

ÉCRIRE UN FILM

scénaristes et cinéastes au travail

coordonné par N. T. Binh et Frédéric Sojcher



JEAN-PIERRE BACRI – BERTRAND BLIER – VALERIA BRUNI-TEDESCHI
ROBIN CAMPILLO – LAURENT CANTET – EMMANUEL CARRÈRE
JEAN-CLAUDE CARRIÈRE – OLIVIER DAZAT – CLAIRE DENIS
PASCALE FERRAN – JACQUES FIESCHI – FABRICE GOBERT – AGNÈS JAOUÏ
NOÉMIE LVOVSKY – FRANÇOIS OZON – DANIELÈ THOMPSON

LES IMPRESSIONS NOUVELLES
Caméras subjectives

Collection « Caméras subjectives »
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Couverture : *Le Tout Nouveau Testament* (Jaco Van Dormael, 2015),
avec Benoît Poelvoorde © Terra Incognita Films

Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2018
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

ÉCRIRE UN FILM

scénaristes et cinéastes au travail

Coordonné par N. T. Binh et Frédéric Sojcher

École des arts de la Sorbonne, université Paris 1
avec le soutien de l'Institut ACTE

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

À Jacqueline Aubenas et Jean-Paul Török, professeurs de scénario

INTRODUCTION

Ce livre est issu de rencontres. Les étudiants du Master en scénario, réalisation et production de l'École des arts de la Sorbonne (université Paris 1) ont interrogé scénaristes et réalisateurs sur l'écriture filmique.

Dans le cadre des cours, les étudiants ont vu les films des intervenants et préparé avec un enseignant les questions qui pourraient leur être posées.

Les débats ont eu lieu publiquement et les personnes présentes dans la salle ont pu aussi intervenir, pour interroger l'invité. Ce sont ces propos qui ont été enregistrés puis retranscrits, pour donner lieu à cet ouvrage¹.

Un premier cycle de débats avait été organisé au Forum des images il y a quelques années, et permis la publication d'un livre, coordonné par N. T. Binh, Catherine Rihoit et Frédéric Sojcher sous le titre : *L'Art du scénario*². Un deuxième cycle de rencontres a eu lieu à la BNF (dans le grand auditorium de la Bibliothèque François Mitterrand), avec le partenariat de la Guilde des scénaristes et du Conservatoire libre du cinéma français.

L'Art du scénario est aujourd'hui un livre épuisé. Nous reprenons dans le présent ouvrage les propos tenus à l'époque

1. Retranscrire des propos oraux consiste à faire un travail d'adaptation, pour leur donner une forme écrite, en tentant autant que possible d'éviter les répétitions. Une forme de montage est aussi pratiquée : certains passages étant coupés, d'autres déplacés. C'est là la responsabilité des coordinateurs du présent volume : ne pas dénaturer le sens de ce qui est dit, tout en travaillant le texte.

2. *L'Art du scénario*, Éditions Klincksieck, Paris, 2012.

par Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui, Valéria Bruni Tedeschi et Noémie Lvovsky, Robin Campillo et Laurent Cantet, et Emmanuel Carrère³.

Nous y ajoutons les propos – inédits et qui composent la majeure partie du volume – de Bertrand Blier, Jean-Claude Carrière, Olivier Dazat, Claire Denis, Pascale Ferran, Jacques Fieschi, Fabrice Gobert, François Ozon et Danièle Thompson.

La manière dont on perçoit un propos peut varier en fonction du temps. Quand Romain Campillo était venu à notre rencontre, même s'il avait déjà réalisé un long métrage (*Les Revenants*, 2004), c'est surtout en tant que scénariste et monteur de Laurent Cantet (qui venait à l'époque de décrocher la Palme d'or à Cannes pour *Entre les murs*, en 2008) que son nom évoquait quelque chose aux étudiants. Aujourd'hui, ce serait surtout *120 Battements par minute* (2017), qui retiendrait l'attention, parce qu'il l'a réalisé lui-même, mais aussi par ses qualités formelles, l'importance de son sujet (la lutte contre le sida au moment de la défaillance des pouvoirs publics et l'absence de médicament efficace), son prix du Jury à Cannes et ses César (dont celui du meilleur film). Pourtant, le dispositif de mise en scène d'*Entre les murs* et celui de *120 Battements par minute* sont assez similaires. Il suffit de relire ce qu'en disent Romain Campillo et Laurent Cantet, pour s'en convaincre. Il est utile, voire nécessaire, quand on est étudiant

