

## 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 *Upthrowe*. Length 260 feet. Class B. \$31.20.

## LAUNCHING RACING YACHTS.

LAUNCHING SHAMROCK III AT GOUROCK SHIPYARDS, SCOTLAND.

The first part shows the shipbuilding yard and the launch of the yacht. The second part shows the cup challenger sliding down the ways and into the water.

A magnificent panoramic sweep of the harbor and the sailors which

### 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 séries télé

## Television Scriptwriting Manuals

Meganne Rodriguez-Caouette

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



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 TECHNÉS/TECHNÉS 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.

Version 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 séries télé

par Meganne Rodriguez-Caouette

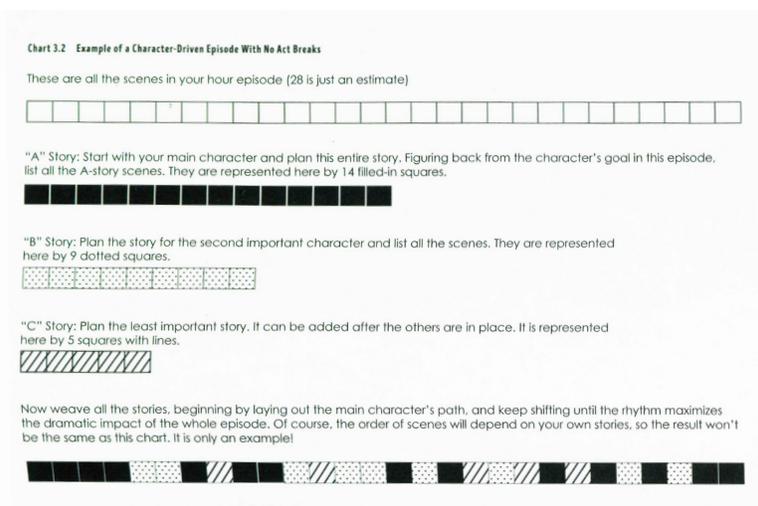
Avant les années 1990, les manuels de scénarisation sur le marché s'intéressent principalement au récit cinématographique et laissent de côté l'écriture télévisuelle. La télévision est un médium et un média en pleine expansion dont les possibilités narratives n'en sont qu'à leurs prémices. À cette époque, en France, les programmes télévisés sont aux balbutiements de leur potentiel. Ce sont des adaptations de grands romans francophones ou des variations sur des phénomènes comiques provenant des États-Unis<sup>[1]</sup>. Au même moment, au Québec, le téléroman est à son paroxysme. En effet, cette forme, à cheval entre le feuilleton et le *soap opera* américain, fait loi sur les téléviseurs québécois, poussant des chercheurs comme Michel Gosselin à en faire le sujet de leurs études. Son travail en fera l'un des rares manuels québécois en la matière encore à ce jour.

Dès les années 1990 aux États-Unis et en France, les manuels de scénarisation intègrent, dans leur titre, le média qu'est la télévision : *Reading for a Living: How to be a Professional Story Analyst for Film and Television* (Katahn, 1990), *La pratique du scénario : cinéma, télévision, B. D.* (Duc, 1992), etc. Cependant, ces auteurs ne font pas de distinction nette entre l'écriture cinématographique et télévisuelle, bien qu'il existe des différences majeures dans les pratiques scénaristiques propres à chacune.

Au tournant des années 2000, des manuels sur la scénarisation de séries télé voient le jour, que ce soit en France ou aux États-Unis : *L'écriture de scénario* de Jean-Marie Roth (1997); *La sitcom ou comment écrire une comédie de situation* de Jorgen Wolf et L. P. Ferrante (2000); et *Crafty TV Writing: Thinking Inside the Box* d'Alex Epstein (2006). Ces manuels, plutôt que d'offrir une information générique sur l'écriture télévisuelle, se spécialisent en s'attardant à des genres, plus précisément ceux de la *sitcom* et du feuilleton (variation du *soap opera*<sup>[2]</sup>). Ils présentent plusieurs procédés propres au médium et aux genres priorisés à cette époque. Les premières distinctions relevées par ces ouvrages sont de l'ordre de la différence entre la structure dramatique et la structure narrative. La structure dramatique s'inspire de celle en trois actes présente au cinéma, qui s'inspire elle-même de celle propre au théâtre et théorisée par Aristote. En revanche, la structure narrative s'en sépare, surtout dans le cas de la comédie. Ce genre se construit autour de deux actes narratifs : chacun se développe en séquences de 12 minutes qui sont elles-mêmes découpées en deux ou quatre scènes<sup>[3]</sup>. À cette époque, les manuels de scénarisation se basent sur un format de diffusion hebdomadaire, influant sur la construction du récit. De nos jours, avec les nouveaux modes de diffusion, les scénaristes doivent repenser la structure de leur épisode pour s'adapter à ceux-ci. Une série diffusée hebdomadairement, une série disponible en diffusion continue ou encore une série Web ne se scénarisent pas de la même manière. Effectivement, les actes d'une série télévisée présentée à la télévision linéaire

