

## GULLIVER'S TRAVELS.

Illustrated in five tableaux, as follows:

1. Gulliver's Arrival in Midget Land.
2. Tied to the ground while he is asleep.
3. Dinner in the courtyard, and visit from the Liliputian Queen.
4. Gulliver in the land of giants.
5. Gulliver talking to the giant's daughter.

A complete synopsis of the pictures will be furnished upon application and with each film shipped.

Code Word *Uphrowe*. Length 260 feet. Class B. \$31.20.

## LAUNCHING RACING YACHTS.

LAUNCHING SHAMROCK III AT GOURROCK SHIPYARDS, SCOTLAND.

Lam

The first part shows the shipbuilding yard of Watson, the designer of the yacht, and the ways and into the water in this

### Techniques et technologies de la scénarisation

The second part shows the cup challenger sliding down the

### Scriptwriting Techniques and Technologies

Code Word *Uphanging*. Length 160 feet. Class B. \$19.20.

# Les manuels de scénarisation de films

## Screenwriting Manuals

Olivier Asselin Bruno Maltais

Sous la direction de/edited by

Olivier Asselin Isabelle Raynauld

Éditorialisation/content curation

Tara Karmous

Traduction/translation

Timothy Barnard

### Référence bibliographique/bibliographic reference

Asselin, Olivier, et Isabelle Raynauld (dir.). *Techniques et technologies de la scénarisation / Scriptwriting Techniques and Technologies*. Montréal: CinéMédias, 2024, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. <https://doi.org/10.62212/1866/33946>

### Dépôt légal/legal deposit

Bibliothèque et Archives nationales du Québec,  
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024  
ISBN 978-2-925376-14-9 (PDF)

### Appui financier du CRSH/SSHRC support

Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le  
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

This project draws on research supported by the  
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

### Mention de droits pour les textes/copyright for texts

© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



procession, and those shown in our picture stand out in stereoscopic relief from the background. Each elephant carries a large howdah, which is decorated with the finest silks and satins, gold, jewels, ivory and silver; and must be seen to be appreciated. H. E. the Viceroy, and Lady Curzon, T. R. H., the Duke and Duchess of Connaught, the Nizam of Hyderabad, the Gaekwar of Baroda, the Maharajahs of Mysore and Travancore, and a number of gorgeously attired Indian Princes, glittering with jewels, are in the howdahs. The attendants are fanning the elephants as they pass the camera. An excellent piece of photography. Code Word *Upheaped*. Length 240 feet. Class B. \$28.80.

### PAGEANT OF EAST INDIAN PRINCES.

Another of the pictures taken at the Delhi Durbar in India. The pageant is made up of gorgeously decorated elephants, on the backs of which are the howdahs in which the Indian Princes and Princesses are seated. The route is lined with East Indian and English soldiers. On the head of each elephant there is

flies and other insects  
er of attendants march-  
ladders which are used  
an excellent view of the

### IN INDIA.

phants are the largest  
the most expensive ma-  
f all kinds. One of the

et. Class B. \$18.00.

ivers and horses handle  
are shown being driven

### Image d'accroche/header image

Extrait du catalogue n° 175 des films de la Edison Manufacturing Company, mai 1903. [Voir la fiche](#).

Excerpt from the Edison Manufacturing Company film catalogue no. 175, May 1903. [See database entry](#).

### Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database

Une base de données documentaire recensant tous les contenus de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia* is in [open access](#). References to the database are also provided for each image included in this book.