3. Les transcriptions ont été remaniées et parfois élaguées pour ce livre, le sujet en étant sensiblement différent. Parmi les intervenants du précédent volume qui n'ont pas été repris ici, plusieurs cas de figure : Serge Lalou, Nicolas Philibert et Stan Neumann intervenaient spécifiquement sur l'écriture du cinéma documentaire. Cette question mériterait à elle seule un livre. Claire Blondel et Vincent Lindon évoquaient le rapport des acteurs et de leur agent au scénario. Cette relation est rarement abordée, mais aussi passionnante soit-elle, elle n'est pas directement liée à comment « écrire un film ». Carole Scotta intervenait avec Robin Campillo et Laurent Cantet, car étant leur productrice. Les questions de production n'ont pas été retenues.

INTRODUCTION

en cinéma et que l'on veut faire des films, de comprendre comment des choix conjugués de narration et de mise en scène se mettent en place. Aucun film, aucun scénariste, aucun réalisateur ne vient de *nulle part*.

Comment un scénariste et un réalisateur dialoguent-ils ensemble aux différentes étapes d'écriture du scénario ? Un écrivain (auteur de romans ou de pièces de théâtre) a-t-il le même rapport au scénario ? Quelles sont les spécificités de l'écriture scénaristique ? À quel point le non-dit est-il aussi important que les dialogues et comment appréhender cette part d'indicible ? La structure d'un film se « travaille-t-elle » comme l'enseignent les manuels de scénario ou y a-t-il une *autre* manière de concevoir le récit ? Comment écrit-on « pour » un acteur ? Comment la musique du film participe-t-elle à l'écriture ? Comment le film s'écrit-il aussi au tournage et à la table de montage ?

Très peu de livres abordent l'écriture filmique dans l'ensemble de processus de création du film⁴. Puisse cet ouvrage collectif contribuer à pallier ce manque.

Écrire un film, scénaristes et cinéastes au travail s'ouvre par un article sur les liens entre scénario, mise en scène et production. Puis, vient le cœur du volume, qui est la reproduction d'entretiens, en suivant l'ordre alphabétique des intervenants. L'ouvrage se clôt par le « générique » des différentes personnes et institutions ayant permis à l'ensemble des propos réunis d'être recueillis, en précisant les dates des interventions.

Prendre comme couverture de ce livre un photogramme extrait du film de Jaco Van Dormael, *Le Tout Nouveau*

4. Un des seuls livres à aborder conjointement scénario *et* réalisation est récent. Lire : Luc Jabon et Frédéric Sojcher, *Scénario et réalisation : modes d'emploi ?*, Éditions du Nouveau Monde, Paris, 2016. Le titre est ironique et le point d'interrogation central.

ÉCRIRE UN FILM

Testament n'est pas un choix arbitraire. Nous avons pris l'habitude de choisir comme illustration de couverture dans les livres de cette collection issus de ciné-débats un photogramme d'un film auquel aucun des participants au volume n'a participé, mais dont le thème renvoie à la problématique traitée. Dans ses films, Jaco Van Dormael tente de nouvelles formes de narration, en voulant échapper à la seule causalité et en embrassant plusieurs récits, pour en explorer les différentes voies. Dans *Le Tout Nouveau Testament*, Benoît Poelvoorde incarne un Dieu qui tire les ficelles des destinées humaines. Quelle meilleure façon d'évoquer l'essence démiurgique de l'écriture filmique⁵ ?

N. T. Binh et Frédéric Sojcher

5. *Le Tout Nouveau Testament* (2015) est le premier long métrage réalisé par Jaco Van Dormael dont il a écrit le scénario avec un autre auteur. Jusqu'alors, il écrivait ses scénarios seul. *Le Tout Nouveau Testament* est coécrit avec l'écrivain belge Thomas Gunzig.

QUELLE(S) ÉCRITURE(S) POUR QUEL(S) CINÉMA(S) ?

Les scénaristes et les réalisateurs, en témoignant de la manière dont ils écrivent et mettent en scène les films, peuvent non seulement enrichir l'analyse de leurs œuvres, mais aussi permettre à d'autres scénaristes et réalisateurs de s'inspirer de leurs pratiques.

Des techniques d'écriture et de tournage peuvent être reproduites, mais le plus difficile et le plus important à cerner, pour les praticiens comme pour les chercheurs, c'est ce qui fait la singularité d'une démarche. Ce qui fait qu'il y a ou pas « cinéma ».

