvenir de l'évènement, le scénario annoté est bien un *« véritable dispositif activateur de mémoire* [57] *»* comme nous l'avions souligné [58] chez Gwenaële Rot. Les indices nous permettent de nous replonger dans l'expérience du moment, de nous rappeler à la fois de la scène et de ce qu'il s'y passe, du jeu et de l'action mais également du tournage en tant que tel, des plans tournés, du décor et de ce qui l'entoure, de nos interactions avec les gens, de telle discussion derrière le combo, voire d'éléments hors du travail : blagues, constitution du déjeuner ce jour-là, évènements personnels… Nous nous servons du scénario [59] comme d'une source d'indices pour faire notre travail de continuité, Anne de Pomereu parle de « voyage dans le temps », en nous impliquant personnellement nous rattachons notre expérience personnelle à notre pratique professionnelle. Le tournage est un moment fort et intense comme nous l'avons dit, il y a donc fabrication de souvenirs parfois forts émotionnellement, tant par rapport au film en train d'être tourné que nous suivons derrière le combo que par rapport aux personnes avec qui nous travaillons. La force avec laquelle un moment sera « encodé » dans notre mémoire aura une conséquence sur la facilité avec laquelle on pourra le « rappeler » :

[56] Anne de POMEREU, *Éloge de la passoire. Mémoire : je retiens l'essentiel et j'oublie le reste*, Jean-Claude Lattès, 2018, p. 68-70
[57] Gwenaële ROT, « Noter pour ajuster. », *op. cit.*, p. 3
[58] *cf. supra* p. 22
[59] Cela pourrait être aussi le tableau de continuité pour se rappeler de la scène « raccord ». Mais le scénario est généralement plus lié à une pratique quotidienne et détaillée, c'est le document sur lequel nous passons du temps. Il est donc plus courant et aussi plus logique que ce soit celui-ci qui provoque le plus facilement un effet de reviviscence.

« Schématiquement, on distingue deux situations. Dans l'une, la récupération est automatique (ecphorique) quand un indice génère de façon irrépressible l'information à rappeler : par exemple, se retrouver dans une maison de bord de mer avec une odeur de salpêtre peut raviver un souvenir. Dans d'autres, la récupération, loin d'être immédiate et automatique, repose sur des mécanismes stratégiques et coûteux en effort. Le sujet doit trouver les meilleurs indices qui conduisent à l'information recherchée. Celle-ci peut correspondre à des matériels divers : une procédure plus ou moins complexe, une connaissance sur le monde, un souvenir personnel. En fonction du matériel et de la qualité du rappel, l'expérience est vécue différemment par le sujet : elle donne lieu à un simple sentiment de familiarité ou conduit au contraire à un véritable sentiment de reviviscence [60]*. »*

Il est évident que le tournage de chaque séquence d'un film ou d'une série (et dans ce cas le nombre de séquences à tourner peut très vite être très important et monter à plusieurs centaines…) ne produit pas un souvenir fort et qui revient de lui-même à la mémoire quand on en a besoin. Les séquences plus « faciles », plus courtes, si elles sont noyées dans une journée chargée peuvent au contraire être tournées et aussi rapidement « oubliées », ou du moins ne pas laisser de souvenir prégnant. On pourrait citer en revanche l'exemple des « grandes séquences » des films, celles qui peuvent prendre plusieurs jours à tourner, celles qui sont les plus complexes en termes de jeu, qui sont parfois centrales au déroulement de la narration. Ces séquences-là font l'objet d'une attention particulière de la part de tout le monde, mais donc également de notre part. Par conséquent elles s'intègrent aussi plus facilement à notre mémoire du tournage. En revanche, ces séquences si complexes comportent aussi beaucoup d'éléments, beaucoup plus de petits détails que nous oublierons plus facilement, en proportion nous oublions autant. La prise de notes, les photos, sont toujours utiles, elles sont le témoin du moment, en s'en servant comme des indices nous nous assurons de nous en souvenir.

Un tournage de film comporte de nombreux échelons, le scénario, la séquence, le plan, la prise, et nous avons un rôle dans chacun d'entre eux. Après s'assurer de pouvoir distinguer les versions de scénario, de connaître l'ordre des séquences dans la narration, arrive le travail sur le plan.

[60] Francis EUSTACHE et Béatrice DESGRANGES, *Les chemins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 82

Le « jeu des sept erreurs » auquel ressemble la prise de raccord se fait prise après prise, habituellement sur le premier plan tourné de la séquence, puis on construit tous les raccords de la séquence avec le découpage. Ainsi regardons-nous en répétition comment les choses se passent, on voit comment les acteur·rice·s jouent et agissent. Une fois que les grandes lignes sont posées la première prise a lieu. Pendant cette première prise nous amassons un maximum de « raccords » sur ce qui est important pour nous, le découpage et le jeu. Cela se fait donc en direct, avec des croquis, des abréviations, des symboles, une espèce de « sténographie de scripte » propre à chaque professionnel·le. Une fois la première prise passée, et au moment de lancer la deuxième, nous n'avons plus à reprendre les mêmes raccords (sauf si nous en avons manqués ou que le plan a évolué de manière à les changer), il s'agit donc uniquement de noter ce qui est identique et ce qui varie par rapport à la précédente. Cela se fait par exemple avec un code couleur différent pour chaque prise, ce qui permet d'un coup d'œil, à la fin d'un plan, de savoir quels raccords sont « les bons » : par exemple bleu pour la première, vert pour la deuxième, rouge pour la troisième *etc.* Il est à noter qu'avant la presque généralisation de l'utilisation de la tablette numérique, les stylos quatre couleurs étaient un outil privilégié des scriptes. Le travail diffère donc un peu à chaque fois et l'attention nécessaire à chaque prise est différente, vu que le travail d'abord de recueil de l'information est ensuite un travail de correction.

> *« Le résultat intéressant sur le plan de l'imagerie cérébrale était l'existence, dans la condition de rappel implicite* [61]*, non d'une augmentation mais d'une diminution de l'activation. Cette diminution se situait dans le cortex occipital droit, région impliquée dans le traitement visuel des informations. Ceci indique que l'activité neuronale nécessaire au traitement d'un stimulus est moindre si ce stimulus a déjà été traité. Ce résultat, retrouvé dans nombre d'études ultérieures sur les effets d'amorçage perceptif, illustre la conception cognitiviste de l'effet d'amorçage selon laquelle le traitement d'un stimulus est plus rapide et ou plus efficace quand il est présenté une seconde fois* [62]*. »*

[61] La mémoire implicite se rapporte à une activation non liée à une démarche consciente ou le rappel d'une information est volontaire. L'interprétation d'un stimulus (visuel, auditif…) pour le sujet sera faite plus facilement si celui-ci a déjà été présenté auparavant, c'est le rappel implicite. (Francis EUSTACHE et Béatrice DESGRANGES, *Les chemins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 119)
[62] Francis EUSTACHE et Béatrice DESGRANGES, *Les chemins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 334

Cette analyse des travaux anatomiques de Larry Squire de 1992, une des premières faites avec de l'imagerie fonctionnelle, nous parle du *« principe d'économie »*. Notre cerveau économise l'énergie en rapportant les expériences présentes aux expériences passées si elles sont comprises comme identiques. Chaque prise pourrait être comprise comme une expérience similaire, les stimulations que nous recevons lors de la première prise sont dans une certaine mesure atténuées lors de la deuxième. Nous n'utilisons plus autant de ressources attentionnelles pour comprendre une prise après y avoir déjà assisté. Le fait est que nous pouvons, après avoir « pris les raccords », juste les vérifier (ce qui est plus simple et moins demandeur en réflexion, allers-retours sur le scénario…) et nous impliquer plus fortement dans d'autres aspects comme les variations de jeu des acteur·rice·s. Les capacités d'attention dont nous disposons peuvent être réparties différemment et le « principe d'économie » mis en œuvre nous permet de tout de même pouvoir traiter des informations dont nous avons besoin mais que nous connaissons déjà partiellement. La pratique du métier de scripte est, dans une certaine mesure, une mise en application de ce principe d'économie avec le traitement d'une expérience répétée (la prise). Nous nous adaptons à l'environnement de tournage pour progressivement pouvoir voir de plus en plus de choses (retenir de plus en plus de choses) et s'assurer d'avoir toutes informations nécessaires.

Prise après prise, le plan est affiné jusqu'à obtenir la « bonne » qui sera montée dans le film. Nous regardons pourtant toutes les prises, qui peuvent parfois être nombreuses. Au fil des recherches de jeu, de cadre, de rythme, il y a parfois plusieurs prises qui sont jugées « bonnes ». Notre travail est de pouvoir différencier ces prises les unes des autres, de pouvoir avoir la mémoire des « bonnes » prises pour raccorder sur les plans suivants. Nos outils pour s'assurer de ça sont d'abord et toujours le scénario sur lequel nous prenons en note les « raccords » : gestes, répliques etc. ; ensuite le rapport montage sur lequel nous indiquons les particularités de chaque prise. Le but est ici de trouver les mots justes pour définir la prise en termes de jeu et de technique pour qu'elle soit parlante à la fois pour nous plus tard et pour le/la monteur·se. Ainsi construisons-nous notre mémoire du film à partir de chaque moment tourné, nous reconstruisons le puzzle petit à petit, séquence après séquence pour affiner au fur et à mesure notre perception du film.

« Les souvenirs ne sont donc pas représentés dans le cerveau sous forme d'images statiques. 'Nous récrivons l'histoire, révisons nos jugements sur notre

propre expérience en restructurant les pensées que nous avons pu nourrir à propos de personnes ou de faits appartenant à notre passé [63]*. ' »*

Comme la mémoire de notre vie personnelle, décrite ici par Jean-Yves et Marc Tadié, nous « corrigeons » le film pendant qu'il se fait. Nous ne « récrivons » pas l'histoire à proprement parler mais nous ajustons une image mentale avec des images réelles. Le travail consiste ici plus, en étant le/la premier·e spectateur·rice, à assurer la sauvegarde des bons éléments de continuité. Donc à retenir ce qu'il faut d'une scène pour la tourner correctement puis, après l'avoir tournée, à retenir ce qui a varié pour ajuster en conséquence. La structure reste (généralement) mais on adapte les curseurs nécessaires.

Que se passe-t-il dans notre tête quand nous voyons une prise et que nous sommes attentifs aux raccords importants ? Nous suivons l'action et en même temps vérifions tous les évènements non pas pendant mais avant qu'ils se produisent : « là il va faire ça, là il va se passer ça, là je vais avoir un point de montage… » afin de pouvoir alterner entre la lecture des notes et la vision de la prise en simultanée. Ce phénomène rappelle beaucoup des trouvailles faites chez le rat que relate le neurobiologiste Robert Jaffard :

« Grâce à des électrodes placées dans l'hippocampe du rat, il est aujourd'hui possible, par des traitements informatiques, de mesurer simultanément l'activité de 200 ou 300 cellules. Au fur et à mesure que l'animal se déplace dans un labyrinthe qu'il connait, des cellules s'activent une à une, chacune d'elle selon les endroits précis où le rat passe successivement : ce sont des cellules de lieu. […]

L'animal, avant de partir, active par avance les cellules de lieu qui ont servi à coder l'espace, ***comme s'il parcourait mentalement l'espace à venir*** [64]*. C'est une préactivation, un* preplay *(même s'il serait plus juste de parler de* forward replay*)* [65]*. »*

Et si les scriptes ne reproduisaient pas le même schéma dans une certaine mesure ? Il faudrait faire des tests avec des électrodes sur la tête d'un·e scripte sur un plateau pour s'en assurer mais en attendant nous pouvons en faire l'hypothèse. Cela voudrait dire que nous voyageons en quelque sorte dans le futur (sur un très court temps) en prévoyant

[63] Jean-Yves et Marc TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, *op. cit.*, p. 136
[64] Souligné par moi.
[65] Robert JAFFARD, « Le cerveau prospectif » *in* Francis EUSTACHE *et. al.*, *La mémoire au futur*, Le Pommier/Humensis, 2018, p. 53-4

l'action à venir pour nous assurer au fur et à mesure de la justesse de ce que nous voyons par rapport à ce qui est noté. Ce sont toutes les différences par rapport à ce suivi qui vont être notées comme remarques ou comme « faux raccords » et qui pourront amener à des modifications à la prise suivante. Ce « jeu des sept erreurs » que nous faisons en direct est une activité centrale du métier. Les situations dans lesquelles nous nous trouvons sont autrement plus complexes que des labyrinthes pour rats mais l'importance que prend un film dans notre vie pendant un tournage fait que nous y pensons souvent, qu'il occupe une bonne partie de notre attention et ce même en dehors des heures de tournage. Les phénomènes de « *replay* » (expérience mentale de revenir en arrière, une réactivation qui se fait juste après qu'une tâche soit effectuée) ou « *preplay* » comme nous l'avons vu peuvent être mis en œuvre comme un dernier cité lui aussi par Robert Jaffard :

> *« De telles séquences de trajet pourraient être sélectionnées dans un large répertoire de séquences générées (spontanément ?) pendant le repos ou pendant le sommeil qui précède l'expérience spatiale concrète. Elles seraient ainsi simulées et, confronté à la réalité, l'animal utiliserait telle ou telle autre de ces séquences préjouées. Ce* de novo pre-replay *ne reposerait donc pas sur une expérience concrète passée mais sur une sorte* ***d'expérience mentale anticipée*** [66]*. Nous sommes presque dans* Minority Report [67]*. »*

Et si la prévision des séquences du lendemain pendant un tournage pouvait provoquer ce genre de processus ? Ou tout simplement la lecture d'un découpage. En préparation nous sommes aussi là pour anticiper certains problèmes, il y a des choses qui peuvent être dites et d'autres choses qu'il faudra voir sur le moment. Il s'agit tout de même de ne pas être pris au dépourvu et donc de savoir quels problèmes pourraient se poser, donc d'imaginer aussi des solutions à proposer le moment venu. Imaginer le fait que ces solutions puissent être produites pendant le sommeil comme chez le rat serait peut-être audacieux mais, dans une logique plus consciente, le procédé y ressemble. C'est par nos connaissances que nous pouvons nous adapter aux situations en proposant, en argumentant par rapport à des choses que nous avons déjà anticipées en nous projetant dans le futur, à la fois au niveau narratif pour une séquence et au niveau plus extérieur de l'organisation d'un tournage, du découpage. Les *« séquences préjouées »* que nous mettons en œuvre sur un tournage ne sont que le résultat de la mise en application de nos connaissances et de nos réflexions.