### Versión web/web version

Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#) of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

# Les manuels de scénarisation de films

par Olivier Asselin et Bruno Maltais

Les ouvrages pratiques sur l'art de raconter sont nombreux, depuis les poétiques antiques, comme celles d'Aristote et d'Horace, jusqu'aux ouvrages fondamentaux de la doctrine classique et de la période baroque, comme *L'art nouveau de composer des pièces en ce temps* de Lope de Vega (1609), *La pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac (1657), les *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille (1660) ou *L'art poétique* de Boileau (1674), et de la dramaturgie moderne, de la *Technique du théâtre* de Freytag (1863) au *Petit organon pour le théâtre* de Brecht (1948). Au XX<sup>e</sup> siècle paraissent les premiers véritables manuels, comme *The Theory and Technique of Playwriting* de Lawson (1936, 1949), *The Art of Dramatic Writing* de Egri (1942, 1946) et *The Human Nature of Playwriting* de Raphaelson (1949). Dans ce vaste ensemble d'ouvrages pratiques, il faut accorder une place particulière à ceux qui tentent de ramener toutes les histoires à quelques intrigues élémentaires, dans la tradition des «36 situations dramatiques de Gozzi» (mentionnées par Goethe, mais dont nul n'a jamais retrouvé la trace) : Nerval en propose 24, Polti 36, Souriau 200 000, Tobias 20, Booker 7, etc.

Certains textes théoriques, qui font l'analyse scientifique du récit, sont parfois utilisés à des fins pratiques, comme *Morphologie du conte* de Propp (1928) et *The Hero with a Thousand Faces* de Campbell (1949). Ce dernier ouvrage formule l'hypothèse que tous les mythes de l'histoire de l'humanité – égyptiens, hindous, bouddhistes, mésopotamiens, grecs, latins, juifs, chrétiens, musulmans, etc. – sont des variations sur un même grand mythe, fondamental et universel (qui serait ainsi transhistorique et transculturel) : «Un héros s'aventure hors du monde quotidien vers une région surnaturelle; il est là confronté à des forces extraordinaires et y remporte une victoire décisive; il revient de cette aventure mystérieuse avec le pouvoir d'accorder des bienfaits à ses semblables.<sup>[1]</sup>» Ce «monomythe», un parcours initiatique en 17 étapes, est utilisé par plusieurs créateurs dans divers médias – notamment au cinéma (par Vogler).

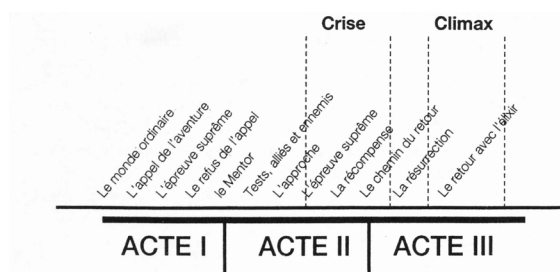


Schéma du modèle du voyage du héros selon Christopher Vogler, inspiré du modèle de Joseph Campbell.

[Voir la fiche.](#)

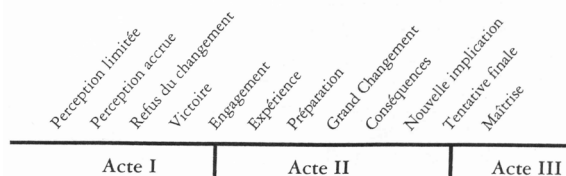


Schéma de l'arc transformationnel selon Christopher Vogler, inspiré des écrits de Joseph Campbell.

[Voir la fiche.](#)

D'autres textes plus théoriques encore, comme la *Sémantique structurale* de Greimas, le *Discours du récit* de Genette, *Lector in fabula* d'Eco ou *Temps et récit* de Ricoeur, sont parfois aussi cités dans les manuels d'écriture (surtout ceux du monde francophone).