Tous les scénaristes et les réalisateurs ne sont pas, loin s'en faut, des théoriciens de leur art, mais tous peuvent contribuer à une théorisation de ce qu'est « écrire pour le cinéma », en racontant comment ils travaillent.

Qu'est-ce que l'écriture filmique ?

L'« écriture filmique » se limite-t-elle à l'écriture du scénario, ou doit-on y englober la mise en scène ? Ce livre opte pour la deuxième hypothèse. Un scénario, aussi abouti soit-il, n'est véritablement réussi que s'il se transforme en une autre œuvre : un film. Et pour devenir un film, le scénario doit être porté par des choix de mise en scène (dont le fameux « découpage technique »), par un casting, par une musique... Différentes strates d'écriture interviennent, entre le scénario, le tournage et la postproduction. Il est essentiel, pour un scénariste, non seulement d'accepter mais de favoriser le pro-

cessus de dépossession qu'il peut ressentir entre l'écriture de « son » scénario et ce que sera le film achevé. Et si c'est le metteur en scène lui-même qui a rédigé le scénario, il se doit à un moment, sinon de l'oublier, du moins de le questionner.

Comment la synergie peut-elle opérer entre scénario et mise en scène ? Apporter une réponse globale et universelle à cette question est impossible. Selon que le réalisateur participe ou pas à l'écriture du scénario, selon le système cinématographique et l'époque du cinéma auxquels on se réfère, selon les singularités des scénaristes et des réalisateurs mentionnés, la réponse varie. Mais cela n'empêche nullement d'étudier la genèse des films et de tenter de comprendre où et comment (se) joue la création. Cela non pas pour afficher la supériorité du scénario sur la mise en scène, ou l'inverse, mais pour comprendre « ce qui fait le film ».

L'importance du scénario

Longtemps, l'importance du scénario a été mésestimée. Cela, tant du côté du public que de la critique. Les spectateurs ne se sont jamais rendus massivement au cinéma en fonction de l'auteur (ou des auteurs) du scénario. Les critiques, s'ils ont dès le départ rendu compte et analysé les péripéties narratives des films, ne citent que rarement, dans leurs articles, les noms des scénaristes. Mais la pensée qui consiste à dire que l'essentiel réside dans le scénario et que la mise en scène n'est qu'un travail d'illustration voire de « captation » s'est petit à petit imposée dans les lieux de financement du cinéma en France et en Europe. Le scénario est un programme qu'il s'agit d'*exécuter*. La tendance à penser ainsi est (re)devenue hégémonique, comme s'il fallait balayer les « méfaits » de la Nouvelle Vague et d'une « certaine tendance du cinéma d'auteur ». Cela, paradoxalement, sans mettre mieux en valeur le rôle des scénaristes (qui ne sont pas davantage mis en avant

QUELLE(S) ÉCRITURE(S) POUR QUEL(S) CINÉMA(S) ?

sur les génériques), ni augmenter de manière conséquente leur rémunération.

Si cette hypothèse est avérée et que la place du scénario-programme est devenue aujourd'hui prégnante, si les manuels de scénario s'apparentent à des règles qu'il « faut » suivre, la question qui se pose est celle des incidences qu'a cette approche dogmatique sur la production cinématographique.

Il faut d'abord s'entendre sur ce que l'on définit comme « écriture », sur le partage de création entre scénario et mise en scène.

Un premier malentendu vient du « faux procès » fait à la Nouvelle Vague, depuis le célèbre article de François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français ». Dans ce texte, paru en 1957 dans les *Cahiers du cinéma*, Truffaut fustige un « cinéma de scénaristes ». Il n'est pas question pour lui de renier l'importance du scénario, mais une certaine *pratique* du scénario, ce qui est totalement différent. La plupart des cinéastes issus de la Nouvelle Vague travailleront avec des scénaristes sur leurs films (ou seront eux-mêmes, tel Éric Rohmer, des virtuoses de la dramaturgie et des dialogues). Il n'en reste pas moins qu'une fausse légende est née, lancée par les détracteurs de cette nouvelle génération de cinéastes : la Nouvelle Vague se désintéresserait du scénario !