---

[66] Souligné par moi.
[67] *Ibid*., p. 58

∴

Le métier de scripte utilise toutes les mémoires, tous les systèmes pour mener à bien le travail de mémoire du film. Nous avons réalisé un schéma (page 42), reprenant le modèle MNESIS, qui reprend les parties du métier de scripte que nous avons évoquées pour les faire correspondre aux systèmes de mémoire. Toutes les tâches que nous avons détaillées rendent compte de notre besoin de mémoire, du très court terme et presque dans l'immédiat, jusqu'au long terme de plusieurs mois. Nos mémoires externes sont encore plus vastes, les scénarios et autres documents entreposés à la Cinémathèque française ou dormant dans les placards des scriptes sont notre mémoire survivante pour les années et décennies à venir.

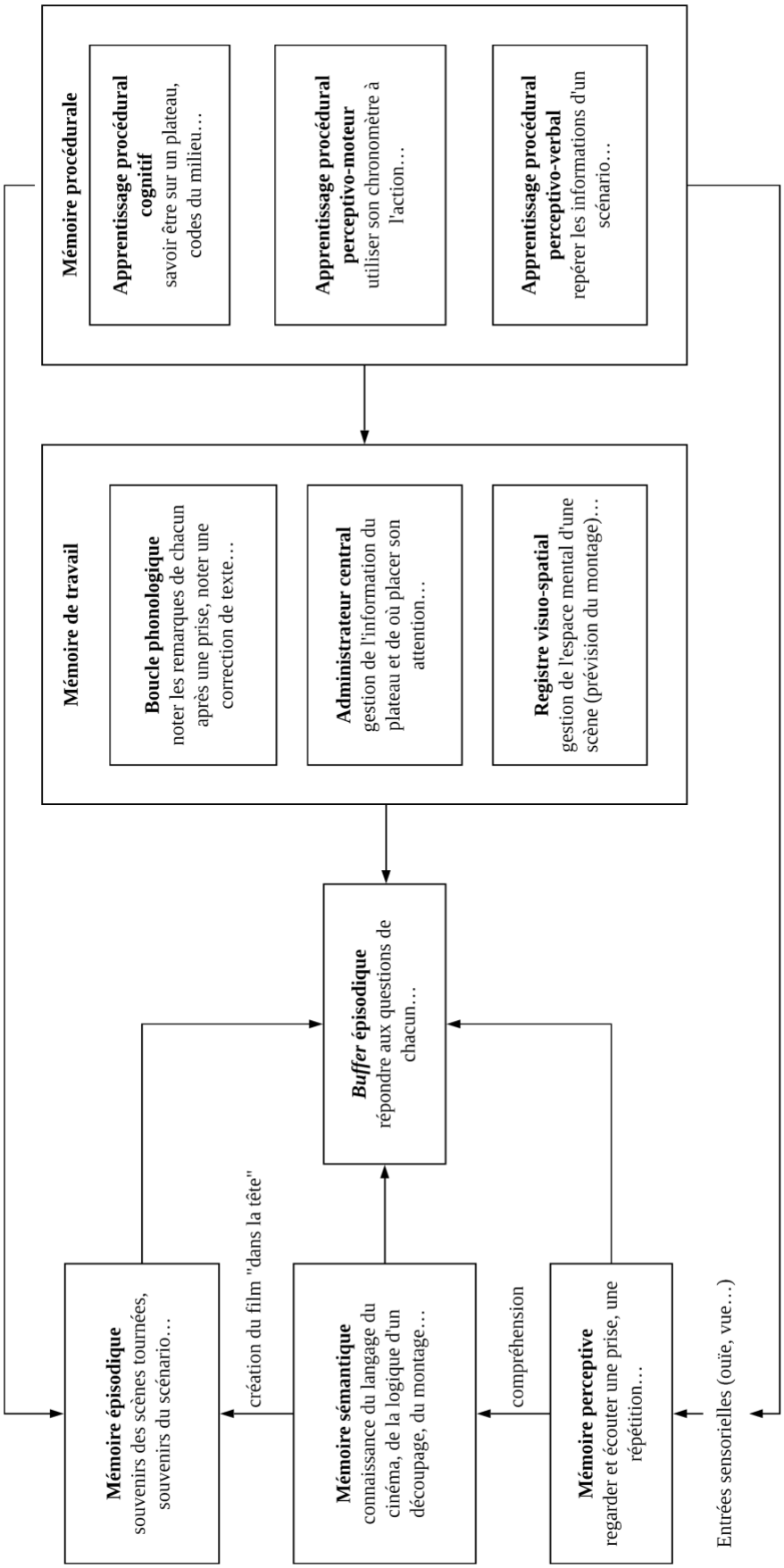
Les scriptes et leur travail sont la mémoire des films, la mémoire vivante que nous décrivions dans le début de cette partie est multiple, complexe, attachée à de nombreux processus qui ne sont pas encore tous compris. Nous sommes aussi la mémoire des autres, qui se servent de nous comme leur « mémoire externe » en quelque sorte puisque nous devons avoir les informations. Le rôle de scripte appuie ainsi sa place centrale sur un plateau, sa maîtrise de sa mémoire ainsi que la compréhension de comment elle fonctionne semble évidente. Cependant la mémoire n'est pas contrôlée, et très peu contrôlable. Nous « subissons » notre mémoire sans vraiment pouvoir décider ce dont on veut se souvenir.

> *« La mémoire semble éminemment fragile : c'est l'une de ses caractéristiques, bien soulignée par Daniel Shacter [68] qui parle de la 'puissance fragile de la mémoire'. La mémoire n'est pas fragile uniquement du fait des maladies et des dysfonctionnements : elle est également dans son fonctionnement normal. En outre, une partie de son fonctionnement 'échappe' au contrôle du sujet puisque différents mécanismes sont automatiques et implicites : ils interviennent sans le contrôle intentionnel du sujet [69]. »*

Ce manque de contrôle peut-être une source de frustration. Mais pour les scriptes, si la mémoire est notre outil principal, si nous sommes une mémoire, alors il s'agit de

[68] Daniel Shacter est un psychologue américain dont les recherches portent sur la mémoire et l'amnésie.
[69] *Ibid*., p. 292

savoir si on peut gagner à avoir plus de contrôle, plus de connaissances. Une grande partie de notre mémoire professionnelle est induite par notre travail, il y a cependant une réelle dépendance de ce qu'il y a dans notre tête et dans nos notes. Alors il s'agirait de voir comment la compréhension de tous ces systèmes, des expériences particulières de mémoire peuvent amener également une réflexion sur notre métier et aussi sur notre pratique. Il importe de voir que tout le monde n'a pas les mêmes capacités de mémoire, qu'il y a des manières d'influer sur elle, cela permet de se poser la question de ce qui fait un·e bon·ne scripte.



4 - Modèle de mémoire de scripte

(inspiré de MNESIS de Francis Eustache et Béatrice Desgranges)

II. Le travail de la mémoire

• Pourquoi tout le monde n'a-t-il pas les mêmes capacités de mémoire ? Quels sont les méthodes, les moyens pour que nous puissions maîtriser notre mémoire plus efficacement qui pourraient être utile pour des scriptes ?

Notre mémoire étant, comme nous l'avons vu, au centre de beaucoup de choses dans notre vie de tous les jours, il y a aussi de nombreux éléments qui peuvent influer sur elle. Certains de ces éléments font partie de notre vie, il y a donc peut-être moyen d'influer sur eux pour influer sur notre mémoire. La question de la mémoire s'est toujours posée, avec des textes sur des méthodes de mémorisation remontant à l'Antiquité pour retenir des discours par exemple [70]. La question se pose aussi de manière contemporaine avec l'augmentation significative du nombre de personnes atteintes par la maladie d'Alzheimer ces dernières décennies.

> *« Peut-on volontairement accroître les possibilités de sa mémoire ? Il n'est pas question ici de comparer le cerveau à un muscle dont il serait possible d'augmenter la force et le volume par un entraînement quotidien. Mais il est certain qu'une certaine forme de travail intellectuel ou de mémorisation permet, si ce n'est d'augmenter, du moins de maintenir nos capacités de rappel : les résultats obtenus, par certaines méthodes de rééducation en matière de mémoire, chez les traumatisés du crâne ou chez les personnes âgées le prouvent [71]. »*

Il y a des choses de la vie de tous les jours qui ont un effet sur notre mémoire. Notre mode de vie à proprement parler, en ayant un impact sur comment on vit, a un impact sur comment on se souvient et comment notre mémoire fonctionne. Il y a aussi de nombreuses atteintes physiologiques qui perturbent la mémoire de son fonctionnement normal, ces « mémoires particulières » ne sont pas justes des pertes et peuvent parfois, en modifiant la manière de percevoir, modifier la manière de retenir. Il y a également un impact probable des nouvelles technologies sur nous, notre manière de vivre a

[70] Frances YATES, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, 1966
[71] Jean-Yves et Marc TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, *op. cit.*, p. 124

énormément évolué avec les avancées scientifiques des dernières décennies, ainsi notre perception du monde et donc les informations que nous en recueillons aussi, de même que les informations que nous avons besoin de recueillir. Ces technologies ont fait leur chemin jusque sur les plateaux de cinéma et modifient aussi notre manière de travailler. Enfin nous parlerons de l'Art de la mémoire, de la mnémotechnique, ces méthodes ancestrales, pratiquement oubliées aujourd'hui, peuvent-elles être reliées au métier de scripte ?

A. Modes de vie et évolution naturelle de la mémoire

• Quels sont les éléments communs qui influencent notre mémoire ? Comment les connaître peut-il nous aider à mener une vie neuropsychologiquement plus saine ?

La mémoire fait partie de notre vie et est donc influencée par elle, nos états ont un effet sur comment on reçoit les informations plus ou moins bien et donc sur comment on peut bien les intégrer ou non. Nous sommes des êtres humains et par là nous sommes affectés par différentes choses, notre humeur varie, nous avons plus ou moins bien dormis la veille, nous avons des interactions avec d'autres personnes avec lesquelles il faut composer également. Nous sommes des êtres humains et par là nous sommes aussi différents à toutes les étapes de notre vie. Nous sommes construit·e·s par notre passé, par nos expériences et réagissons en fonction de ce que nous savons déjà, chaque jour est une brique pour nous aider à appréhender la journée du lendemain.

Il est à noter déjà que nos consommations ont un impact, le syndrome de Korsakoff, décrit par Sergueï Korsakoff en 1889, lie des troubles amnésiques antérogrades [72] à l'alcoolisme. Les patients auxquels les psychologues sont confrontés sont incapables de produire de nouveaux souvenirs et restent bloqués dans un passé constant. L'anosognosie fait qu'ils ne se rendent également pas compte de leur trouble. Ce déficit de capacité mnésique n'est pas encore tout à fait expliqué (différentes hypothèses existent) et de plus les traitements n'apportent pas toujours une récupération complète des capacités cérébrales touchées. Sur des situations plus communes, il y a différents points qui influent sur nos capacités de mémorisation.

[72] L'amnésie antérograde est l'oubli d'évènements situés chronologiquement après l'apparition de la maladie ou des troubles. Elle est opposée à l'amnésie rétrograde.