Les manuels de scénarisation sont des ouvrages pratiques écrits par des professionnels, parfois par des scénaristes, le plus souvent par des conseillers à la scénarisation, à l'intention des professionnels et surtout des amateurs (notamment des étudiants). Leur principal objectif est de présenter une méthode pour concevoir, développer et écrire un scénario. Dans la vieille tension entre l'art et l'artisanat, entre le « régime vocationnel » et le « régime professionnel », les manuels prennent d'emblée parti pour le régime professionnel, bien évidemment : l'écriture s'enseigne et s'apprend, le savoir-faire est aussi important que le talent, il est essentiel de connaître les techniques et les trucs du métier. Comme ce sont des manuels pratiques et non des traités théoriques, la méthode est inductive et non déductive : elle part de l'analyse d'un ensemble de scénarios exemplaires – le plus souvent ceux de quelques films à succès – pour reconstituer les règles de l'art. Ce travail inductif implique évidemment une généralisation, c'est-à-dire un processus de sélection, de simplification et de formalisation.

Pour un ensemble de raisons historiques – l'industrialisation rapide du cinéma américain et la professionnalisation des scénaristes aux États-Unis, l'hégémonie culturelle américaine depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, etc. –, les manuels de scénarisation américains dominent rapidement et durablement le marché<sup>[2]</sup>. Aux États-Unis, en effet, les premiers manuels paraissent tôt : Ralph P. Stoddard publie *The Photo-Play: A Book of Valuable Information for Those Who Would Enter a Field of Unlimited Endeavour* en 1911, Epes Winthrop Sargent fait paraître *Technique of the Photoplay* en 1912, Victor Freeburg présente *The Art of Photoplay Making* en 1918 et Frances Taylor Patterson (qui, pendant des décennies, donne le cours *Photoplay Composition* à l'Université Columbia) publie *Cinema Craftsmanship: A Book for Photoplaywrights* en 1920 et *Scenario and Screen* en 1928. Mais ces manuels deviennent désuets avec l'arrivée du son, alors que la parole devient centrale dans l'art de raconter. Dans les années 1930, les publications se font rares. Il faut toutefois mentionner le manuel de Tamar Lane, *The New Technique of Screen Writing: A Practical Guide to the Writing and Marketing of Photoplays* (1936), qui est l'un des premiers à aborder l'écriture pour le film parlant. Après la guerre paraissent *The Technique of Screen and Television Writing* de Eugene Vale (1944) et *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films* de Lewis Herman (1952).

La plupart des manuels sont cependant publiés après la crise des grands studios et le développement du cinéma dit « indépendant » (c'est-à-dire indépendant des grands studios). En effet, dans les années 1980, 1990 et 2000, les publications se multiplient : Syd Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (1979, 2005); Linda Seger, *Making a Good Script Great* (1987, 2010); Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (1992, 1998, 2007); David Trottier, *The Screenwriter's Bible* (1994, 2014); Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (1997, 2010); Blake Snyder, *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need* (2005); John Truby, *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller* (2007); etc.

Du côté francophone, quelques livres paraissent aussi, comme *Écrire un scénario* de Michel Chion (1985, 2007) et *La dramaturgie* d'Yves Lavandier (1994, 2014), qui, même s'ils présentent souvent un corpus d'œuvres plus vaste et plus universel, doivent beaucoup aux manuels américains (Chion mentionne, entre autres, Vale et Field; Lavandier reprend Field, McKee et Truby). Dans cet ensemble, l'ouvrage d'Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario* (2012, 2019), se distingue aisément, par l'importance qu'elle accorde à la lecture de scénarios dans le travail de scénarisation et par ses techniques d'idéation, mais aussi, dans la seconde édition, par son ouverture au documentaire et aux nouveaux médias. Il reste que les ouvrages les plus vendus et les plus influents en dehors des États-Unis sont encore les traductions des principaux manuels américains<sup>[3]</sup>.