se développent selon les pauses publicitaires; chaque acte est fabriqué autour de ces coupures. De plus, pour garder intéressé le public et ne pas le perdre au profit d'une émission concurrente diffusée sur une autre chaîne, le scénariste devra user de techniques comme le *cliffhanger*, qui caractérise la structure narrative de ce type de télévision. Alors que, dans le cas d'une série télévisée diffusée sur une plateforme de vidéos à la demande comme Netflix ou ICI TOU.TV (au Québec), la construction de la structure narrative peut se permettre plus de liberté; les scénaristes vont plutôt privilégier l'utilisation du *cliffhanger* à la fin de l'épisode pour que les téléspectateurs et les téléspectatrices restent devant l'écran. Et dans le cas des séries Web, celles-ci ont une contrainte supplémentaire de temps : les épisodes sont d'une durée moyenne de 8 à 10 minutes. La conception d'un projet télévisuel doit donc prendre en considération le format et le mode de diffusion.

Les années 2010 deviennent charnières pour la publication de manuels de scénarisation aux États-Unis. Ces guides se caractérisent par la présentation de tableaux et de schémas pour planifier la scénarisation d'une série télé. Ces éléments visuels créent des balises pour les apprentis scénaristes: ils ont à leur disposition des structures de développement de personnages, de développement d'un arc narratif dans un épisode, ou encore d'arcs narratifs dans une saison. Ces plans permettent aux apprentis scénaristes de planifier leur création en aidant à la structuration du récit, mais aussi au développement des personnages et de l'univers qu'ils souhaitent créer et exploiter. C'est le cas de l'ouvrage de Pamela Douglas *Writing the TV Drama Series: How to Succeed As a Professional Writer in TV* (2018).



Exemple d'un épisode axé sur les personnages principaux sans interruption d'acte présenté dans *Writing the TV Drama Series*. [Voir la fiche](#).

De plus, ce type d'ouvrage, comme celui de Neil Landau, *The TV Showrunner's Map* (2014), présente entre les chapitres plus éducatifs ou analytiques des entrevues avec des scénaristes et des producteurs de certaines séries cultes comme *True Blood*, *How I Met Your Mother*, *Lost*, etc. Bien que les entrevues ne soient pas quelque chose de nouveau dans le domaine des manuels de scénarisation, comme cela a déjà été le cas en France dans l'ouvrage dirigé par René Prédal intitulé *Les scénaristes de télévision* (1992), celles-ci permettent à l'apprenti scénariste d'avoir

une vision globale et contemporaine du métier, d'en découvrir les défauts et les difficultés. Le dialogue entre les entrevues de scénaristes professionnels et les éléments techniques brossent un portrait réaliste du métier de scénariste à la télévision.

À l'aube de 2020, des ouvrages analysant l'écriture sérielle sont publiés en grande partie en France, comme ceux de Florent Favard, *Écrire une série TV: la promesse du dénouement* (2019), et de Vladmimir Lifschutz, *This is the End: finir une série TV* (2018). Ils proposent un complément d'information sur la scénarisation pour série télé en exposant des notions comme celle de la « bible<sup>[4]</sup> ». La « bible » est le document créé par les scénaristes pour regrouper des schémas narratifs, des fiches de personnages, des descriptions de l'univers et bien plus. Comme il n'y a pas de règle en ce qui a trait à la mise en forme et au contenu, les scénaristes ont une certaine liberté dans la création de leur bible. Cependant, certains éléments sont essentiels, tels que le titre de la série, le genre et le format. La bible est aussi utilisée par les acteurs pour construire leur personnage. Dans le cas de l'écriture d'une série télévisée, cet objet est nécessaire à la construction d'un monde, puisqu'il traduit les possibilités narratives et créatrices des récits sériels.