1. Les émotions

Les émotions sont puissantes, si nos perceptions nous donnent des informations sensorielles sur le monde qui nous entoure et sur les évènements qui adviennent, les émotions leurs donnent une couleur particulière qui se lie avec le souvenir de l'évènement pendant l'encodage. Le souvenir de l'émotion fait partie des informations que nous conservons et qui peuvent revenir lors du rappel. L'exemple le plus habituel, cité par toutes les personnes qui ont un jour écrit sur la mémoire est évidemment le récit fait par Marcel Proust dans *Du côté de chez Swann* où le narrateur évoque son enfance à Combray et tout ce qui y est lié après avoir goûté à une madeleine. Si c'est bien le goût de la pâtisserie qui provoque la réminiscence, c'est surtout l'affect émotionnel qui est immédiatement cité :

> *« À l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour* [73]*. »*

L'émotion est première car elle est un facteur primordial pour la mémoire. Dans le cas du livre de Proust elle permet de faire revivre une situation passée depuis de nombreuses années ! Mais ce n'est pas seulement une pratique littéraire, c'est également une réalité scientifique. L'émotion, si elle est plus ou moins puissante, influence la manière dont on retient une information. Une information peu émotionnelle aura tendance à être moins bien encodée car il lui manquera cet élément supplémentaire qui rend les choses plus pertinentes, plus proches de soi. À l'inverse, une trop forte charge émotionnelle pourra perturber l'encodage, le rendre moins efficace ou erroné, jusqu'au cas d'un traumatisme fort ou la capacité de traitement de l'information est totalement inhibée. Il y a un cas intéressant néanmoins, celui du souvenir-flash :

> *« Un stimulus émotionnel entraîne une capture attentionnelle supplémentaire par rapport à un stimulus neutre.* […] *Le stimulus émotionnel comporte des caractéristiques connues* ***pour augmenter les performances mnésiques*** [74]**.** *Toutefois, les situations émotionnelles peuvent entraîner une distorsion dans*

[73] Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, 1946, p. 65
[74] Souligné par moi.

l'encodage de l'évènement, tout particulièrement si celui-ci est trop fortement émotionnel, voire traumatique. […] *Lorsque la mémoire est testée après un intervalle long (plusieurs jours), la rétention est plus importante pour des informations émotionnelles que pour des informations neutres.* […]

Il apparaît que, lorsqu'un évènement comprend une composante émotionnelle légère à modérée pour le sujet, l'activation progressive de l'amygdale stimule l'hippocampe, ce qui va entraîner des souvenirs de plus en plus marqués, jusqu'au cas des souvenirs flashs où la mémoire du contexte d'acquisition de l'évènement est très précise [75]*. »*

Les souvenirs flashs sont comme des instantanés, des souvenirs extrêmement forts d'un instant donné. Ils sont souvent étudiés dans le collectif, comme l'assassinat du président américain John Fitzgerald Kennedy en 1963 à Dallas. Ces souvenirs ne sont pas parfaits, ils sont soumis aux mêmes mécanismes reconstructifs que tous les autres, ils sont plus émotionnels, plus vifs et transmettent donc une impression de précision. Quand on travaille sur un film, il y a évidemment des émotions qui sont liées à notre travail, mais il y a aussi des émotions liées à l'histoire, derrière l'écran de combo nous essayons de nous mettre en situation de spectateur·rice en train de regarder le film et donc de nous mettre aussi dans son état émotionnel. Lors du tournage de scènes fortes, importantes pour le film, des climax narratifs dont le but est de produire des émotions puissantes chez le/la spectateur·rice, nous devons nous demander si ce qui est mis en œuvre fonctionne pour produire cet effet et donc faire de notre mieux pour le ressentir également, faire une espèce de « test émotionnel ».

Ainsi, sans aller jusqu'au *« souvenir flash »* pour l'instant, le visionnage d'une scène en train d'être tournée pourrait-il être producteur d'une émotion et donc faciliter la création du souvenir de cette scène. Quand on nous demandera une information sur cette scène déjà tournée il serait donc plus facile d'aller récupérer cette information sans avoir nécessairement même besoin de vérifier dans nos documents car le souvenir émotionnel de ce moment sera plus prégnant dans notre mémoire. Ou en tout cas il sera peut-être aussi plus facile de rappeler avec précision des éléments également émotionnels : « où en étions-nous dans cette scène ? ». Notre implication en émotion dans le film peut aussi

[75] Francis EUSTACHE, « Les effets amplificateurs des émotions sur la mémoire » *in* Francis EUSTACHE *et. al.*, *Mémoire et émotions*, Le Pommier/Humensis, 2016, p. 24-7

aider, comme premier·e spectateur·rice, à conserver les informations nécessaires à la continuité narrative (et donc émotionnelle) du film.

Le cas des souvenirs flashs est peut-être plus rare pourtant il peut arriver (en tout cas on pourrait l'imaginer) de tourner des moments extrêmement forts sur certains projets. Quand l'implication dans un film est suffisante, quand le projet est fort et motivant, quand les conditions sont réunies (la fatigue d'un tournage pouvant aussi probablement aider à avoir les émotions plus « à fleur de peau » …). Ces souvenirs seraient-ils pour autant utiles à notre pratique ? Quelles informations pourraient être conservées de manière supplémentaire dans ce cas ? Si l'impression de précision peut enlever le doute qu'il est possible d'avoir, c'est plus probablement dans les souvenirs au-delà du tournage que ces moments resteront. Ils deviendront des anecdotes, voire des exemples pour argumenter sur d'autres tournages de cas particuliers : « nous avions fait ceci et ça avait bien fonctionné » ; pour nourrir des discussions avec les collaborateur·rice·s et réalisateur·rice·s.

Au contraire une scène peu intéressante, un projet peu motivant, un scénario qui ne nous fait aucun effet, aura probablement plus de mal à rentrer dans notre tête, tout autant qu'un film moyen auquel nous ne réussissons pas à nous attacher comme spectateur·rice sera assez vite oublié. Notre implication dans un tournage pourrait donc également avoir un effet négatif, ce qui implique une relative importance pour nous de travailler sur des projets qui nous sont proches. Bien évidemment le professionnalisme et la technique de chacun·e fait que l'apport émotionnel dans le travail de scripte n'est probablement qu'un facilitateur plus qu'une nécessité. Cependant pour pouvoir bien comprendre un projet et agir comme un·e spectateur·rice il s'agit d'être un petit peu le/la spectateur·rice que souhaite notre réalisateur·rice…

2. L'âge

Une idée répandue veut que, quand on vieillit, on « perde la mémoire ». L'âgisme, ou la discrimination liée à l'âge comporte ici un préjugé important. Il s'avère que la mémoire évolue avec l'âge bien évidemment mais pas aussi négativement qu'on veut nous le laisser entendre. Cela a évidemment un lien fort avec l'expérience que l'on acquiert au fil de la vie. Nous nous construisons sur les choses que nous vivons et sommes donc plus à mêmes de savoir ce dont nous sommes capables :

> *« Une étude japonaise (Masumoto, 2011) a montré que les gens âgés testés dans une situation de la 'vraie vie' étaient très performants dans les tâches de mémoire prospective, voire meilleurs que des sujets jeunes. Ces performances seraient liées à trois facteurs. Tout d'abord les personnes âgées utilisent bien les aides externes, comme la prise de note spontanée lorsqu'on propose de réaliser une recette, par exemple.* […] *Enfin, elles connaissent mieux que les jeunes leur mode de fonctionnement personnel : c'est ce que l'on appelle avoir une meilleure connaissance en métamémoire. Ainsi, elles ont bien conscience que pour faire une recette de gâteau au chocolat, il leur faut dix minutes.* ***Elles anticipent les étapes qui leur demanderont plus de temps, et s'organisent bien*** [76]**.** *Les auteurs de l'étude montrent des courbes de performances inversées chez les personnes plus jeunes, moins efficaces que les anciens* [77]*. »*

La métamémoire, dont nous avons juste brièvement parlé [78], est la connaissance qu'on a de sa propre mémoire. Cela tombe un peu sous le sens mais, les personnes plus âgées sont plus capables de faire des choses qu'elles connaissent bien avec efficacité. L'organisation est meilleure, l'habitude aide grandement. Ainsi, un·e scripte plus âgé·e sera plus que capable de travailler sur un projet avec l'expérience de tous les autres projets antérieurs. Et le vieillissement n'aura aucun effet négatif. Le temps prévu pour réaliser un minutage, une continuité sera mieux anticipé. On peut imaginer que la maîtrise du plateau de tournage est également plus grande : une meilleure capacité à s'adapter aux autres, à reconnaître des personnalités, à pouvoir faire comprendre une idée. Avec la

[76] Souligné par moi.
[77] Catherine THOMAS-ANTÉRION, « Se souvenir de demain », *op. cit.*, p. 35-6
[78] *cf. supra* p. 30

connaissance de soi, il y a l'expérience et tous les automatismes construits sur une carrière qui entrent en jeu.

Il est à noter aussi que les personnes âgées, selon les recherches citées par Catherine Thomas-Antérion, neurologue, savent mieux utiliser des aides externes, cela rejoint le sujet de la métamémoire mais aussi le métier de scripte. Nous passons beaucoup de temps à noter, à photographier, à corriger des documents, qui sont autant « d'aides externes ». Un·e scripte âgé·e donc aurait un double avantage en sachant mieux quoi prendre en note, en le faisant plus habituellement, plus efficacement grâce à l'expérience et la connaissance de ses capacités.

Cela reste dans l'hypothèse d'un milieu professionnel « connu », le milieu du cinéma est aussi évolutif, les scriptes les plus ancien·ne·s ont dû s'habituer au cinéma numérique, au développement des effets visuels, à l'apparition de nouveaux outils comme la tablette qui remplace les cahiers de rapports papiers, aux logiciels allant du simple tableur à l'application professionnelle. Tous ces éléments apparaissent au cours d'une carrière et modifient en conséquence la manière de travailler. L'effet de l'âge peut ici se faire ressentir :

> *« Outre les difficultés à mettre en œuvre spontanément des stratégies de traitement sémantique des items à mémoriser, des différences de stratégie d'encodage en fonction de l'âge ont parfois été mises en évidence. Par exemple, si l'on autorise les sujets à répéter l'apprentissage autant de fois qu'ils le jugent nécessaires, les sujets âgés font moins d'essais que les jeunes, ce qui suggère une mauvaise évaluation de leurs capacités mnésiques (ou métamémoire).* […]
>
> *En revanche, à partir d'un délai d'environ vingt-quatre heures, les informations encodées en mémoire sont oubliées plus rapidement par les sujets âgés que par les sujets jeunes. Cet effet a été observé avec des tâches de reconnaissance (le sujet doit reconnaître les informations parmi d'autres) et de rappel libre (il rappelle de lui-même les informations), il serait présent de façon minime dès quarante-cinq ans mais s'accentuerait autour de soixante ans* [79]*. »*

[79] Francis EUSTACHE et Béatrice DESGRANGES, *Les chemins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 411-2

Dans le cas d'un apprentissage (d'où la nécessité d'encodage de nouvelles informations) en revanche, les besoins sont différents, et la création de nouvelles connaissances (sémantiques) semble gênée par l'âge. Selon les études de Béatrice Desgranges et Francis Eustache qui sont basées sur des apprentissages de mots, nous pourrions peut-être dire que les scriptes âgé·e·s seraient moins capables d'apprendre une nouvelle méthode de travail, de s'adapter aux évolutions technologiques, ou du moins qu'il leur faudrait plus de temps pour s'y contraindre. Il est étonnant de voir qu'apparemment les sujets âgés auraient des performances métamnésiques différentes en fonction du type de tâche : prospection ou apprentissage. Selon le graphique que nous avons réalisé en fin de première partie [80] le travail de scripte ne comporte pas l'apprentissage de nouvelles connaissances (pas d'enrichissement de la mémoire sémantique) et consiste principalement en la formation de souvenirs (mémoire épisodique). Le déficit d'encodage constaté en vieillissant pourrait donc être néfaste à la pratique du métier de scripte s'il empêche la restitution correcte d'informations nécessaires. Nous pouvons cependant supposer que la connaissance des scriptes de leur propres besoins sur un plateau, connaissant leur travail et étant rodé·e·s à leur méthode, permettrait d'éviter des erreurs en assurant une espèce de base de sûreté.

Le travail de scripte étant pour beaucoup celui de la récupération d'informations, les métiers du cinéma étant, pour de nombreux professionnels, une part importante de leur vie, nous pourrions émettre l'hypothèse que les scriptes pourraient être épargné·e·s par un trop fort déficit ressenti, la pratique s'adaptant au fur et à mesure. Cependant entre ici en jeu un autre effet de mémoire lié à l'âge :

> *« Cet effet, appelé 'biais de positivité', a été observé avec des épreuves classiques de mémoire épisodique impliquant l'encodage de la restitution de mots, d'images ou de visage. L'exploration de la mémoire autobiographique montre que les émotions positives deviennent plus importantes et plus valorisées avec l'âge que les émotions négatives, et que ceci a des répercussions sur la façon dont les sujets évoquent leur passé. Le sujet âgé rapporte plus de souvenirs positifs mais aussi évoque les souvenirs négatifs de façon moins détaillée. Plusieurs études ont ainsi*

[80] *cf. supra* p. 42

montré qu'avec l'âge les sujets ont tendance à reconstruire les événements de leur passé de façon plus positive que les sujets jeunes. Ils attribuent plus de qualité que d'inconvénients à leurs choix passés [81]*. »*

L'apprentissage fonctionne par erreur : « j'ai oublié ça cette fois mais la prochaine fois je ne l'oublierai pas ! ». Or, si l'avancée en âge rend plus probable les erreurs par des déficits d'encodage en mémoire épisodique et que l'apprentissage par l'erreur est gêné par ce *« biais de positivité »* qui rendrait avec le temps les erreurs moins graves, il est possible que l'adaptation de la personne avec les évolutions de ses capacités ne soit pas suffisante. Ainsi l'âge pourrait-il être malgré tout une cause de perte de capacités mémorielles qui impacteraient le métier de scripte.

[81] *Ibid.*, p. 440

3. Le sommeil

Les recherches tendent à montrer que le sommeil a un effet sur la mémorisation. Et cet effet serait plutôt positif. On se rappelle les phénomènes de *replay* que nous citions plus tôt ce texte [82], il s'avère que cette répétition de séquences après avoir effectué un trajet, avant de l'effectuer à nouveau, se reproduit également pendant le sommeil. Et plus particulièrement au cours du sommeil lent où l'activité cérébrale est la plus faible [83]. Ce processus servirait à consolider des informations acquises pendant la journée avant la période de sommeil. Pour les scriptes, cela pourrait signifier que les séquences tournées pendant la journée en tournage et le souvenir de ce qui y a été fait s'inscrit dans la mémoire pendant la journée et les informations liées sont consolidées pendant la nuit. En effet, le tournage prenant une période de 10 heures environ sur une journée, il occupe une majeure partie de notre temps éveillé et de notre capacité attentionnelle, les informations auxquelles nous nous attachons sont donc classées comme importantes et le tri s'effectuant pendant le sommeil pourra garder ce qui a été jugé *« utile et important* [84] *»*. Il est fort probable que ce qui soit jugé utile et important seront les scènes, les plans tournés, les difficultés rencontrées sur le scénario ou le découpage qui seront ce qui ont concentré notre attention sur la journée.