Ces manuels publiés aux États-Unis se ressemblent beaucoup. D'un auteur à l'autre, le lexique peut varier, de même que le nombre de battements, de pivots et d'actes, mais le cœur reste le même. L'histoire idéale – qu'elle soit nommée « *The Paradigm* » (Field), « *The Quest* » (McKee), « *The Hero's Journey* » (Vogler), « *The Story Spine* » (Seger), « *The Beat Sheet* » (Snyder), « *The 22 Building Blocks* » (Truby), « *The Six Stage Plot Structure* » (Hauge), etc. – se ramène généralement à ces quelques ingrédients de base : un thème; un personnage principal, caractérisé par une « faiblesse » et un « besoin » (inconscient), un « but » ou un « désir » (conscient); un obstacle à ce désir, c'est-à-dire un antagoniste et surtout un conflit central; une structure linéaire divisée en quelques grands actes, avec une transformation du personnage; et une progression dramatique, avec un élément déclencheur, au moins deux pivots, un point culminant et une fin, idéalement positive –, le tout, sans perspective narrative particulière.

Le point de départ du récit est généralement le personnage. Comme l'écrit Syd Field, « [i]l existe deux manières d'aborder l'écriture d'un scénario. La première est de trouver une idée et de créer ensuite des personnages qui correspondent à cette idée [...]. La seconde est de créer un personnage et de laisser ensuite un besoin, une action et éventuellement une histoire émerger de ce personnage<sup>[4]</sup> ». La plupart des manuels privilégient la seconde manière. Dans l'un des exercices de son célèbre séminaire, Syd Field proposait justement à ses étudiants de construire ensemble un protagoniste et d'esquisser, à partir de là, une histoire entière. « Créons un personnage, disait-il. Je poserai les questions et vous donnerez les réponses.<sup>[5]</sup> » Est-ce un homme ou une femme? Où habite-t-elle? Quel âge a-t-elle? Quel est son nom? Quand est-elle née? Que font ses parents? Quelles relations entretient-elle avec eux? Quelles études fait-elle? Quel est le contexte social et politique? Etc. Dans cet échange orienté, la classe arrivait rapidement à des consensus sur chaque question et développait ainsi, en un temps record, une « bonne histoire », dont voici un exemple : « Dans les années 1970, une jeune avocate découvre que les conditions de travail dans une centrale nucléaire ne sont pas sécuritaires. Malgré les pressions politiques et les menaces à sa vie, elle réussit à exposer la corruption politique. La centrale est fermée jusqu'à ce que des réparations soient faites et que les conditions soient mises en place pour assurer la protection des travailleurs et de la communauté. » « Pas mal – compte tenu du fait que nous n'avons pris que quelques heures pour créer un personnage et une histoire! » conclut fièrement Field<sup>[6]</sup>, sans noter que cette histoire est déjà très familière (*One Man*, 1977; *The China Syndrome*, 1979; *Norma Rae*, 1979; *A Civil Action*, 1998; *The Insider*, 1999; *Erin Brockovich*, 2000; etc.).

L'importance du personnage peut sembler évidente : il est difficile d'imaginer une histoire sans un protagoniste contrarié et une émotion sans identification. Mais elle doit néanmoins être relativisée, contextualisée et historicisée. Aussi pratiques qu'ils puissent être, ces manuels reposent non seulement sur une théorie du récit, mais aussi et surtout sur une théorie du sujet, sur une philosophie morale et politique particulière qui, par un singulier syncrétisme, mêle libéralisme et christianisme. En effet, la théorie ici est d'abord *libérale*, souvent utilitariste et parfois même libertarienne : le protagoniste est essentiellement un individu souverain, autonome, conscient, volontaire et agissant, mais surtout libre, propriétaire – de sa personne, de ses capacités et des fruits de son travail – et intéressé, agissant par intérêt personnel et entretenant avec les autres des relations d'échange, essentiellement économiques. Cette conception du sujet relève de ce que C. B. Macpherson appelait « l'individualisme possessif », qui s'est imposé avec le développement de l'économie libérale et du capitalisme et qui pense le sujet sur le modèle de l'agent économique et la société sur le modèle du marché.