En somme, la scénarisation des séries télévisées se différencie de celle au cinéma par des questions de contraintes propres au médium de la télévision (la durée d'un épisode, le renouvellement d'une série télévisée l'année suivante, la production, le format). Les éléments propres au médium télévisuel sont exposés et expliqués dans des manuels, qui se définissent comme étant de véritables guides pour l'écriture télévisuelle, mais aussi pour la formation au métier de scénariste.

---

[1] Voir Pierre Zemniak, *Exception française: de Vidocq au Bureau des légendes, 60 ans de séries* (Paris: Éditions Vendémiaire, 2017). Voir aussi René Prédal (dir.), *Les scénaristes de télévision* (Athis Val de Rouvre: Charles Corlet, 1992).

[2] Voir Chris Curry, *Comment écrire le scénario d'un feuilleton populaire* (Paris: Gremese, 2003).

[3] Voir Jorgen Wolf et L. P. Ferrante, *La sitcom ou comment écrire une comédie de situation* (Paris: Dixit, 2000).

[4] Voir Florent Favard, *Écrire une série TV: la promesse du dénouement* (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2019).

# Television Scriptwriting Manuals

by Meganne Rodriguez-Caouette

Translation: Timothy Barnard

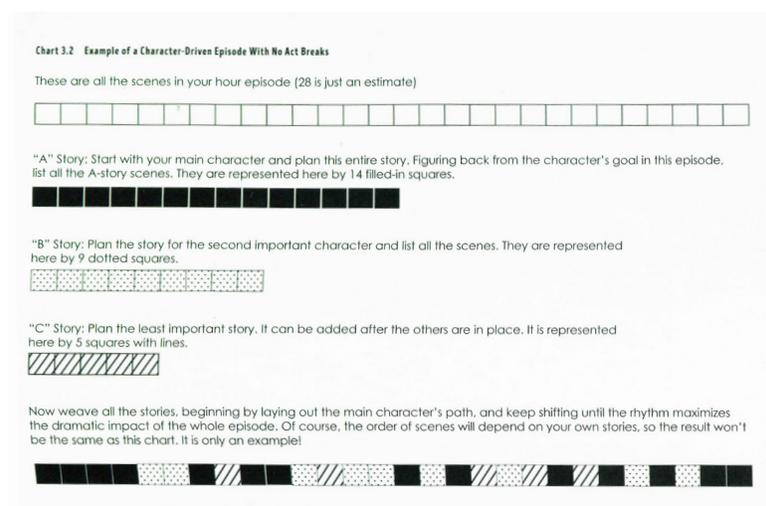
Before the 1990s, the scriptwriting manuals on the market mostly explored film narrative and pushed writing for television to the side. Television was a rapidly-expanding medium and mass media whose narrative possibilities were in their infancy. In France at that time television programs had barely scratched the surface of their potential. They adapted great French-language novels or were variations on the comedy phenomena coming out of the United States.<sup>[1]</sup> At the same time, in Quebec the *téléroman* (“TV-novel”) had reached a state of paroxysm. This form, which straddles the serial novel and the American soap opera, ruled Quebec television, prompting scholars such as Michel Gosselin to take up their study. His work would become one of the rare manuals on the topic still to this day.

In the United States and France in the 1990s, scriptwriting manuals incorporated the television medium in their titles: *Reading for a Living: How to be a Professional Story Analyst for Film and Television* (Katahn, 1990), *La pratique du scénario: cinéma, télévision, B.D.* (Duc, 1992), etc. Nevertheless, these authors did not distinguish between writing for film and writing for television, even though major differences between the scriptwriting techniques specific to each exist.