Si cette analyse tronquée a pu tant prospérer (jusqu'à aujourd'hui, certains continuent à reprocher à la Nouvelle Vague et à ses disciples les faiblesses scénaristiques du cinéma français), c'est aussi, il est vrai, parce que Truffaut, Rivette, Godard, Chabrol et les autres plaçaient la mise en scène au cœur du processus artistique. C'est ce qu'on a appelé « la politique des auteurs ». Il n'y a aucune contradiction à considérer le travail du scénario et la mise en scène comme un tout organique, ou à affirmer que la mise en scène est une forme d'écriture. Le choix des acteurs, la musique, le nombre de plans, la

lumière, le cadre, les décors, les costumes, la bande sonore, le montage participent au récit ; tous ces éléments sont du ressort de la mise en scène, de sa cohésion, de sa pertinence. L'épure autant que les effets de style : *un regard*.

Cette idée d'un point de vue porté par la mise en scène est – pour paraphraser le titre d'un livre de Jean-Michel Frodon – « ce qui fait le cinéma ».

« Le cinéma » n'est pas la taille de l'écran sur laquelle on projette le film, mais une conjugaison entre forme et sens. Certains épisodes de série peuvent, aujourd'hui, être davantage « du cinéma » que des longs métrages qui sortent en salles.

Un deuxième malentendu naît d'une approche culturellement différente du scénario, entre l'Europe et les États-Unis. Les principaux auteurs de manuels de scénario anglo-saxons comme Syd Field ou Robert McKee affirment la prédominance de l'action sur les personnages. L'acte révèle le personnage. Conception behavioriste. À l'inverse, une tradition narrative européenne appartient davantage au domaine de l'introspection et met d'abord en lumière les méandres de la pensée et des émotions. Les films de Bergman, Fellini, Renoir, Tarkovski... reposent davantage sur « le monde intérieur » des auteurs et de leurs protagonistes. Moins d'affirmation, plus de doute. Adopter les préceptes décrétés par la plupart des manuels de scénario (qui même quand ils ne sont pas écrits par des auteurs américains reprennent leurs thèses, sous forme de compilations), c'est se placer, sans même s'en rendre compte, dans un état de déperdition, la manière de raconter une histoire étant fondatrice d'une culture. Cela est vrai pour tout un pan du cinéma européen, mais aussi pour le cinéma d'auteur asiatique. Le temps, l'espace, le rythme, la calligraphie visuelle participent de la manière de se raconter et de percevoir le monde. Pas de cinéma sans lien organique entre

QUELLE(S) ÉCRITURE(S) POUR QUEL(S) CINÉMA(S) ?

les différents éléments qui composent le film. Interactions entre scénario et mise en scène.

La plupart des livres sur le scénario ont une propension à se faire « donneurs de leçon », à assurer qu'il y a des règles auxquelles on ne peut déroger et qu'il faut adopter absolument, comme une recette de cuisine qui, si elle n'était pas suivie, amènerait à un plat indigeste : le non-respect de ces règles serait, d'après leurs auteurs, la raison pour laquelle nombre de films n'atteindraient pas le public. Yves Lavandier (qui fait figure de référence en France dans le domaine du manuel de scénario), écrit à propos de son propre livre, *La Dramaturgie* : « Quand il est sorti en 1994, la question de l'existence des règles et de l'enseignement du scénario se posait encore en France. Aujourd'hui, ces idées ne sont quasiment plus discutées¹. » Plus fort encore, Robert McKee, à propos de son livre, *Story*, qui d'après lui « présente des principes et non des règles. Une règle consiste à dire : “c'est comme cela qu'il faut faire”, alors qu'un principe suggère que : “cela fonctionne et a toujours fonctionné ainsi depuis le début des temps”² ».

Ces affirmations péremptoires amènent plusieurs réflexions. Tout d'abord, il faudrait pouvoir analyser de manière rigoureuse et sans *a priori* le côté « intangible » de ces règles et principes, avant d'y adhérer, ou pas. Il y a dans nombre des préceptes avancés (l'unité dramatique, les notions de protagoniste et d'antagoniste, l'élément déclencheur, le conflit, le *climax*, le point de non-retour, la résolution du récit...) des approches pertinentes sur la manière dont fonctionnent les récits. Mais les auteurs de manuels de scénario ont tendance à prétendre que *tous* les films reconnus adhèrent aux concepts qu'ils mettent en avant. Or, il n'en est rien. Des œuvres résistent à une approche normative, y compris parmi

1. In troisième édition de *La Dramaturgie*, 2004.

2. In *Story*, 1998.

les productions qui rencontrent un grand succès public. Dans le domaine du cinéma d'auteur, cela est encore plus patent. Il suffit de lister les films qui ont obtenu ces vingt dernières années la Palme d'or au Festival de Cannes pour s'apercevoir qu'une majorité d'entre eux ne correspond pas aux critères dramaturgiques défendus par les manuels de scénario. Un autre élément amène à relativiser la pertinence de ces « règles et principes » : la propension qu'ont les manuels de scénario à ignorer les enjeux de mise en scène. Quel intérêt ont les films d'Hitchcock sans prendre en compte la direction d'acteur, le découpage, la musique ?