Paradoxalement, cette théorie est aussi, dans une certaine mesure, *chrétienne* : le protagoniste est à la fois autonome et hétéronome, libre et déterminé, il est fondamentalement bon, mais également faillible, marqué par quelque faiblesse actuelle ou une faute passée, un péché originel, qu'il doit expier. Il est responsable de ses actes, mais il se trouve en même temps soumis à des forces supérieures, non seulement la causalité, aveugle et insignifiante comme le hasard, mais aussi une finalité, intentionnelle et signifiante comme la Providence, le destin ou la volonté divine. Truby le dit sans ambages : la bonne histoire doit présenter un protagoniste avec une « faiblesse morale » (*moral weakness*) et un « besoin moral » (*moral need*), confronté à un « choix moral » (*moral choice*), qui prend une « décision morale » (*moral decision*) qui a des conséquences irréversibles (punitions ou récompenses, malédiction ou rédemption), dont il pourra tirer une « leçon morale » (*moral self-revelation*).

Évidemment, il existe bien d'autres modèles de scénarios, d'histoires et de récits, sans thème simple, sans personnage principal, ni antagoniste, sans conflit central, sans structure linéaire, sans actes, sans transformation, ni progression dramatique marquée, sans élément déclencheur, ni pivots forts, sans point culminant, ni fin – et sans perspective narrative univoque<sup>[7]</sup>. Mais le modèle américain du « bon scénario » continue néanmoins de dominer partout dans le monde, dans les institutions académiques, les écoles et les universités, comme dans l'industrie du cinéma. Et encore aujourd'hui, bien des films – et parfois même des films dits « nationaux » – sont construits, à la lettre, selon les recommandations de Field, McKee ou Truby<sup>[8]</sup>.

---

[1] « A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder; fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won; the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. » Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, éd. rev. (Princeton : Princeton University Press, 2004 [1949]), 28.

[2] Dans le cadre du Groupe de recherche sur la scénarisation transmédiée (Université de Montréal, Université du Québec à Montréal, Université Concordia, Université du Québec à Chicoutimi), dirigé par Isabelle Raynauld, Emily Landry-Lajoie a dressé une liste des manuels de scénarisation par dates de parution et décennies qui démontre, entre autres, que la très grande majorité des publications dans ce champ sont américaines.

[3] Il est intéressant de noter que certaines traductions sont aussi des adaptations : les traducteurs y ajoutent des exemples de films locaux et parfois même un chapitre entier pour en ajuster le contenu au contexte français.

- [4] « There are really only two ways to approach writing a screenplay. One is to get an idea, then create your characters to fit that idea [...]. Another way to approach a screenplay is by creating a character, then letting a need, an action, and, ultimately, a story emerge out of that character. » Syd Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, éd. rev. (NYew York: Random House, 2007 [1979]), 75.
- [5] « Let's create a character. I'll ask questions, you'll supply the answers. » Field, *Screenplay*, 75.
- [6] « In the '70s, a young woman attorney discovers unsafe working conditions at a nuclear power plant and, despite political pressure and threats to her life, succeeds in exposing political corruption. The plant is shut down until repairs are made and safe conditions exist to protect the workers and the surrounding community [...]. Not too bad – considering that it took us only a couple of hours to create a character and a story! » Field, *Screenplay*, 87.
- [7] Sur les autres modèles existants, voir Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (Paris: Armand Colin, 2008 [1991]) et Ken Dancyger et Jeff Rush, *Alternative Scriptwriting: Beyond the Hollywood Formula* (New York: Routledge, 2013 [1991]).
- [8] Les séminaires que Field, McKee et Truby ont donnés partout aux États-Unis et dans le monde ont certainement contribué à leur notoriété.