L'autre chose intéressante sur les effets de consolidation de la mémoire pendant le sommeil lent est que, ces processus étant électrophysiologiques, on a déjà pu agir dessus en expérience :

> *« L'une des façons d'améliorer la mémoire chez l'homme consiste à agir sur le cerveau en amplifiant les oscillations lentes (ondes corticales régulières de moins de 1 Hz, qui 'signent' ce sommeil) émises pendant le sommeil lent pour l'aider à rejouer de mieux en mieux ce qu'il a enregistré.*
>
> *C'est ce qui a été réalisé dans une expérience où des sujets ont eu à apprendre une liste de mots avant d'aller dormir. Lorsque la puissance des ondes lentes émises pendant leur sommeil profond était amplifiée par des stimulations électriques transcrâniennes de 0,75 Hz, leur mémoire de la liste de mots était*

---

[82] *cf. supra* p. 38
[83] Robert JAFFARD, « Amélioration, effacement, restauration et insertion » *in* Francis EUSTACHE *et. al.*, *Mémoire et oubli*, Le Pommier/Humensis, 2014, p. 54
[84] *Ibid*, p. 53

bien meilleure que lorsque la même expérience était réalisée sans amplification des ondes lentes.

Cette amélioration de la mémorisation par l'amplification des ondes lentes pendant le sommeil est très spécifique de la mémoire 'déclarative'. Si la même expérience est réalisée avec une épreuve de la mémoire 'procédurale', qui évalue les compétences motrices, par exemple tracer les contours d'une étoile en regardant l'étoile et le crayon dans un miroir, le sujet ne sera pas plus habile [85]*. »*

Ce dont parle le neurobiologiste Robert Jaffard ici est que la diffusion de stimulations électriques (ou sonores comme il le dit plus bas) de basse fréquence pendant la nuit permet d'agir sur les processus de mémoire mis en place pendant le sommeil. Cela ne permet pas d'apprendre, mais en tout cas de consolider des connaissances, des souvenirs, mieux qu'en temps normal. Qu'on se rassure nous ne préconiserons pas aux scriptes lisant ces lignes de passer leurs nuits de tournage avec des électrodes sur la tête pour améliorer leur mémoire du film. Un tournage étant déjà très prenant, le temps du travail doit bien évidemment être dissocié du temps de repos, et celui-ci ne doit pas être perturbé par l'immixtion du travail ou considéré comme pouvant y être consacré.

Le premier objectif d'une nuit de sommeil est bien évidemment de reposer le corps et l'esprit, surtout après une éprouvante journée de tournage. Ce que nous relevons est seulement que les processus naturels nous aident à notre travail, le métier de scripte profite de la nature humaine. Nous devons reconstituer une chronologie alternative dans notre esprit, la construire bout à bout au fil d'un tournage, dans le désordre, comme une espèce de vie parallèle, et de nombreuses choses reposent sur notre connaissance de cette chronologie. Le fait que le sommeil puisse être un des nombreux processus qui fassent partie de ce qui nous aide est une bonne nouvelle. Une nuit de sommeil complète (huit heures) entre deux journées de tournage, avec des cycles de sommeil complets, est l'élément qui compte dans notre capacité à assurer notre travail efficacement pour la suite du tournage, tant pour notre énergie que pour notre mémoire.

[85] *Ibid*, p. 56-7

4. La psychologie

Chaque personne est différente, a des affinités particulières, est plus ou moins sensible aux choses. La notion de *« réserve cognitive »* regroupe les capacités du cerveau à utiliser au mieux ses ressources disponibles pour fonctionner le mieux possible. Outre la « réserve statique » qui dépend de la quantité de neurones, des connexions entre eux, de la génétique et sur laquelle nous ne pouvons pas vraiment agir il y a la « réserve dynamique » :

> *« L'individu constitue lui-même* [sa réserve dynamique] *au cours de sa vie, sous l'influence de son niveau socio-culturel, de son insertion sociale et de ses activités quotidiennes. Les principales variables utilisées de nos jours pour estimer la réserve cognitive d'un individu sont son niveau d'étude, sa situation sociale et ses occupations ou loisirs. D'autres facteurs sont parfois pris en compte, tel le quotient intellectuel, l'état émotionnel du sujet, le niveau de dépression, mais aussi des mesures de la santé physique (la pression artérielle, par exemple)* [86]*. »*

Notre environnement est un indicateur de nos capacités mémorielles. C'est un élément important parce que nous pouvons jouer dessus pour certains curseurs qui ne proviennent pas d'acquis sociaux comme l'origine. Il semble ici important de pouvoir affirmer qu'un bon cadre de vie crée de bons prérequis pour faciliter le travail de la mémoire et de l'apprentissage. Ces éléments ont également un effet sur le vieillissement, dont nous avons parlé plus haut [87], les probabilités de développer un trouble comme la maladie d'Alzheimer sont plus faibles plus la réserve cognitive (et donc le cadre qui l'accompagne) est importante.

L'insertion sociale est un point important, d'une part parce qu'il joue un rôle important dans la bonne santé mentale des personnes (et donc pour la réserve cognitive) et d'autre part parce que les liens sociaux sont apparemment un marqueur de réussite scolaire :

---

[86] Francis EUSTACHE et Béatrice DESGRANGES, *Les chemins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 445
[87] *cf. supra* p. 49

« Chez le jeune adulte, le soutien social favorise sa réussite à l'université. Une étude américaine, réalisée par l'équipe de Carolyn Cutrona [88]*, montre notamment que le soutien familial perçu par les étudiants est un très bon facteur pour prédire leur réussite. Ces effets s'observent même lorsque des variables potentiellement confondantes comme le milieu socio-économique sont contrôlées. Il en va de même pour le soutien social provenant de leurs pairs : les étudiants bénéficiant d'un soutien amical important obtiennent de meilleurs résultats* [89]*. »*

Du point de vue de quelqu'un en apprentissage du métier de scripte, ce point est intéressant, le lien social aide à l'apprentissage : le fait de favoriser le maintien de relations au sein d'une école entre les étudiant·e·s est une aide à leur formation. Cet argument en faveur d'un décloisonnement, d'une entraide résonne fortement à l'heure où ces lignes s'écrivent. Mais comme l'appuie la neuroscientifique Hélène Amieva que nous citons justement *« ce phénomène* [90] *se perpétue jusque dans les âges avancés* [91] *»*. Le lien social dans le cinéma est particulier, il n'y a pas de collègues fixes, les périodes de travail sont espacées dans le temps mais très intenses. Le statut d'intermittent implique des relations par intermittence. Les relations sont par conséquent fortes mais souvent réduites à un projet, et même si les personnes se retrouvent sur plusieurs projets elles ne créent pas nécessairement de relations en dehors de l'espace professionnel. Le réseau social est donc, on pourrait le dire, possiblement distendu, précaire, si on le rattache uniquement au milieu professionnel. L'hypothèse que nous formulons est qu'il est important, pour les mêmes raisons que plus haut, que nous soyons attentifs à l'état de nos relations sociales et à notre insertion. Être social entretient et si, dans notre métier ou n'importe lequel d'ailleurs, cela peut aider à ce que nous soyons plus capables de s'adapter, d'apprendre et de maintenir des capacités cognitives (dont certaines de mémorisation nécessaires aux scriptes), alors il faut entretenir notre être social attentivement.

---

[88] Carolyn Cutrona est docteure en psychologie à l'université de l'Iowa.
[89] Hélène AMIEVA, « L'influence des interactions et des stéréotypes sociaux » *in* Francis EUSTACHE *et. al*., *Ma mémoire et les autres*, Le Pommier/Humensis, 2017, p. 56
[90] Le maintien d'activité sociale comme raison du maintien de l'activité cognitive.
[91] *Ibid*., p. 57

Car à l'inverse de la réserve cognitive, il y a aussi les effets négatifs de l'environnement sur nos capacités, la dette cognitive :

> *« Tous les comportements, pensées, affects, tous ces facteurs psychologiques qui augmentent la vulnérabilité vis-à-vis des maladies de la mémoire, et en particulier de la maladie d'Alzheimer : l'anxiété, le stress chronique, les troubles du sommeil, le stress post-traumatique (SSPT), le névrosisme ou encore la dépression. Marchant et Howard* [92] *font le postulat que ces différents facteurs ont en commun un mécanisme de 'rumination mentale' (*repetitive thinking*), à savoir la propension à générer des pensées répétitives négatives* [93]*. »*

Et ce ne sont pas que les maladies de mémoire, la capacité à apprendre, à générer des souvenirs est perturbée par les pensées répétitives négatives qui occupent l'esprit et détourne nos capacités attentionnelles. La santé mentale est importante tout court, mais l'apparition de tels troubles peut poser problème. S'ils gênent la concentration et donc la mémorisation, les compétences professionnelles sont également atteintes. En plus d'être en mauvaise santé, les performances sont moins bonnes (ce qui peut aggraver certains troubles comme la dépression). Qu'une collaborateur·rice soit atteint·e par de tels problèmes (solitude, dépression, troubles du sommeil…) est déjà grave en soi, et nous voyons que le problème devient encore plus grave si on voit que ceux-ci peuvent impacter directement son travail de mémoire en le rendant moins efficace, moins fiable.

Faire un film demande une relative implication. Il faut, quand on est scripte, au moins s'intéresser à la narration, aux personnages, au désir de notre réalisateur·rice. Cela implique des ressources mentales importantes : pendant la journée de tournage on est tout entier mobilisé pour le film, à regarder le combo le plus attentivement possible pour relever ce qui est important pour le montage, ce qui construit l'histoire, ce qu'on raconte.

Il faut interroger le travail sur un plateau, celui-ci implique un nombre important de relations, d'abord avec le/la réalisateur·rice, qu'il faut accompagner dans sa réalisation, puis avec l'équipe. C'est aussi un véritable exercice social, chacun·e qui s'est

---

[92] Dr. Nathalie Marchant, chercheuse en santé mentale des personnes âgées et Robert Howard, professeur en psychogériatrie, tous deux à l'University College London.
[93] Hélène AMIEVA, « L'approche épidémiologique » *in* Francis EUSTACHE *et. al.*, *Mémoire et émotions*, Le Pommier/Humensis, 2016, p. 72-3

déjà rendu sur un plateau sait à quel point c'est un lieu de luttes, où faire entendre sa voix est crucial, où les egos s'entrechoquent parfois. C'est donc un lieu compliqué, qui peut être stressant. Le poste de scripte est au cœur de tout cela car sa légitimité, son utilité sont encore souvent remis en cause. Le poste impose d'avoir des échanges avec tout le monde mais le rôle de *« veille »* qui nous incombe, pour reprendre le mot de Gwenaële Rot, peut créer aussi des tensions en fonction des personnalités. Le milieu du tournage est socialement délicat, il impacte la création mais aussi les gens. Une « mauvaise » équipe est une source de stress, un plateau bruyant rend plus difficile la concentration, la qualité intime de notre travail dépend des autres.

Ces sujets rejoignent tous ceux de cette partie sur les différents éléments de la vie courante qui impactent notre mémoire. Pour nous, savoir toutes ces choses rend d'autant plus importante la vigilance sur notre santé, sur nos ressentis, sur notre environnement, pour aller bien déjà, pour mieux se comprendre ensuite. La mémoire et notre santé mentale sont des choses fragiles, qu'il faut entretenir, que des éléments extérieurs peuvent atteindre facilement, nous l'avons vu. Certains troubles sont cependant plus liés physiquement, subvenir à la suite d'un accident, être de naissance. Ils influent sur la personnalité, sur la vie, sur la mémoire.

B. Les troubles mentaux et la mémoire particulière

• Comment les affections psychologiques peuvent-elles avoir un effet autre que néfaste sur la mémoire ? Certaines pourraient-elles correspondre à des aptitudes nécessaires à la pratique du métier de scripte ?

On associe habituellement les troubles psychologiques à des déficits exclusivement, il est vrai que les amnésies, des maladies comme Alzheimer causent des pertes importantes aux capacités mnésiques. C'est par ces cas cependant qu'on en a appris plus sur la mémoire, sur son fonctionnement et les recherches se basent à leurs débuts beaucoup sur telles ou telles particularités d'un trouble pour comprendre le fonctionnement « normal » de la mémoire. Les recherches citent souvent un article du neurologue Édouard Claparède qui, au début du XXe siècle, relate une situation où il sert la main d'une patiente amnésique avec une épingle. L'épingle lui pique la main, elle la retire donc en se plaignant de la douleur. Plus tard le neuropsychologue revient la voir et, lui tendant la main pour lui serrer à nouveau, la patiente retire la sienne par réflexe, sans savoir expliquer pourquoi [94]. Il met ainsi en évidence que, malgré une forte amnésie, des processus d'acquisition fonctionnent toujours, même s'ils sont inconscients.

Bien sûr, un·e amnésique serait probablement un·e mauvais·e scripte, les conséquences d'un déficit d'acquisition de nouveaux souvenirs ou de nouvelles connaissances, déjà complexe pour gérer une vie normale dans certains cas, rendent une pratique professionnelle (de surcroît aussi liée à la mémoire) encore plus compliquée. Il y a d'autres types de troubles que l'amnésie qui ont des effets sur la mémoire et les capacités mnésiques cependant. On parle parfois de cas « d'hypermnésie », de capacités hors normes de mémorisation. Il y a, dans l'Histoire, nombre de personnes qui se sont produites sur des scènes comme « mnémonistes », démontrant à un public ébahi leurs capacités à retenir des suites de chiffres, de mots sans queue ni tête, de se souvenir de choses précises sur des années. Certaines de ces aptitudes sont attrayantes, enviées, il existe aujourd'hui de nombreux livres pédagogiques promettant de pouvoir acquérir une immense mémoire, mais ces capacités, ici non pas acquises mais innées ou subies sont parfois tout aussi intéressantes pour comprendre la mémoire.