La plupart des auteurs de livres sur le scénario se réfèrent à Aristote et à son texte, *La Poétique*, vieux de plus de 2000 ans, comme s'il y avait des règles intangibles en matière de dramaturgie, au-delà du cinéma.

À plusieurs reprises, un cinéaste comme Bertrand Tavernier a indiqué combien ce qui l'intéressait d'abord, c'était les personnages. Pour lui, ce sont les personnages qui mènent l'action, et non l'inverse (il se place ainsi dans la filiation de Jean Renoir et de tout un pan du cinéma français). Si l'on tente de suivre les narrations des films de Jean-Luc Godard, à partir de *Sauve qui peut (la vie)*, ce qui ressort en premier, c'est l'envie du cinéaste de se faire à la fois anthropologue de son époque et historien de l'art, de trouver dans le film une forme de jonction entre passé et présent. Rien à voir avec la dramaturgie d'Aristote.

Quel enseignement du scénario ?

Comment parler aux étudiants d'histoire du cinéma et être en phase avec les enjeux contemporains, comment faire le lien entre la transmission de ce qui a été et rester à l'affût d'un cinéma toujours en train de proposer de nouvelles formes de création ?

QUELLE(S) ÉCRITURE(S) POUR QUEL(S) CINÉMA(S) ?

Du critique Serge Daney au cinéaste Wim Wenders³, nombreux furent les Cassandre de la mort du cinéma⁴. C'est que le cinéma, tel un phénix, renaît toujours de ses cendres, doit toujours se réinventer.

À chaque époque, une nouvelle forme d'écriture amène un nouveau rapport au monde.

On n'apprend pas à devenir scénariste, pas plus qu'on apprend à devenir écrivain ou réalisateur. Si acquérir une pratique est possible, et même souhaitable, il faut aussi reprendre l'expression de Roland Barthes à son compte : « apprendre à désapprendre ». L'apprentissage de « règles » va de pair avec la capacité à s'en affranchir.

Tous ceux qui écrivent et lisent des livres sur le scénario devraient commencer par se demander quelles sont leurs motivations.

Alain Layrac, dans son livre *Atelier d'écriture, cinquante conseils pour réussir son scénario sans rater sa vie*⁵, évoque autant de questions concernant l'écriture que son propre parcours : d'abord comme étudiant de cinéma, puis comme scénariste, mais aussi à travers les épreuves qu'il a dû surmonter dans sa vie personnelle et familiale. Les enjeux scénaristiques ne peuvent être décontextualisés et désincarnés.

« Se dévoiler » : tel serait le credo. Trouver la bonne distance dans la manière de « se » raconter. Chaque film est un jeu de miroirs.

Jeu de miroirs entre le scénariste et le réalisateur.

3. Je pense en particulier au documentaire *Chambre 666* (1982) au cours duquel Wim Wenders convie plusieurs de ses amis cinéastes (Antonioni, Fassbinder, Herzog, Godard...) pour qu'ils répondent à ses questions sur la fin d'une certaine forme de cinéma, avec l'apparition de la vidéo.

4. Antoine de Baecque a écrit un livre sur les différentes « morts » du cinéma, qui devrait paraître aux éditions Gallimard en avril 2019 sous le titre : *Le Cinéma est mort ! Vive le cinéma !*

5. Éditions Hémisphères, 2017.

Jeu de miroirs avec les acteurs et le producteur. Puis, plus tard, jeu de miroirs entre le film et ses spectateurs.

Je me souviens quand nous étions tous deux, Alain Layrac et moi, étudiants à l'université de Paris 1. Jean-Paul Török était notre professeur de scénario. Ce n'était pas ses cours magistraux qui nous ont le plus marqués, mais ses permanences.

Après avoir conçu un synopsis, il fallait venir le voir, en tête-à-tête. Il lisait les pages rédigées pendant la semaine. Les discussions qui s'en suivaient s'apparentaient souvent à des « séances de supplice ». Pourtant, si d'apparence Jean-Paul Török donnait des impératifs sur ce qu'il convenait ou pas de faire – nous devions au bout d'une année avoir écrit la continuité dialoguée d'un long métrage –, rien ne lui plaisait plus que des étudiants qui lui résistent. Ce qu'il voulait, c'était nous pousser dans nos retranchements. Les règles scénaristiques qu'il prônait, il était le premier à être d'accord pour les envoyer promener si le récit filmique prenait sa propre vie. Il fallait un cadre pour s'y confronter. Il fallait ce tête-à-tête pour progresser. Puis, voler de ses propres ailes.