# Screenwriting Manuals

by Olivier Asselin and Bruno Maltais

Translation: Timothy Barnard

There exist numerous practical books on the art of storytelling, ranging from Antiquity, such as those of Aristotle and Horace, to the fundamental volumes of the classical doctrine and the baroque period, such as Lope de Vega's *The New Art of Writing Plays in this Age* (1609), the Abbé d'Aubignac's *Theatre Practice* (1657), Corneille's *Three Discourses on Dramatic Poetry* (1660) and Boileau's *The Art of Poetry* (1674), to modern dramaturgy, from Freytag's *Technique of the Drama* (1863) to Brecht's "A Short Organum for the Theatre" (1948). The earliest true manuals appeared in the twentieth century, such as Lawson's *The Theory and Technique of Playwriting* (1936, 1949), Egri's *The Art of Dramatic Writing* (1942, 1946) and Raphaelson's *The Human Nature of Playwriting* (1949). Out of this vast range of practical volumes, one must grant a special place to those which attempt to reduce all stories to a few elementary plots, in the tradition of "Gozzi's thirty-six dramatic situations" (mentioned by Goethe but of which no trace has ever been found): Nerval suggests there are 24, Polti 36, Souriau 200,000, Tobias 20, Booker 7, etc.

Some theoretical texts, with their scholarly analysis of narrative, are sometimes used for practical ends, such as Propp's *Morphology of the Folktale* (1928) and Campbell's *The Hero with a Thousand Faces* (1949). This latter volume formulates the hypothesis that every myth in the history of humanity – Egyptian, Hindu, Buddhist, Mesopotamian, Greek, Roman, Jewish, Christian, Muslim, etc. – is a variation on the same fundamental and universal great myth (it is thus also transhistorical and transcultural): "A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder; fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won; the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man."<sup>[1]</sup> This "monomyth," an initiatory journey in seventeen stages, is used by several creators in diverse media, in particular by Vogler in cinema.

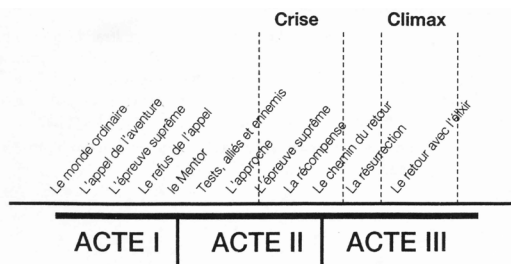


Diagram of the hero's journey model according to Christopher Vogler, inspired by Joseph Campbell's model.  
[See database entry.](#)

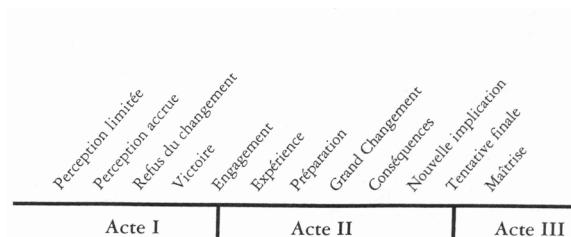


Diagram of the transformational arc according to Christopher Vogler, inspired by the writings of Joseph Campbell.  
[See database entry.](#)

Other even more theoretical texts, such as Greimas' *Structural Semantics*, Genette's *Narrative Discourse*, Eco's *Lector in fabula* and Ricoeur's *Time and Narrative*, have sometimes also been referenced in writing manuals (particularly in the French-speaking world).

Scriptwriting manuals are practical volumes written by professionals – sometimes by scriptwriters, but most often by script consultants – for use by professionals and especially by amateurs (students in particular). Their main goal is to present a method for conceiving, developing and writing a script. In the old tension between art and the artisanal, between the “having a calling” method and the “becoming a professional” method, these manuals quite obviously take the side of the professional system from the outset: writing can be taught and learned, know-how is as important as talent, it is important to be familiar with the profession's techniques and little tricks. Because these are practical manuals and not theoretical tracts, their method is inductive and not deductive: their starting point is the analysis of a group of exemplary scripts – most often those of a few hit films – in order to recreate the rules of the art. This inductive labour obviously involves generalization, meaning a process of selecting, simplifying and formalizing.