[94] Francis EUSTACHE et Béatrice DESGRANGES, *Les chemins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 93

1. L'autisme

Les troubles du spectre autistique se manifestent souvent par des intérêts très spécifiques des personnes, voire restreints. En ce sens, les personnes autistes portent leur attention sur des points très détaillés. Par conséquent les neuropsychologues étudiant ce sujet parlent d'un « modèle de défaut de cohérence centrale », ce qui ne signifie pas un déficit cognitif des personnes qui auraient moins de capacité mais bien d'un biais [95] : les personnes autistes portent leur attention différemment et donc retiennent et communiquent sur des points différents de ce qui est habituel pour une personne non autiste. L'effet le plus remarqué est donc que cette attention pour le détail cause une difficulté à généraliser les informations et à comprendre des tâches qui demandent un traitement global. Le sujet du dessin est cité :

> *« Les dessins hyperréalistes de Miguel* [patient autiste] *illustrent à merveille le concept de 'cartographie véridique' proposée par Laurent Mottron, professeur dans le département de psychiatrie de l'université de Montréal. Selon ce modèle, la perception autistique privilégie un système de représentation exacte, moins sujet aux déformations que chez le sujet sain* [96]*. »*

La précision, voire même l'exactitude citée ici et présente chez beaucoup de personnes autistes est parlante quand on évoque le sujet des scriptes. On demande aux scriptes de faire des raccords sur de nombreux détails, des coupes de cheveux, des accessoires, des costumes… Il est souvent laborieux d'accumuler les informations sur tous ces détails, de les suivre précisément sans en oublier, d'y être attentif tout le temps et de ne pas se perdre dans la chronologie du film. En imaginant un trouble du spectre de l'autisme qui se concentrerait sur ces sujets (ce qui est déjà assez spécifique étant donné que ces biais ne sont pas « choisis »), nous pouvons nous demander quelles seraient les qualités de scripte de cette personne sur un tournage. Sans aucun doute, la précision des remarques sur les divergences du scénario, sur le ton d'un acteur entre deux scènes, sur un faux raccord divers serait à faire pâlir la plupart des scriptes. Un regard à ce point porté sur le détail, et une attention focalisée exclusivement sur ceux-ci seraient d'une précision encore jamais vue.

---

[95] *Ibid*., p. 176
[96] *Ibid*., p. 179

Cependant, un tel niveau d'exigence serait à la fois irréaliste pour les technicien·ne·s et artistes probablement, à qui on requerrait un raccord « parfait » tout le temps (le perfectionnisme faisant par exemple partie des caractéristique du syndrome d'Asperger) et d'autre part épuisant pour cette personne qui ne pourrait atteindre cette perfection (une tâche, une pliure, un nœud… étant des choses complexes à reproduire exactement) et se retrouverait frustré·e dans son travail. D'autre part, la difficulté à généraliser les informations rendraient certes cette personne tout à fait capable de gérer les raccords en suivant le scénario et la continuité à partir de ce qui est prévu mais aurait beaucoup plus de mal à s'adapter à une modification d'une scène qui surviendrait au dernier moment. Le métier de scripte étant, comme nous l'avons vu, celui de l'adaptation [97], il faut pouvoir accepter que nos « formules » ne vont pas s'adapter à chaque projet et que c'est à nous de nous adapter au projet afin d'y répondre au mieux. Devoir subir la contradiction et ne plus être juste le garant de ce qui est prévu et répondre à de nouvelles demandes peut être une exigence compliquée pour une personne telle que celle que nous avons décrit qui se retrouverait à la place de scripte sur un plateau.

Comme nous le voyons il y a des choses intéressantes à prendre : notamment sur l'attention aux détails. Les dessins hyperréalistes cités par Béatrice Desgranges et Francis Eustache plus haut évoquent des prises de notes que nous pourrions réaliser en marge d'un scénario, avec juste plus de détails, qui sont justement ceux qu'il nous manque parfois ! L'exactitude est parfois enviable pour satisfaire les demandes de chacun, mais l'exigence de l'exactitude n'est pas nécessairement souhaitable car il s'agit toujours de trier ce qui est important de ce qui l'est moins pour réussir à avoir un raccord qui soit « juste » (ce qui n'est pas toujours « parfait ») dans le temps imparti du tournage d'un film.

[97] *cf. supra* p. 12

2. Le mnémoniste

Alexandre Luria est un psychologue et neurologue du XXe siècle qui a travaillé sur le cas de Solomon Shereshevsky, qu'il nomme dans son livre « Veniamin ». Cet homme après avoir été journaliste est devenu mnémoniste, se produisant sur scène pour faire la démonstration de sa mémoire exceptionnelle. Luria a travaillé avec lui et relate plusieurs expériences. Voici notamment un extrait de celle du 15 mars 1951, c'est Veniamin qui parle :

> *« Dans la nouvelle* Le Caméléon*, on lit : 'Otchoumelov avait mis sa capote neuve…' Quand il a vu ce qui se passait, il dit à l'inspecteur : 'Viens ici, aide-moi à enlever mon pardessus…' Me serais-je trompé ? Je relis le début – c'est bien ça, il est question de capote… C'est Tchekhov qui s'était trompé* [98]*, pas moi… Et voici un autre exemple, dans* Le Gros et le Maigre. *Autrefois les lycéens portaient un uniforme ; je lis : 'Au début il portait son chapeau avec gaucherie', et plus loin : 'Quand il apprit que l'autre était général, il rajusta sa casquette.' On peut trouver pas mal de ces erreurs chez Tchekhov, et chez Chokolov aussi. Eux ne les ont pas vues, mais moi je les vois* [99]*. »*

Le travail qu'effectue ici Veniamin en notant des erreurs (factuelles ou comportementales) dans les pièces d'Anton Tchekhov se rapproche bien évidemment du travail de scripte. Dans un scénario c'est exactement l'endroit où nous intervenons en notant que tel accessoire ne peut être présent dans une scène car il a disparu dans celle-ci ou qu'un personnage ne peut être habillé de telle façon. Or ces erreurs il faut les chercher, remplir justement un tableau de continuité détaillé, lire le scénario en détail et être à l'affut de ces incohérences pour les déceler. Il est d'ailleurs souhaitable que nous fassions ce travail qui ne va pas de soi car la vision d'ensemble du scénario se perd pour tous les collaborateurs dès la phase de préparation entamée. Veniamin n'a lui pas besoin de chercher, il sait en lisant Tchekhov que les choses ne vont pas. Comment fait-il ? Il semblerait que la réponse réside dans un biais perceptif qui donne à Veniamin ses capacités mémorielles :

> *« Chaque élément d'une phrase suscitait chez Veniamin une image visuelle très nette, chaque son avait sa forme, sa couleur, ses qualités gustatives. Les voyelles*

[98] La distinction est légère, les deux étant des vêtements de dessus. Nous émettons l'hypothèse que la traduction depuis le russe a probablement émoussé le sens des propos de Veniamin.
[99] Alexandre LURIA, *Une prodigieuse mémoire*, Seuil, 1995, p. 260

se présentaient sous des formes simples, les consonnes étaient des éclaboussures, quelque chose de solide qui s'éparpillait en gardant toujours sa forme. […]

Il était évident qu'il n'existait pas chez Veniamin de frontière bien nette entre la vue et l'ouïe, entre l'ouïe et le toucher ou le goût. Ces vestiges [de synesthésies] *constituaient la principale caractéristique de la vie psychique de Veniamin.* […]

La valeur de ces synesthésies [100] *dans le processus de fixation mnésique consistait, objectivement parlant, en la création d'une sorte de fond à chaque souvenir, et en un apport complémentaire d'une information 'excédentaire', qui garantissait l'exactitude de la mémorisation : si pour quelque raison que ce soit Veniamin reproduisait un mot inexactement, les sensations synesthésiques complémentaires qui ne correspondaient pas au mot original lui faisaient sentir que 'quelque chose ne collait pas' dans sa reproduction et l'amenait à corriger l'erreur* [101]*. »*

Ces capacités donnent à Veniamin un atout qui est celui de l'absence d'erreur involontaire. L'encodage se fait pour lui pour une information écrite ou orale à plusieurs niveaux : visuels, auditif, gustatif *etc*… Cela lui donne de meilleures possibilités de récupérer l'information souhaitée par la suite. On note également que sur des tâches de mémorisation de textes ou de chiffres il produit intérieurement (et de manière naturelle) des trajets imaginaires ou des tableaux mentaux dans lesquels il peut évoluer à volonté et qui lui permettent de placer des objets dans sa mémoire [102]. Avec ces aides il peut plus naturellement suivre un récit et voir évidemment les éventuelles erreurs : elles ne peuvent qu'apparaître devant ces yeux.

Dans une certaine mesure, le travail de scripte oblige tout de même à un exercice similaire. L'exemple du pré-minutage, qui a déjà été cité comme un exercice mental [103], nous fait nous imaginer le film visuellement de bout en bout, le travail est donc obligatoire pour nous alors qu'il est automatique pour Veniamin mais nous arrivons au même résultat : à la fin du minutage il y a souvent de nouvelles remarques sur le scénario qui sont apparues, notre connaissance du rythme du film a évidemment évolué mais

[100] La synesthésie correspond à l'association d'au moins deux sens : la couleur des sons, des chiffres ou des lettres par exemple, ou le goût des notes… Il y a de nombreuses synesthésies existantes.
[101] *Ibid*., p. 209-13
[102] Ce processus rappelle grandement celui de l'Art de la mémoire, nous en reparlerons plus bas (*cf. infra* p. 72)
[103] *cf. supra* p. 8

également notre connaissance de la narration et des éléments évolutifs, ce qui nous guide pour la rédaction de notre continuité.

Autre chose, le détail de ses perceptions fait que Veniamin retient également mieux des éléments comme des tons de voix, des émotions, des différences parfois minimes pour nous mais qui pour lui changent la « couleur » de la voix. Cela rejoint beaucoup la problématique de scripte lié à la continuité de jeu d'un·e comédien·ne : comment distinguer correctement des variations de jeu, comment s'assurer que ce sera celle qui convient que nous retiendrons. Veniamin dispose de toute cette palette de perception, bien plus précise, et surtout lui peut mettre des mots dessus. Ce qui pour nous tient de l'ordre du ressenti est pour lui bien plus tangible : *« Eisenstein avait cette voix, c'est comme si une flamme, avec des nervures, avançait vers moi* [104]*... »*. La difficulté demeure celle de la communication, que Veniamin puisse exprimer pour lui ses ressentis cela est très bien mais aussi très imagé et donc difficilement propice à interprétation pour ses interlocuteur·rice·s. Un·e comédien·ne serait probablement assez peu avancé avec des indications de ce type sans la construction au préalable d'un langage commun pour échanger sur ces sujets.

Enfin, Veniamin avait un dernier problème, celui de l'oubli. Si chaque élément entendu ou lu produit chez lui une image, un ressenti plein et entier alors le sens disparaît. Et Veniamin témoigne dans ses écrits de la difficulté à suivre parfois des conversations ou à lire un livre à cause de cet effet. Pendant ses représentations de mnémoniste il retient et récite des tableaux de chiffres, mais en faisant plusieurs séances à la suite il est confronté au problème de ne pas mélanger les différents tableaux :

> *« Je crains que les séances ne se confondent. J'efface mentalement le tableau et le recouvre d'une pellicule opaque et absolument impénétrable… Ensuite je fais semblant d'arracher cette pellicule du tableau, j'entends même son craquement. À la fin de la séance, j'efface tout ce qui était inscrit au tableau, je m'en éloigne et j'enlève mentalement la pellicule. Tout en parlant, je pétris cette pellicule avec mes mains. Mais les chiffres peuvent réapparaitre dès que je m'approcherai du tableau. À la moindre similitude, je risque de lire le tableau précédent sans m'en apercevoir.* […]
>
> *C'était le 23 avril. J'avais donné ce soir-là trois séances consécutives. Je me sentais fatigué physiquement et me demandais comment mener une quatrième*

[104] *Ibid*, p. 210

séance. Je m'attendais à voir surgir les chiffres des trois séances précédentes… J'étais dans l'angoisse… Verrais-je dans un instant apparaître le premier tableau ? Je l'appréhendais. Je me disais : je veux – je veux pas… Et pendant ce temps le tableau n'apparaissait toujours pas. La raison en est compréhensible : c'est parce que je ne veux pas ! Ah ! ainsi si je ne le veux pas il n'apparaîtra pas… Donc il fallait simplement en prendre conscience [105] *!* »

Le fait de construire des images mentales pour oublier est surprenant aussi pour Alexandre Luria qui ne se l'explique pas. Le choix de se souvenir ou pas de quelque chose est fait de manière consciente et maîtrisé. Ces différents tableaux qu'il ne faut pas mélanger mais dont il faut pour autant retrouver les informations dans leur intégralité rappellent autre chose cependant : les prises. Le travail de scripte consiste à récupérer les informations de toutes les prises (qui ne varient pas souvent radicalement de l'une à l'autre). Et le piège est de mélanger des prises et de donner un raccord à quelqu'un sur une prise qui finalement n'était pas « bonne ». À une autre échelle notre travail consiste aussi à distinguer les différentes versions d'un même scénario avec les mêmes problématiques. Nous avons l'avantage par rapport à Veniamin de ne pas avoir à tout retenir de tête et de pouvoir prendre des notes. D'ailleurs ses capacités mémorielles ne sont pas utilisées pour effectuer des tâches ressemblant à de la prise de raccord dans le livre de Luria et se limitent à des expériences de mots et de chiffres comme dans une grande partie des études neurologiques.