Difficulté à simultanément enseigner des règles et pousser, sinon à les transgresser, au moins à savoir qu'elles ne sont pas l'alpha et l'oméga d'un mode de récit imposé une fois pour toutes, d'un carcan dont on ne pourrait s'extraire.

Désir de découvrir de nouvelles formes d'écriture et de rapports au monde, sans dogmatisme, avec un esprit d'ouverture et un seul mot d'ordre : « rester curieux ».

Les séries télévisuelles : quelles « leçons » en tirer ?

Les séries télévisuelles peuvent être sources de confusion à propos de ce qu'est un « auteur ». Vincent Colonna définit la série comme « l'art de la redondance⁶ ». Il faut pouvoir rater un épisode sans avoir de difficulté à suivre la suite du récit, d'où des

6. Vincent Colonna, *L'art des séries ou comment surpasser les Américains*, Éditions Payot, 2010.

QUELLE(S) ÉCRITURE(S) POUR QUEL(S) CINÉMA(S) ?

paramètres informatifs sur les situations et sur les personnages à expliciter de manière répétitive. Surtout, invective Colonna : « Mettez-vous à la place des décideurs : pourquoi prendre des risques avec un prototype, quand on peut cloner quelques combinaisons gagnantes ? » Les séries sont *a priori* moins onéreuses qu'un long métrage, fidélisent un public (c'est d'ailleurs l'une des clés de leur succès, le besoin sociologique de repères, de rendez-vous fédérateurs, de programmes ou de films dont on puisse ensuite se parler, au boulot, entre amis, en famille).

Mais il y a séries et séries. Le tout-venant des séries françaises reste d'une qualité déplorable : pauvreté de la mise en scène (plan large, champ-contrechamp, gros plan) ; platitude des dialogues (explicatifs) ; ressorts dramatiques prévisibles... Et puis, il existe des séries américaines, développées par la chaîne HBO ou par Netflix, qui bénéficient pour chaque épisode de moyens parfois supérieurs à ceux d'un long métrage en France, d'un casting d'acteurs épatants, d'une équipe de scénaristes qui alimente chaque épisode en rebondissements, reléguant le récit des séries d'antan à la préhistoire. *Quid* de la mise en scène ? Elle est efficace, fonctionnelle. Elle « marche ».

Les génériques des séries nous dévoilent que les réalisateurs sont interchangeables. D'un épisode à l'autre, le réalisateur peut changer, mais pas les acteurs récurrents, ni le canevas (que dans le jargon on appelle « la bible ») mis en place par l'équipe de scénaristes qui a conçu le projet. La *politique des auteurs*, prônée dans les années 1950 dans les *Cahiers du cinéma*, était révolutionnaire, car il n'était pas évident de considérer des réalisateurs ancrés dans le système hollywoodien (Ford, Hawks, Hitchcock, Walsh...) comme de véritables créateurs. La critique de l'époque avait plutôt tendance, majoritairement, à mépriser ces cinéastes, à les considérer comme des tâcherons aux ordres de l'industrie. Il ne viendrait plus à personne l'idée de ne pas reconnaître leur talent et leur capacité, par la mise en scène, à imprimer leur marque. Un

phénomène de même type peut-il se produire aujourd'hui, certains parmi les cinéastes contemporains les plus reconnus (Assayas, Campion, Dumont, Lynch, Scorsese, von Trier...) ayant été tentés de réaliser un épisode ou même d'initier une série ? Certains grands cinéastes (Fassbinder, Pialat) ont dans le passé profité des opportunités que leur offraient (miraculeusement ?) la télévision, pour y développer une série, qui appartient totalement à leur univers d'auteur. Mais parmi les cinéastes ici mentionnés, aucun qui ne se soit contenté d'être un exécutant. Leur *regard* est toujours essentiel.

Les séries françaises les plus réussies sont portées par un auteur qui souvent écrit et réalise une partie des épisodes (Eric Rochant et *Le Bureau des légendes*, Cédric Klapisch et *Dix pour cent*) ou par un scénariste qui est aussi coproducteur et donc associé aux décisions de l'ensemble du processus de création (Frédéric Krivine et *Un village français*).