For a number of historical reasons – the rapid industrialization of American cinema and the professionalization of scriptwriters there, the cultural hegemony of the United States since the early twentieth century, etc. – American scriptwriting manuals quickly came to dominate the market in a lasting manner.<sup>[2]</sup> Indeed the first manuals in the United States appeared early: Ralph P. Stoddard published *The Photo-Play: A Book of Valuable Information for Those Who Would Enter a Field of Unlimited Endeavour* in 1911, Epes Winthrop Sargent brought out *Technique of the Photoplay* in 1912, Victor Freeburg introduced *The Art of Photoplay Making* in 1918 and Frances Taylor Patterson (who for decades taught the course “Photoplay Composition” at Columbia University) published *Cinema Craftsmanship: A Book for Photoplaywrights* in 1920 and *Scenario and Screen* in 1928. These manuals became out of date with the arrival of sound, however, when speech became central to the art of telling a story. Few manuals were published in the 1930s. We should mention, however, Tamar Lane's *The New Technique of Screen Writing: A Practical Guide to the Writing and Marketing of Photoplays* (1936), which was one of the first to take up writing for talking film. After the war came Eugene Vale's *The Technique of Screen and Television Writing* (1944) and Lewis Herman's *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films* (1952).

Most manuals, however, have been published after the crisis of the large studios and the growth of so-called “independent” cinema (meaning independent of the large studios). There was a spate of publications in the 1980s, 90s and 2000s: Syd Field's *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (1979, 2005); Linda Seger's *Making a Good Script Great* (1987, 2010); Christopher Vogler's *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (1992, 1998, 2007); David Trottier's *The Screenwriter's Bible* (1994, 2014); Robert McKee's *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (1997, 2010); Blake Snyder's *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need* (2005); John Truby's *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller* (2007); etc.

A few books also appeared in the French-speaking world, such as Michel Chion's *Écrire un scénario* (1985, 2007) and Yves Lavandier's *La dramaturgie* (1994, 2014). These books, even though they often introduce a wider and more universal body of work, owe a great deal to the American manuals (Chion mentions Vale and Field, among others; Lavandier discusses Field, McKee and Truby). In this group, Isabelle Raynauld's volume *Lire et écrire un scénario* (2012, 2019) easily stands out for the importance it grants to reading scripts as part of the work of scriptwriting and for its techniques for conceiving a project, but also, in its second edition, for its openness to documentary and new media. The best selling and most influential volumes outside of the United States continue, however, to be translations of the principal American manuals.<sup>[3]</sup>

Manuals published in the United States are highly similar. The vocabulary may vary from one writer to the next, as can the number of beats, pivots and acts, but the heart of the matter remains the same. The ideal story – whether it is called “The Paradigm” (Field), “The Quest” (McKee), “The Hero’s Journey” (Vogler), “The Story Spine” (Seger), “The Beat Sheet” (Snyder), “The 22 Building Blocks” (Truby), “The Six Stage Plot Structure” (Hauge), etc. – generally boils down to a few basic ingredients: a theme; a main character with a “weakness” and an (unconscious) “need”, a “goal” or a (conscious) “desire”; an obstacle to this desire, meaning an antagonist and most of all a central conflict; a linear structure divided into a few large acts, with a transformation of the character; and a dramatic progression, with a catalyst, at least two pivots, a high point and an ideally positive ending – all without a particular narrative perspective.