À partir de là nous pouvons formuler que les capacités de Veniamin comme scripte seraient probablement très intéressantes sur le scénario et sur la précision de ses retours. Il semble avoir des capacités d'adaptation importante en trouvant des méthodes adaptées à la récupération des informations nécessaires. On peut craindre que la communication efficace de toutes les informations nécessaires avec le reste de l'équipe puisse être en partie mis à mal par ses références sensorielles déroutantes. Il est probable aussi qu'il aurait plus de mal à comprendre le tri qui doit être fait entre les informations nécessaires ou pas et qui nécessitent une mémorisation, ce qui rendrait le travail bien plus épuisant pour lui. Cependant sa grande sensibilité fait de lui un interlocuteur privilégié pour parler de ressentis. Veniamin aurait peut-être pu être un scripte remarqué, et travaillant totalement sans notes…

[105] *Ibid.*, p. 242-3

C. Nouvelles technologies et mémoires externes

• Comment analysons-nous aujourd'hui l'influence des nouvelles technologies sur notre mémoire ? Quelles sont les effets que l'arrivée de celles-ci sur les plateaux de cinéma peuvent avoir sur notre mémoire en tant que personne et en tant que scripte ?

La plus grande partie des éléments qui font partie des informations qu'il est nécessaire d'avoir en tant que scripte ne sont pas conservées dans notre tête, nous l'avons vu. Les raccords sont notés sur la continuité, sur le scénario, on prend des photos. Tous ces documents composent une mémoire externe qui nous permet de nous libérer l'esprit pour s'intéresser à ce qui compte le plus : la narration, les émotions… Nous devons utiliser nos ressources attentionnelles, non pas à retenir toutes les choses mais à sélectionner celles qui seront importantes, à optimiser notre temps et notre énergie pour avoir les informations à disposition. La bonne utilisation des mémoires externes pour prendre des notes, emmagasiner des informations, aide à sauvegarder notre mémoire « interne ». L'important est donc de hiérarchiser, de s'organiser pour être sûr qu'une information qu'on ne garde pas en tête sera d'une part bien enregistrée, et d'autre part récupérable facilement et rapidement.

Les possibilités d'outils de mémoire externes sont de plus en plus nombreuses avec les avancées technologiques. Ainsi, sur les plateaux de tournage, le recours au numérique et au combo a-t-il rendu possible l'apparition de nouvelles mémoires, complètes et performantes qui enregistraient tout et pouvaient le rediffuser à volonté. D'abord la révolution a été qu'il était possible de voir l'image pendant qu'elle était tournée avec les retours, ensuite il a été possible de revoir les images après le tournage, sans devoir attendre l'intervention d'un laboratoire de développement. Les informations étaient à disposition. Ces nouvelles technologies ont été vécues comme un danger au départ, à tel point qu'une de mes prédecesseure a travaillé sur ce sujet il y a à peine plus de dix ans, s'inquiétant de la possible disparition du métier de scripte par une mémoire *« plus puissante »* qui remettrait en cause son utilité [106]. Qu'est-ce qui a donc évolué dans

[106] Louise ARHEX, *Le combo : de l'utilité de la scripte depuis qu'une machine a une mémoire plus puissante que la sienne*, La fémis, 2009

le métier de scripte avec ces nouveaux outils ? L'apparition du combo dont parle Louise Arhex pose pour elle de nombreuses questions :

> *« On n'a plus besoin de se souvenir puisqu'il y a une machine qui le fait, et sans erreur possible en plus, puisque l'erreur est humaine.* ***Donc, un combo, c'est 'une super scripte' ?*** *Une scripte est supposée être 'la mémoire du film', qu'en est-il du combo enregistreur alors ? C'est de la mémoire aussi, et beaucoup plus performante qu'un cerveau humain en plus* [107]*... »*

Nous rejoignons les conclusions de son étude qui indiquent que si le combo a changé la manière de travailler il ne remplace par le travail de scripte, tout simplement parce qu'il ne trie pas et que notre capacité organisationnelle nous rend apte à dialoguer avec les autres techniciens et à répondre aux questions de manière sensée :

> *« Contrairement à une scripte qui amène de la réflexion par rapport à ce qu'elle voit, une machine qui enregistre les prises en étant branchée à la caméra retransmet les informations telles qu'elle les a reçues, elle répète mais ne re-transcrit pas,* ***elle ne re-situe pas les actions et les gestes dans un contexte particulier*** [108]***.*** *»*

Voilà notre avantage, l'outil combo sert surtout à emmagasiner des informations, il ne hiérarchise pas les plus importantes : il emmagasine tout. Il s'agit ensuite de pouvoir utiliser cet outil efficacement. Si une information n'est pas disponible chez nous parce que nous savons qu'elle sera dans le combo il faut s'assurer de pouvoir la récupérer rapidement, ne pas prendre trop de temps à chercher le bon *rush*, le bon moment. C'est cet impératif qui fait que l'utilisation du combo se fait encore aujourd'hui sur la plupart des tournages de manière plus parcellaire, sur un oubli… Parce que les scriptes prennent des photos, des notes, ne font pas confiance totalement à la machine et seulement à leurs propres capacités d'organisation et de mémoire. Aujourd'hui encore nous sommes plus rapides que la machine. Le combo est un appui, un matelas sur lequel on peut atterrir en cas de besoin pour la récupération d'information.

Bien sûr son apparition a modifié notre manière de travailler, tout comme les tablettes numériques. La présence d'un retour image rend de nombreuses choses plus faciles comme la connaissance des plans qui sont tournés et nous permet d'avoir un regard

---

[107] *Ibid.*, p. 2
[108] *Ibid.*, p. 29

plus précis sur le montage, de faire des pré-montages avec des photos de cadre (qui sont maintenant fait directement sur la tablette alors qu'avant les photos devaient être tirées, imprimées). Le gain de temps sur ces points-là est positif pour nous : l'économie permet de s'occuper mieux des choses qui sont importantes. Nous libérons grâce à ces outils des capacités attentionnelles, nous n'avons pas à réfléchir pendant la prise si un élément est dans le cadre ou non : nous le voyons immédiatement. Si un outil ultra-mémoriel entre en scène sur les plateaux et que les scriptes sont toujours présent·e·s, nous pourrions nous poser la même question que Arhex :

> *« Le métier de scripte est-il réellement une question de mémoire ? Il me semble qu'exercer* ***le métier de scripte ne relève pas tant d'une question de mémoire que de méthode****. Il est plus question de classement, de couleurs, d'abréviations, de notes, de croquis, de schémas, d'éléments mnémotechniques, de flèches, de surlignages fluos, de traits, de chiffres, de flèches, de photos…* […]
>
> *Une scripte est donc une coïncidence… Elle n'est pas la mémoire du film mais la coïncidence de toutes les mémoires de ceux qui participent à la fabrication du film* [109]*. »*

Nous irons cependant plus loin et corrigeons : le métier de scripte ne relève pas tant d'une question de mémoire que de méthode de mémoire ; le/la scripte est la mémoire du film et la mémoire de ce·lle·ux qui participent à la fabrication du film. Tous les éléments que citent cette scripte ne sont que des éléments de mémoire, d'aides de mémoire, la trace externe du travail de scripte dans la mémorisation du film. Dire juste cela c'est ne pas prendre en compte tout le travail de mémorisation préalable, qui se fait comme nous l'avons vu par la force des choses mais qui est essentiel à la pratique du métier. Les éléments externes sont primordiaux, la quantité gigantesque d'informations à enregistrer est impossible à gérer avec nos seules capacités mentales. Il faut prendre des notes, des photos. Tous les nouveaux outils ont tendu à améliorer nos conditions de travail : moins de cahiers à transporter, pas de logistique de photographies imprimées qui deviendraient trop nombreuses et trop lourdes, une plus-value du métier avec une connexion au montage encore plus importante qu'auparavant… Cependant l'apparition continue de ces outils avec aussi dernièrement des applications fabriquées exclusivement pour les scriptes simplifient encore le travail en minimisant les procédures (moins de

[109] *Ibid.*, p. 30-2

répétitions fastidieuses des mêmes tâches, des mêmes lectures, des vérifications…), cela pourrait nous inquiéter, comme Roland Decaudin, qui est, alors qu'il écrit ces lignes, professeur de « numérique interactif » à l'École Supérieure d'Art de Cambrai :

> *« Si notre mémoire interne se vide dans les ordinateurs, nous sommes obligés pour retrouver l'information de structurer, ordonner, poser les objets mémoriels dans des dossiers, des sous-dossiers. Peut-on croire que cette procédure soit sans effet sur notre propre mémoire ? Comme des cancres préparant nos antisèches, nous copions plutôt que de retenir mais, chacun en a fait l'expérience, une antisèche bien faite est rarement utile* [110]*. »*

Il a probablement raison, mais alors comment éviter ça ? Nous pensons que le métier de scripte étant un métier d'organisation et, comme nous l'avons dit, de méthode de mémoire, il faut pouvoir éprouver une méthode aux risques des nouvelles technologies. Certaines choses sont primordiales, comme la connaissance de la narration et de l'évolution du film sur la durée. Il faut pouvoir s'assurer que l'utilisation de nouveaux outils ne nous en rend pas dépendants au point d'atteindre notre efficacité en causant une perte d'informations. Là encore il est important d'être adaptable, les projets sont différents les uns des autres artistiquement mais aussi en termes de budget et donc de matériel. Des moyens disponibles sur des productions peuvent être absents sur de plus petites productions sans que cela rende impossible la réalisation du film (un combo par exemple), la pellicule existe toujours et est encore utilisée pour tourner certains projets ce qui rend certaines technologies plus récentes impossibles à utiliser. Pour nous ce que cela signifie c'est qu'il faut toujours être capable de faire sans. C'est une crainte qu'avait Louise Arhex au terme de sa formation à La fémis :

> *« Pour moi aussi, le combo, et même le super-combo de JPJ* [111] *est devenu indispensable, d'une grande aide dans ce genre de films où tout va très vite, tout s'enchaîne, j'ai beaucoup de mal à me faire à l'idée et à organiser mon futur travail en fonction du fait qu'il n'y aura pas de retour de l'image sur le prochain film. Je ne pourrai pas revoir les prises, vérifier quelque chose, un mouvement, un détail, il faudra que je trouve d'autres méthodes de travail, d'autres méthodes*

---

[110] Roland DECAUDIN, « Métaphores architecturales pour mémoire artificielles » *in* Alain MONTESSE *et. al.*, *Nouvelles technologies et art de la mémoire*, 00h00, 2002, p. 108
[111] Jean-Pierre Jeunet.

de mémorisation, des réflexes, trouver le bon emplacement pour voir le mieux possible l'action qui sera filmée sous deux angles à la fois, ne rien rater…

Il faudra que je fasse confiance à mes notes, que je n'oublie de faire aucune photo utile pour toutes ses scènes dont le tournage pourra s'étaler sur plusieurs mois, sur plusieurs décors et plusieurs pays… […]

Quand on est habitué au confort, à l'aide rassurante que procure la technique de JPJ sur un plateau de tournage, comment se rassurer autrement sur un film de JM [112] *? J'ai peur de ne pas réussir à tout contrôler sans m'appuyer sur le combo, de ne pas pouvoir avoir tout à l'œil, j'ai peur que sans la mémoire infaillible d'un combo, j'oublie des choses, j'ai peur que ma mémoire ne fasse pas le poids* [113]*… »*

Est-ce le manque d'expérience qui fait alors parler Arhex de sa peur ? Probablement. Il semble qu'après un stage et à sa sortie de l'école cette jeune scripte ne se sente pas assez à l'aise sur sa méthode de travail pour s'adapter à un tournage où le confort de la technologie, auquel elle est plus habituée, n'est pas présent. L'adaptation nécessaire, dont nous parlons depuis le début, est ici plutôt vécue comme une inquiétude. En sortant de La fémis (ou d'études en général), la méthode de travail est encore en cours de constitution, des choses ne sont pas encore tout à fait fixées. Nous pouvons formuler l'hypothèse à partir de ce texte que le travail avec de nouvelles technologies en cours de formation et avant d'avoir trop l'habitude des plateaux pourrait tout à fait être nocif pour l'apprentissage. La méthode risque alors de s'adapter aux machines et d'être contrainte par elles ; le processus ne sera plus celui, plus créatif et stimulant, de faire s'adapter les outils à une méthode. Denis Peschanski, historien, et Francis Eustache formulent la même idée : « *nous déléguons en permanence notre activité perceptuelle et mnésique à des dispositifs extérieurs au risque de perdre jusqu'à notre liberté de pensée* [114]*. »*

Beaucoup s'inquiètent de l'effet que pourraient avoir les nouvelles technologies sur nos capacités. Pourtant nous avons un avantage certain, celui d'avoir et d'être une mémoire vivante, de fonctionner grâce aux stimuli, d'avoir des émotions, de ne pas juste

---

[112] Jacques Malaterre.
[113] Louise ARHEX, *Le combo…*, *op. cit.*, p. 10-1
[114] Francis EUSTACHE et Denis PESCHANSKI, « L'évidence des interactions entre mémoire individuelle et mémoire collective : quelles conséquences ? » *in* Francis EUSTACHE *et. al.*, *Ma mémoire et les autres*, Le Pommier/Humensis, 2017, p. 130

reproduire mais de produire du sens. Ce sont bien ces éléments qui permettent de dialoguer avec les autres et d'être des collaborateur·rice·s important·e·s.