Le rôle des producteurs

En France, petit à petit les producteurs ont perdu du pouvoir, tandis que les chaînes de télévision sont devenues les premiers financiers du cinéma. La domination du scénario sur la mise en scène va en s'accroissant, car les principales instances de décision jugent « sur scénario », sans prendre en compte la création par la mise en scène (ou en n'en tenant compte que de manière marginale).

Les décideurs ont la plupart du temps des grilles de lecture directement inspirées des manuels de scénario. Des fiches de lecture prennent en compte les critères assésés dans ces livres et participent à la sélection des projets. D'où cette impression de formatage, pour tout un pan du cinéma. D'où un certain nombre de films désincarnés.

Si la dramaturgie a bien des règles, vouloir soumettre *tous* les films à une grille est réducteur. Le cinéma n'est pas une science exacte. Heureusement, certains décideurs et membres de com-

QUELLE(S) ÉCRITURE(S) POUR QUEL(S) CINÉMA(S) ?

missions (chargées de choisir quels films financer ou soutenir) ont des coups de cœur, qui dépassent le fait qu'un scénario respecte ou non les canons dramatiques. Simplement, on peut, comme lecteur de scénario, se laisser entraîner par l'histoire proposée et avoir envie de voir le film. La difficulté est qu'un scénario n'est pas un film ; il arrive que l'on s'ennuie profondément en lisant un scénario, que l'on ne rie pas quand il s'agit d'une comédie, et qu'une fois le film réalisé, on soit captivé par le récit... grâce au jeu des acteurs et à la mise en scène.

Robin Campillo dit que pour lui le plus important, c'est la note d'intention qui accompagne le scénario, et qui doit permettre de cerner *pourquoi* et *comment* le film doit prendre vie.

Bien des films voient cependant le jour sans la moindre cohérence scénaristique, et l'on se demande comment ils ont pu être produits. Les préjugés, les conformismes existent autant dans le domaine du cinéma d'auteur que dans les approches commerciales. Certains cinéastes sont surestimés, et ce n'est pas leur rendre service que de leur donner quitus sur un projet qui n'est pas pertinent. De nombreuses productions se montent sur le nom d'acteurs « *bankable* ». Le récit devient un prétexte. Cette tendance à transformer le film en show pour acteurs comiques (souvent issus de la télévision) est aujourd'hui très ancrée dans le cinéma hexagonal. Tendance qui peut être opposée aux scénarios conçus pour les acteurs dans une complexité psychologique prenant en compte la tridimensionnalité des personnages, avec des rôles qui ne sont pas conçus d'un seul ressort. Les acteurs, au centre des questions de scénario.

La responsabilité du producteur comme « passeur » de projets est centrale : il faut qu'il y croie et que sa « croyance » dans un projet de film agisse comme une forme de « contagion ». Sinon, il n'y a pas de désir de cinéma, et cela s'en ressent dans le côté uniforme de nombre de productions françaises.

Les rapports entre producteurs et scénaristes peuvent varier du tout au tout, selon le type de cinéma auquel on réfère et selon les personnalités plus ou moins égotiques. Que certains producteurs décident de se lancer dans le financement d'un film sans en avoir lu le scénario n'est pas une légende. Ils parient alors sur un sujet, sur un casting, sur un cinéaste, et cela donne parfois de très bons films, car la notion de « pari » est déterminante.

Les acteurs, l'image, le montage, le son et la musique

Cédric Klapisch établit un lien entre la dramaturgie et la direction d'acteur⁷. Pour lui, il faut que dans chaque scène d'un film il y ait un objectif, et que chaque acteur ait une motivation liée à cette scène.

On peut bien sûr « écrire par l'image », le chef opérateur sur un tournage est le premier complice de création du réalisateur. Parfois, il se fera « l'interprète » des désirs du cinéaste, il sera tantôt exécutant des directions qui lui seront données, tantôt à l'initiative de propositions, au cadre comme à la lumière. Mais on ne peut envisager l'écriture filmique sans évoquer sa dimension visuelle⁸.

Que le montage soit une étape essentielle dans l'écriture d'un film est une évidence reconnue. La direction d'acteur peut se faire en partie à la table de montage, sans les acteurs.

Le montage pose la question du rythme et de la justesse du point de vue de la narration.

Certains acteurs affirment que seule l'histoire compte. Jean Gabin disait qu'il y avait trois choses importantes dans un film : le scénario, le scénario et le scénario.