The starting point of the story is generally the character. As Syd Field wrote, “There are really only two ways to approach writing a screenplay. One is to get an idea, then create your characters to fit that idea... Another way to approach a screenplay is by creating a character, then letting a need, an action, and ultimately a story emerge out of that character.”<sup>[4]</sup> Most manuals adopt the latter method. In one of the exercises in his famous seminar, Field proposed to his students, precisely, to construct a character together and, from there, to sketch out an entire story: “Let’s create a character,” he would say. “I’ll ask questions, you’ll supply the answers.”<sup>[5]</sup> Is it a man or a woman? Where does she live? How old is she? What is her name? When was she born? What do her parents do? What are her relations with them like? What is she studying? What is the social and political context? Etc. In this guided discussion, the class quickly arrived at a consensus on each question and as a result developed in record time a “good story,” an example of which is given here: “In the ’70s, a young woman attorney discovers unsafe working conditions at a nuclear power plant and, despite political pressure and threats to her life, succeeds in exposing political corruption. The plant is shut down until repairs are made and safe conditions exist to protect the workers and the surrounding community.” “Not too bad – considering that it took us only a couple of hours to create a character and a story!,” Field concludes,<sup>[6]</sup> without noting that this story is already quite familiar (*One Man*, 1977; *The China Syndrome*, 1979; *Norma Rae*, 1979; *A Civil Action*, 1998; *The Insider*, 1999; *Erin Brockovich*, 2000; etc.).

The character’s importance may appear obvious: it is difficult to imagine a story without a hindered protagonist, or emotion without identification. Still, the character must be put in perspective, contextualized and historicized. As practical as these manuals may be, they are

based not only on a theory of narrative, but also and above all on a theory of the subject, on a particular moral and political philosophy which, by means of a singular syncretism, blends liberalism and Christianity. Indeed the theory here is in the first place *liberal*, often utilitarian and sometimes even libertarian: protagonists are essentially sovereign, autonomous, conscious, intentional and effective, but above all free and a proprietor of their person, their abilities and the fruits of their labour. They are an interested party, acting out of personal interest and essentially maintaining with others relations of economic exchange. This conception of the subject forms part of what C.B. Macpherson called “possessive individualism,” which took hold with the growth of economic liberalism and capitalism and conceives the subject on the model of the economic agent, and society on the model of the market.

Paradoxically, this theory is also, to a certain extent, *Christian*: the protagonist is at one and the same time autonomous and heteronomous, free and predetermined, fundamentally good but also fallible, marked by some current weakness or a past fault, an original sin, which must be expiated. Such protagonists are responsible for their actions, but find themselves at the same time subject to higher forces: not only causality, blind and meaningless like chance, but also a purpose, intentional and meaningful like Providence, destiny or divine will. Truby spells this out in no uncertain terms: a good story must have a protagonist with a “moral weakness” and a “moral need” confronted with a “moral choice” and who makes a “moral decision” with irreversible consequences (punishments or rewards, malediction or redemption) which can provide a “moral self-revelation.”

Obviously many other models for scripts, stories and narratives exist, without a simple theme, a main character or antagonist, a central conflict, a linear structure, actions, transformations, marked dramatic progression, a catalyzing element, strong central figures, a high point or ending – and without a univocal narrative perspective.<sup>[7]</sup> But the American model of the “good script” continues to dominate around the world in academic institutions – schools and universities – and the film industry alike. And still today many films, and sometimes even so-called “national” films, are constructed to the letter of the recommendations by Field, McKee and Truby.<sup>[8]</sup>

---

[1] Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, rev. ed. (Princeton: Princeton University Press, 2004 [1949]), 28.

[2] Emily Landry-Lajoie, under the aegis of the Groupe de recherche sur la scénarisation transmédiée (Université de Montréal, Université du Québec à Montréal, Concordia University, Université du Québec à Chicoutimi), headed by Isabelle Raynauld, has devised a list of scriptwriting manuals by their date of publication and decade which shows, among other things, that the great majority of publications in this field are American.

[3] It is worth noting that some translations are also adaptations: the translators add examples of local films and sometimes even add an entire chapter to adjust the content to the French context.

[4] Syd Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, rev. ed. (New York: Random House, 2007 [1979]), 75.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*, 87.

[7] With respect to other existing models, see Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (Paris: Armand Colin, 2008 [1991]) and Ken Dancyger and Jeff Rush, *Alternative Scriptwriting: Beyond the Hollywood Formula* (New York: Routledge, 2013 [1991]).

[8] The seminars given by Field, McKee and Truby in the United States and elsewhere in the world certainly contributed to their reputation.