> *« Une fois le match de rugby terminé, la télévision éteinte, le récepteur ne garde rien de ce qu'il a reçu, alors que notre cerveau va en conserver la trace. Pour conserver celle-ci, il faut avoir perçu : notre corps est notre organe de perception, incontournable intermédiaire entre le monde extérieur et notre mémoire ; c'est lui qui va recueillir par le biais des cinq sens : vision, audition, olfaction, goût et toucher, la matière première de nos souvenirs. Une scène peuplée de bruits, d'odeurs, de sensations tactiles, parvient à différentes zones du cerveau par des canaux différents, donc celui-ci fait la synthèse* [115]*. »*

La synthèse est encore ce qui n'est pas tout à fait réalisable avec les technologies d'aujourd'hui sur les tournages (nous y arriverons peut-être, et même probablement), une machine ne sait pas encore déceler une « bonne » prise d'une autre, le processus artistique mis en œuvre sur certains projets échappant à la computationnalité [116] contemporaine. Les nouvelles technologies facilitent grandement les choses, elles peuvent participer des méthodes que nous mettons en œuvre pour être utiles au film et en construire la continuité, elles peuvent être nos aides mais pas nos maîtres. Des outils, comme tous les outils doivent pouvoir être remplacés, l'adaptabilité d'un·e scripte ne se fait pas seulement sur sa méthode mais aussi sur ce qui est mis à sa disposition pour réaliser au mieux le travail nécessaire.

> *« Le travail de la scripte consiste alors à* ***trouver des méthodes, des moyens pour la meilleure mémorisation de tous ces éléments*** [117] *qui seront utiles chacun en leur temps pour construire la chronologie, l'évolution de l'histoire* [118]*. »*

Comme se le demande justement Louise Arhex, il faut trouver des méthodes de mémorisation. Jusque-là, dans ce que nous avons vu, la mémoire du film se construit par la répétition, de manière presque forcée, mais il y a peut-être moyen de faire mieux, plus efficace, de trouver une méthode de mémoire qui pourrait s'adapter au métier de scripte et rendre ce travail subi justement plus conscient.

---

[115] Jean-Yves et Marc TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, *op. cit.*, p. 103
[116] La possibilité de résoudre un problème grâce à la théorique informatique.
[117] Souligné par moi.
[118] Louise ARHEX, *Le combo…*, *op. cit.*, p. 25

D. L'Art de la mémoire, la méthode des lieux

• Comment l'art de la mémoire tel que nous le comprenons aujourd'hui nous permet-il de prendre conscience d'une pratique du métier de scripte ?

L'historienne Frances Yates a publié en 1966 *L'Art de la mémoire*, retraçant depuis l'Antiquité la pratique de cette méthode, aussi appelée « la méthode des lieux » qui était tombée dans l'oubli. Il s'avère que faire travailler sa mémoire, avoir une bonne mémoire, était quelque chose de plus habituel : *« avant que l'imprimerie existe, une mémoire bien entraînée était d'une importance vitale* [119]*. »*

Avant toute chose il importe de voir comment cette méthode fonctionne. La théorie est que nous possédons une *« mémoire naturelle »*, innée, et une *« mémoire artificielle qui est une mémoire renforcée ou stabilisée par l'entrainement* [120]*. »* On peut améliorer sa mémoire donc, cela fonctionne à travers une construction mentale d'un espace dans lequel on peut déambuler. En pratique cela se rapproche assez de ce que pouvait décrire Veniamin dans le texte d'Alexandre Luria [121]. Pour sa première description de l'Art de la mémoire, Yates cite *De Oratore* de Cicéron :

> *« Une personne souhaitant entraîner sa faculté (de mémoire) doit choisir des endroits et créer des images mentales des choses dont elle souhaite se souvenir puis ranger ces images dans ces endroits, de telle manière que l'ordre des endroits préserve l'ordre des choses* [122]*. »*

Les lieux qu'il faut imaginer pour placer les choses à retenir sont ce qui est appelé des *loci*, ils peuvent être imaginés de toutes pièces ou être des lieux réels comme son propre appartement par exemple. Les images sont *« des formes, des marques ou des simulacres de ce que nous souhaitons retenir* [123]*. »* Des exemples sont pris d'images qui

---

[119] In the ages before printing a trained memory was vitally important. (Frances YATES, *The Art of memory*, *op. cit.*, p. XII)
[120] The artificial memory is a memory strengthened or confirmed by training. (*Ibid.*, p. 5)
[121] *cf. supra* p. 62
[122] Persons desiring to train this faculty (of memory) must select places and form mental images of the things they wish to remember and store these images in the places, so that the order of the places will preserve the order of the things. (*Ibid.*, p. 2)
[123] Forms, marks or simulacra of what we wish to remember. (*Ibid.*, p. 6)

prennent formes humaines pour relayer des thèmes, des sujets par métaphores ou association d'idées. Selon Yates, ces méthodes servaient à retenir surtout des discours mais la lecture de ces textes d'explication semble aussi très étrange, la technique semble requérir un travail d'imagination important et fatigant, et les informations à retenir sont démultipliées : il n'y a plus que le texte mais aussi des images mentales dans un espace mental, et le travail de revisiter ces lieux doit se faire de temps en temps pour les ramener à la mémoire. « [Cette méthode] *semble faire partie d'un monde qui est, pour nous, soit impossible à comprendre soit qui ne nous est pas totalement expliqué* [124]. »

Pourtant, la mémoire fonctionne justement mieux avec ces multiples encodages : à la fois le sens, le visuel et parfois l'émotif (les images fonctionnent « mieux » si elles sont fortes, frappantes). Cela se rapporte à plusieurs systèmes de mémoires : perceptive, sémantique… Et donc permet d'avoir plus de poignées pour rappeler les éléments à notre mémoire. Anne de Pomereu, qui gagne sa vie comme formatrice en mémoire, fait l'apogée de cette méthode dans un essai pédagogique. Elle évoque les travaux de Yates autant pour retenir la liste des rois de France que pour retenir un poème :

> *« Dès qu'on maîtrise une séquence, on passe à la suivante.* […] *Travailler à voix haute. Si on est visuel : chercher des images pour les mots-clés de cette séquence. Puis placer ces images dans un parcours ou 'voir' le film du texte. Ces images vont servir de 'petits cailloux' pour déclencher la phrase, le vers, ou la séquence* [125]. »

La méthode semble fonctionner à ce qu'elle relate, mais son utilité dépasse-t-elle celle de la connaissance mondaine ou de l'apprentissage de cours pour étudiant·e ou élève ? Il y a peut-être plus de lien qu'on pourrait imaginer de prime abord entre l'Art de la mémoire et le cinéma. De Pomereu parle dans ces quelques lignes déjà de *« film »*, de *« séquence »* … L'ouvrage collectif *Nouvelles technologies et art de la mémoire* rédigé sous la direction d'Alain Montesse, réalisateur soixante-huitard de l'IDHEC évoque beaucoup les liens entre les deux univers :

---

[124] It seems to belong to a world which is either impossible for us to understand or which is not being really fully explained to us. (*Ibid.*, p. 12)
[125] Anne de Pomereu, *Éloge de la passoire*, *op. cit.*, p. 282

« Le mnémoniste doit ensuite choisir, construire et assembler ses images. Le cinéaste en fait évidemment de même, au stade de la prise de vues, et surtout au stade du montage, ou de la post-production [126]*. »*

Les réalisateur·rices ne sont pas les seules personnes concernées évidemment, les monteur·se·s également mais aussi les scriptes qui font de l'assemblage d'images et un montage, mais de tête, pendant le tournage. Les images mentales sont en fait les images tournées que nous voyons et entendons et que nous plaçons dans un ordre spécifique. Il n'y a pas de lieu dans lequel nous plaçons les images puisque les images comportent elles-mêmes les lieux. Dans un autre texte du même ouvrage, Alain Montesse est encore plus explicite :

« Au-delà de l'utilité mnémotechnique, qui n'est guère apparente que pour l'auteur de la scène, il est évident que la succession de telles images lors d'un parcours, leur organisation en séquences, pouvait constituer une sorte de film mental [127]*. »*

Le film mental c'est, comme nous le disions, le travail de scripte comme premier·e spectateur·rice [128], au moment du minutage puis tout au long du tournage. La représentation des scènes dans la tête n'est pas seulement souhaitée, elle devient obligatoire au minutage quand il s'agit d'imaginer des plans, une mise en scène, un rythme. Elle est indispensable devant les images du tournage avec les raccords, l'ordre de montage des plans. Par conséquent, si l'Art de la mémoire est comme un film mental, le travail de scripte sur un film est, dans une certaine mesure, comme un Art de la mémoire.

Yates continue à étudier tout au long de son livre l'évolution de cette méthode mnémotechnique au fil des siècles à travers toute sa complexification pendant le Moyen-Âge, la Renaissance, où l'Art de la mémoire tend à devenir de plus en plus mystique, s'appuyant sur l'astrologie et les cartes astrales pour produire des *loci* où placer des images de choses à retenir. Le but presque avoué, qui va jusqu'à des projets dantesques

---

[126] Alain MONTESSE, « Xanadu, et quelques autres palais de mémoire cinématographiques » *in* Alain MONTESSE *et. al.*, *Nouvelles technologies et art de la mémoire*, 00h00, 2002, p. 77
[127] Alain MONTESSE, « La machine à mémoire » *in* Alain MONTESSE *et. al.*, *Nouvelles technologies et art de la mémoire*, 00h00, 2002, p. 17-8
[128] *cf. supra* p. 8

soutenus par les royautés européennes [129], est d'atteindre une mémoire totale et universelle, dans une logique pratiquement mégalomane : *« une mémoire astrale comme celle-ci ne donnera pas accès seulement à la connaissance, mais aussi au pouvoir* [130]*. »* L'Art de la mémoire, même s'il est presque totalement oublié aujourd'hui, a laissé des traces, Henri Hudrisier, maître de conférence en information et communication à l'université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, le rappelle dans un texte de *Nouvelles technologies et art de la mémoire* :

> *« Paradoxalement, les instituteurs de l'école primaire seraient aujourd'hui, à travers l'exercice de la récitation de la poésie, les plus proches de la tradition poétique fonctionnelle, où la rime et la cadence du vers assistent la mémoire, puisque le texte est nécessairement 'formaté' pour correspondre à des topiques sonores et rythmiques profondément intégrés.* […]
>
> *Même si, comme nous le soulignons, un retour très rapide vers une culture beaucoup moins strictement scripturale — la culture multimédia — est en train de s'opérer, il subsiste encore à ce jour un consensus globalement unanime autour de la suprématie du texte* [131]*. »*

Le texte c'est pour nous le scénario, même si celui-ci n'est pas aussi rythmé et réglé qu'une poésie. Ensuite l'Art de la mémoire nous pouvons l'assimiler plus ou moins à notre travail de premier·e spectateur·rice. Mais cette méthode pourrait être utilisée de manière plus consciente et active par nous. La mnémotechnique peut servir à plus qu'à la fanfaronnade et être utile pour nous qui avons la mémoire au cœur de notre métier, elle peut être un outil supplémentaire à ajouter à nos capacités.

En reprenant le principe des lieux et des images qui est la base de la méthode nous pouvons considérer que pour un·e scripte, la partie d'imagination du film de bout en bout fait déjà partie de notre activité. Nous pourrions imaginer prendre du temps en préparation pour préciser cette pensée avec le scénario, afin de vraiment conscientiser les images de chaque séquence et de concentrer notre attention sur ce qui nous intéresse. Cette vision

---

[129] François 1er a financé les projets de « théâtre de la mémoire » de Giulio Camillo au XVIe siècle.
[130] Such an astral memory will not give only knowledge, but powers. (Frances YATES, *The Art of memory*, *op. cit.*, p. 217)
[131] Henri HUDRISIER, « Cicéron aurait-il préconisé le cédérom dans *De Oratore* ? » *in* Alain MONTESSE *et. al.*, *Nouvelles technologies et art de la mémoire*, 00h00, 2002, p. 50-3

d'ensemble d'un projet dans notre tête avant le tournage peut être adaptée aux spécificités de chaque projet, en choisissant sur quoi nous voulons nous concentrer le plus : pour un film ce sera les décors et leur visualisation, pour un autre les personnages et leurs relations. Un film de long-métrage ou une saison de série sont des choses longues dont on peut penser qu'elles sont par conséquent plus compliquées à retenir. L'historienne Yates fait remarquer que *« si la chose à retenir est longue, en la divisant en plusieurs parties elle peut mieux rentrer* [en mémoire] [132]. » Par chance nous n'avons pas besoin de faire ce travail nous-mêmes, les scénarios sont déjà divisés en séquence. Chaque séquence ou chaque groupe de séquence constitue déjà une partie de ce qu'il faut retenir que nous pouvons traiter séparément. D'ailleurs peut-être que selon les projets ce traitement n'est pas nécessaire sur toute la longueur du scénario et que seuls certains arcs narratifs ou moments importants ont un intérêt à être intégrés de cette façon. En fait, la méthode des lieux telle que nous la comprenons correspond véritablement aux scriptes, nos palais de mémoire sont les films sur lesquels nous travaillons. Nous n'évoluons pas dans des espaces mais dans des histoires. C'est cela dont il faut se rendre compte : nous construisons des images du scénario puis un montage des scènes tournées dans notre tête pour pouvoir construire notre mémoire du film.