At the turn of the century, manuals for scripting television series appeared in both France and the United States: Jean-Marie Roth’s *L’écriture de scénario* (1997); Jorgen Wolf and L.P. Ferrante’s *La sitcom ou comment écrire une comédie de situation* (2000); and Alex Epstein’s *Crafty TV Writing: Thinking Inside the Box* (2006). These manuals, rather than providing generic information on writing for television, specialized in focusing on genres, specifically the sitcom and, in France, the *feuilleton*, a variation on the soap opera.<sup>[2]</sup> They discuss several techniques specific to the medium and to the popular genres of the day. The first distinctions these volumes make concern the difference between dramatic structure and narrative structure. Dramatic structure draws on the three-act structure present in cinema, which draws in turn on the structure specific to theatre and theorized by Aristotle. Narrative structure, on the other hand, is distinct, especially in the case of comedy. This genre is built around two narrative acts: each develops over twelve-minute sequences which are themselves broken down into two or four scenes.<sup>[3]</sup> At that time, scriptwriting manuals were based on a format of weekly broadcast, which influenced the construction of the narrative. Today, with new modes of dissemination, scriptwriters must rethink the structure of their episode to adapt to these modes. A series broadcast weekly, a series available for streaming and a Web series are not scripted in the same manner. The acts in a television series shown on linear television develop in accordance with the commercial breaks; each act is made around these breaks. In addition, to hold the

audience's interest and not lose it to a competing broadcast on another network, scriptwriters must use techniques such as the cliffhanger, typical of the narrative structure of this kind of television. In the case of a television series disseminated on a video on demand platform such as Netflix or, in Quebec, ICI TOU.TV, the narrative structure can allow itself more freedom; here scriptwriters reserve the use of the cliffhanger for the end of the episode so that viewers remain in front of their screens. In the case of Web series, an additional time constraint exists: episodes have an average length of from eight to ten minutes. When conceiving a project for television one must therefore consider the format and the mode of dissemination.

The 2010s were a turning point for the publication of scriptwriting manuals in the United States. These guides featured charts and diagrams for planning the scripting of a television series. Such visuals functioned as guideposts for budding scriptwriters, providing them with character development structures, the development of a narrative arc in an episode, or narrative arcs throughout a season. These plans enabled budding scriptwriters to plan their project by helping to structure the narrative, but also by helping develop the characters and the world the scriptwriter wishes to create and put to use. This is the case of the volume by Pamela Douglas, *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV* (2018).



Example of a character-driven episode with no act breaks shown in *Writing the TV Drama Series*. [See database entry](#).

In addition, this kind of book, like that by Neil Landau, *The TV Showrunner's Map* (2014), includes between its more educational or analytical chapters interviews with the scriptwriters and producers of various cult series such as *True Blood*, *How I Met Your Mother*, *Lost*, etc. Although interviews are not anything new in the field of scriptwriting manuals, this having already been done, in France, in a volume edited by René Predal entitled *Les scénaristes de télévision* (1992), such interviews enable budding scriptwriters to have an overall and contemporary view of the profession and to discover its defects and difficulties. The dialogue between the interviews with professional scriptwriters and the technical elements of scriptwriting paints a realistic portrait of the scriptwriting trade in the television field.

Books analysing writing for series were published, largely in France, at the dawn of the 2020s. These include Florent Favard's *Écrire une série TV: la promesse du dénouement* (2019) and Vladmimir Lifschutz's *This is the End: finir une série TV* (2018). They offered additional information on scriptwriting for television series by expounding on concepts such as the "bible."<sup>[4]</sup> The "bible" is a document created by scriptwriters to bring together narrative diagrams, character profiles, descriptions of the world being created and much more. Because there are no rules around the form and content of the bible, scriptwriters have a degree of freedom in creating their own. Some elements, however, are essential, such as the title of the series, the genre and the format. The bible is also used by the actors to construct their character. In the case of writing for a television series, this object is required for the construction of a world, because it conveys the narrative and creative possibilities of serial narrative.

In sum, scripting television series is different from scriptwriting in cinema by virtue of the questions and constraints specific to the television medium (the length of an episode, the return of a television series the following year, the production, the format). The elements specific to the television medium are set out and explored in these manuals, which describe themselves as veritable guides for writing for television but also for training to become a part of the scriptwriting profession.

---

[1] See Pierre Zemniak, *Exception française: de Vidocq au Bureau des légendes, 60 ans de séries* (Paris: Éditions Vendémiaire, 2017). See also René Prédal (ed.), *Les scénaristes de télévision* (Athis Val de Rouvre: Charles Corlet, 1992).

[2] See Chris Curry, *Comment écrire le scénario d'un feuilleton populaire* (Paris: Gremese, 2003).

[3] See Jorgen Wolf and L.P. Ferrante, *La sitcom ou comment écrire une comédie de situation* (Paris: Dixit, 2000).

[4] See Florent Favard, *Écrire une série TV: la promesse du dénouement* (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2019).