Ensuite certaines choses peuvent être ajoutées à ces images mentales du film en passe d'être tourné, des choses dont on peut avoir besoin ou dont on souhaite se souvenir. Yates relève que les professeurs de mémoire qu'elle cite conseillent de bien classifier l'ordre des lieux en plaçant des éléments significatifs, comme par exemple une *« main dorée »* tous les cinq lieux et *« un proche nommé Decimus* [133] *»* tous les dix. Nous pouvons imaginer de pouvoir conserver ainsi les numéros de séquence avec des repères visuels que nous placerions dans nos images du film aux côtés de l'action. Ainsi, sans devoir relire le scénario, pourrait-on atteindre un moment clé du scénario sur lequel une question se pose et passer en revue ce qui nous intéresse sans devoir à chaque fois nous repasser le film depuis le début. Ensuite les images à créer, leur sens peuvent être propre à chacun·e, l'utilité de faire un tel exercice également : *« Le devoir d'un instructeur en*

[132] If the material is lengthy, being divided into parts it may more easily sticks. (Frances YATES, *The Art of memory*, *op. cit.*, p. 51)
[133] « golden hand » et « some acquaintance whose name is Decimus » (*Ibid.*, p. 7)

mnémonique est d'apprendre la méthode pour créer des images, de donner quelques exemples et ensuite d'encourager l'étudiant de former les siennes [134]*. »*

Nous notons dans notre continuité des éléments à ne pas oublier, des raccords importants, ce genre de chose peut être conscientisé dans notre apprentissage visuel du film, nous pourrions faire rentrer notre continuité dans notre palais de mémoire du film. Les possibilités de création d'image, de rappels divers et variés qui pourront constituer notre mémoire du film dans notre esprit sont pratiquement illimitées. La seule limite serait l'imagination des scriptes ! Cette manière de penser n'est pas si différente de la pratique, elle impose par contre de conscientiser cette pratique pour que chacun·e puisse la maîtriser, l'utiliser à bon escient. Pourquoi ne pas penser à la manière dont on réfléchit et imagine le film dans un sens plus utilitaire, reprendre confiance en sa mémoire et sa tête en considérant notre esprit comme un allié, car on connait ses défauts et ses atouts.

Ces quelques clés peuvent inspirer, ou pas. Mais l'idée qu'il faut retenir est que la mnémonique est un sujet vaste et que les techniques sont nombreuses. Il faut garder en tête que chacun·e peut créer quelque chose qui lui est propre et qui s'adaptera à ses besoins. Quand Yates a écrit son étude en retraçant toute l'histoire de cette méthode elle était consciente que ce n'était que le début, et il est vrai que l'intérêt pour la mémoire s'est renforcé avec de nombreux écrits pédagogiques qui ont ensuite fleuris dans la même lignée s'inspirant de ses travaux.

« L'art de la mémoire est un cas assez clair d'un sujet marginal, pas reconnu comme faisant partie de n'importe quelle discipline, oublié parce que ce n'était le problème de personne. Et pourtant il s'est avéré qu'il était, d'une certaine manière, le problème de tout le monde [135]*. »*

[134] The duty of an instructor in mnemonics is to teach the method of making images, give a few examples, and then encourage the student to form his own. (*Ibid.*, p. 11)
[135] The art of memory is a clear case of a marginal subject, not recognised as belonging to any of the normal disciplines, having been omitted because it was no one's business. And yet it has turned out to be, in a sense, everyone's business. (*Ibid.*, p. 389)

∴

La mémoire est encore plus multiple si on dépasse l'étude de son simple fonctionnement habituel et théorique. Elle est différente chez chacun·e, elle est parfois très particulière et des affections peuvent causer des pertes, mais aussi des biais qui donnent un nouveau point de vue sur son fonctionnement et sur ce à quoi nous sommes confronté·e·s. Notre mémoire est de plus évolutive, à la fois naturellement au cours de notre vie, mais aussi en fonction de l'environnement qui nous entoure. Nous venons de voir qu'il y a également de véritables méthodes, éprouvées, qui s'intéressent au contrôle de la mémoire et à une meilleure organisation de celle-ci.

Ce qui importe n'est pas nécessairement de vouloir tout contrôler ou d'être frustré·e par ses capacités. Par contre, il s'agit, dans cette deuxième partie, de se rendre compte que l'attention que nous pouvons porter à notre mémoire est primordiale car elle influe sur nous et nous influons fortement sur elle. Mieux connaître ses capacités mémorielles et ce qui peut les impacter est utile pour mener une vie plus sereine. Par rapport au métier de scripte, nous avons vu les impacts que toutes ces choses peuvent avoir sur les systèmes de mémoire que nous utilisons professionnellement. Il ne s'agit pas d'adapter sa vie à sa pratique professionnelle et de rendre les deux plus poreuses, mais de mettre les chances de son côté pour être à la fois plus à l'aise dans sa vie personnelle et dans sa vie professionnelle en comprenant mieux quelque chose qui nous concerne tou·te·s.

Il faut considérer que la mémoire est plus qu'une partie de notre métier ou sa conséquence, nous voyons qu'elle peut être un outil, pratique, utilisable. Nous émettons l'hypothèse suivante en conclusion de cette partie sur le travail de la mémoire : la sérénité de son utilisation s'acquiert par la confiance, la confiance par la connaissance.

Conclusion

Que nous apprend ce tableau d'ensemble des scriptes et de leur mémoire ? D'abord que le sujet est gigantesque, nous avons à peine effleuré la surface de l'étendue de la complexité du fonctionnement de notre mémoire, et de nombreuses questions sont encore à l'état d'hypothèses. Nous nous sommes également rendu compte que le fait de ne pas parler de la mémoire faisait que nous parlions peu de ce qui lui est lié : notre santé, notre vie, nos relations, nos perceptions. Nous avons vu à quel point la mémoire nous touchait, nous constituait et donc qu'elle était bien plus que nos souvenirs, le philosophe Bernard Stiegler reprend cette même idée :

> *« Chez l'homme,* ***la*** *mémoire n'existe pas. La difficulté, aussi bien que la nécessité, de cette observation* ***des*** *mémoires, est l'appréhension nécessairement transdisciplinaire des interactions entre ces diverses dimensions de la mémoire. À travers elles se forment les sociétés humaines aussi bien que les appareils psychiques* [136]*. »*

Les mémoires des scriptes, et nous finirons là-dessus, sont autant de points d'accroches pour comprendre le métier. Le prisme de la mémoire que nous avons utilisé à travers toute cette étude nous a aussi renseigné sur la multitude parfois incomprise que signifie ce travail, ce simple axe rend compte de la complexité et de tous les niveaux de conscience nécessaire pour l'exercer complètement, du détail au général. L'approche, en partie cognitiviste, que nous avons eu dans la dernière partie de ce texte en reprenant les travaux de Frances Yates n'est pas, comme nous l'avons répété, une recherche de méthode, mais plutôt l'évocation que d'autres chemins peuvent être ouverts. La mnémotechnique en est une, que nous pensons intéressante et prometteuse pour un métier comme le nôtre, aussi lié à la mémoire et à sa pratique.

Mais le métier ne se résume finalement pas à la mémoire. Nous l'avons évoqué, la particularité d'un plateau et des tournages c'est aussi la puissance extrême du relationnel. Il s'avère que le métier de scripte est au cœur de ce sujet humain, étant souvent proche de beaucoup de gens sur le plateau, devant échanger avec tout le monde,

[136] Bernard STIEGLER, « Les objets qui construisent la mémoire sociale » *in* Francis EUSTACHE *et. al.*, *Ma mémoire et les autres*, Le Pommier/Humensis, 2017, p. 106

au-delà des codes du milieu il y a la capacité à échanger avec les autres. La sociologue du travail Gwenaële Rot a bien évidemment évoqué cet aspect du métier :

> *« Par une observation minutieuse du travail collectif, la scripte engage une multitude d'informations qui font d'elle* ***une personne-ressource*** [137] *sur le tournage. On se tourne vers elle pour partager un avis, se rassurer. Elle est sollicitée en tant que support de mémoire* […]. *Ce rôle consultatif est un effet de la confiance que la scripte est capable d'inspirer tant au réalisateur qu'aux comédiens et au reste de l'équipe* [138]*. »*

Le terme de *« personne ressource »* n'est pas anodin (en plus d'être très parlant pour ce·lle·ux qui côtoient La fémis…). Il évoque aussi les capacités d'écoute dont doit faire preuve un·e scripte pour son travail. Ces capacités, comme la mémoire, ne sont pas innées et sont acquises par l'expérience et l'habitude. On note, alors que les formations en mémoire tiennent plus aujourd'hui de la pédagogie de base assez marginale, que l'écoute est un tout autre sujet de psychologie qui gagne en ampleur. L'écoute peut même être professionnalisée (si on pense à l'existence de lignes d'écoute comme SOS Amitié, qui forme ses écoutant·e·s à l'entrée à une procédure mais aussi à un mode de pensée et de parler propre à un service d'aide). Il y a des choses à prendre de l'écoute active telle qu'elle est théorisée pour le métier de scripte.

Ce n'est encore une fois qu'un exemple, comme la mnémotechnique. La logique que nous voulons développer est celle-ci : il y a les compétences techniques, l'expertise nécessaire au métier qui fait que notre avis, notre participation sont pris en compte et participent de l'élaboration d'un film, mais il y a aussi les compétences et les connaissances sociales et psychologiques qui permettent d'appréhender l'autre et soi-même différemment. Être plus au courant de comment fonctionnent les relations humaines, de comment fonctionne le corps humain, la sensibilité aux autres et à soi-même, c'est être plus à même d'aborder les autres et de s'aborder soi. Nous aimons à penser que cette approche est utile sur un plateau pour un·e scripte mais aussi pour toutes celles et ceux qui ont lu ces lignes.

---

[137] Souligné par moi

[138] Adeline LAMBERBOURG et Gwenaële ROT, « La mémoire de la scripte » *in* Laure de VERDALLE et Gwenaële ROT *et. al.*, *Le cinéma : Travail et organisation*, La Dispute, 2013, p. 201-2

Bibliographie chronologique

Marcel Proust. 1946. *Du côté de chez Swann.* Vol. 1. Paris: Gallimard.

Frances Yates. 1966. *The Art of Memory.* Londres: Routledge & Kegan Paul.

Alexandre Luria. 1995. *Une prodigieuse mémoire.* Traduit par Nina Rausch de Traubenberg. Paris: Seuil.

Jean-Yves et Marc Tadié. 1999. *Le sens de la mémoire.* Paris: Gallimard.

Dans *Nouvelles technologies et arts de la mémoire*, de Alain Montesse *et. al.* 2002. 00h00.

Roland Decaudin. « Métaphores architecturales pour mémoire artificielles »
Henri Hudrisier. « Cicéron aurait-il préconisé le cédérom dans *De Oratore* ? »
Alain Montesse. « La machine à mémoire »
Alain Montesse. « Xanadu, et quelques autres palais de mémoire cinématographiques »

Anaïs Feuillette. 2004. *Le métier de scripte.* Paris: Université Paris IV - Paris-Sorbonne.

Amélie Vermeesch. 2004. « Poétique du scénario » *Poétique, n°138,* Avril.

Christelle Meaux. 2009. *Le raccord d'intention.* Paris: La fémis.

Louise Arhex. 2009. *Le combo : de l'utilité de la scripte depuis qu'une machine a une mémoire plus puissante que la sienne.* Paris: La fémis.

Arielle Pannetier. 2010. *Étude des métiers de la filière réalisation : Le métier de scripte.* Paris: Commission Paritaire Nationale Emploi Formation AudioVisuel/Observatoire Prospectif des métiers et qualifications de l'audiovisuel.

Francis Eustache et Béatrice Desgranges. 2012. *Les chemins de la mémoire.* Paris: Le Pommier.

Adeline Lamberbourg et Gwenaële Rot. 2013. « La mémoire de la scripte » dans *Le cinéma : Travail et organisation*, de Gwenaële Rot, Laure de Verdalle *et. al.* Paris: La Dispute.

Dans *Mémoire et oubli*, de Francis Eustache *et. al.* 2014. Paris: Le Pommier.

Francis Eustache. « Consolidation, sémantisation et oubli »
Robert Jaffard. « Amélioration, effacement, restauration et insertion »
Bernard Stiegler. « Rétention, sélection, institution et industrialisation de la mémoire et de l'oubli »

Gwenaële Rot. 2014. « Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage » *Sociologie du travail*, Janvier-Mars Vol 56, n°1.

Francis Eustache. 2015. *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?* Paris: Le Pommier/Établissement public Palais de la Cité des Sciences et de l'Industrie.

Dans *Mémoire et émotions*, de Francis Eustache *et. al.* 2016. Paris : Le Pommier.

Hélène Amieva. « L'approche épidémiologique »
Francis Eustache. « Les effets amplificateurs des émotions sur la mémoire »

Dans *Ma mémoire et les autres*, de Francis Eustache *et. al.* 2017. Paris: Le Pommier/Humensis.

Francis Eustache. « Mémoire individuelle, cognition sociale et mémoire collective »
Hélène Amieva. « L'influence des interactions et des stéréotypes sociaux »
Bernard Stiegler. « Les objets qui construisent la mémoire sociale »
Francis Eustache et Denis Peschanski. « L'évidence des interactions entre mémoire individuelle et mémoire collective : quelles conséquences ? »

Pierre Cazeaux. 2017. *Le métier de scripte face à la diversité des langages cinématographiques.* Paris: La fémis.

Anne de Pomereu. 2018. *Éloge de la passoire. Mémoire : je retiens l'essentiel et j'oublie le reste.* Paris: Jean-Claude Lattès.

Dans *La mémoire au futur*, de Francis Eustache *et. al*. 2018. Paris: Le Pommier/Humensis

Francis Eustache. « À la recherche d'un futur perdu ? »
Robert Jaffard. « Le cerveau prospectif ».
Catherine Thomas-Antérion. « Se souvenir de demain »