7. *La Direction d'acteur*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2016.

8. *Écrire par l'image* est le titre du prochain volume à paraître dans la même collection. Des chefs opératrices et des chefs opérateurs y dévoileront leurs méthodes de travail et les types de collaboration qu'ils peuvent avoir avec des cinéastes.

QUELLE(S) ÉCRITURE(S) POUR QUEL(S) CINÉMA(S) ?

C'est aller un peu vite en besogne et surtout, pour les acteurs qui assènt de telles affirmations, ignorer leur propre talent.

Les acteurs participent eux aussi à l'écriture filmique, parfois sans le savoir.

Un même scénario avec un acteur différent ne fera pas le même film. Et on ne peut pas réduire ce constat en disant qu'il en est de même pour une pièce de théâtre. Il y a quelque chose dans l'art d'incarner qui est propre au cinéma. Au gros plan. À la façon de se mouvoir. Au charisme qui se transmet ou non à l'écran.

Quant à la musique et à la bande sonore, elles peuvent apporter des axes autant émotionnels que dramaturgiques qui ne sont pas forcément explicités dès le scénario⁹.

Toute une réflexion reste à faire sur la création sonore appliquée à la narration filmique¹⁰. Une partie de l'invention cinématographique à venir passera par le son.

Aux États-Unis et en France

Aux États-Unis, beaucoup de scénarios développés - avec des budgets conséquents consacrés à l'écriture - ne voient pas le jour.

En France, quand un producteur dépense de l'argent sur un projet, la plupart du temps, il va tout faire pour qu'il soit réalisé : il peut difficilement se permettre de perdre les fonds investis.

Aux États-Unis, 12 000 scénaristes en activité.

D'après Olivier Dazat, très peu de scénaristes développent une activité dans le domaine du long métrage en France. Aujourd'hui, seuls 5 % des scénaristes en activité peuvent

9. Lire à ce propos : *Cinéma et musique : accords parfaits*, Impressions Nouvelles, 2014.

10. Une thèse de Sandrine Ravel sera par exemple soutenue en décembre 2018, sur l'influence des créations radiophoniques d'Orson Welles sur le cinéma hollywoodien. François Thomas a aussi écrit à ce sujet (sa thèse, soutenue en 1997, s'intitule *La Composition sonore dans le cinéma d'Orson Welles et ses rapports avec son œuvre radiophonique et théâtrale*).

prétendre avoir écrit plus de 10 longs métrages ; seuls 1 % plus de 20 longs métrages. Il dit aussi : « Le scénariste n'a pas le talent de l'écrivain et pas le courage du réalisateur¹¹. »

Mais il y a une vraie noblesse à être un « passeur » d'histoire. Nous manquons de conteurs. L'art de raconter est parmi les plus beaux qui soit, car il renvoie à ce qu'il y a de plus humain en nous : la nécessité de donner du sens au monde ; cette métaphysique advient par l'identification que l'on a en tant que spectateur avec des personnages dans lesquels on se retrouve. Le propre de l'homme serait son « besoin de fiction¹² ».

Un cinéaste peut écrire ses scénarios. Des scénaristes peuvent travailler à plusieurs sur un projet. Éloge du scénario conçu comme un document de travail destiné à se métamorphoser en autre chose : *le film*. Émulation artistique, quand une synergie existe entre narration et forme.

En France, tout le monde, ou presque, s'accorde pour dire que les scénaristes ne sont pas assez bien considérés, pas assez bien rémunérés. Mais seuls les scénaristes qui travaillent régulièrement pour la télévision (et souvent pour les productions les moins ambitieuses, les plus balisées) ont des revenus assurés. Être scénariste, est-ce défendre un projet personnel ? Travailler pour un cinéaste, en pensant aux acteurs qui interpréteront les rôles ? Être un mercenaire de la production ?

Quels scénarios pour quel cinéma ?

Frédéric Sojcher

11. Olivier Dazat, en cours, devant les étudiants du Master scénario, réalisation, production de l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en 2011. Il reviendra une deuxième fois à la rencontre des étudiants et c'est cette deuxième intervention qui figure dans le présent ouvrage.

12. Lire : Laurent Hébert, *Écrire une fiction*, Éditions Eyrolles, 2015. Laurent Hébert est l'un des rares auteurs à proposer des pistes concrètes pour « écrire une fiction », sans tomber dans le travers de règles formatées.

JEAN-PIERRE BACRI ET AGNÈS JAOUÏ
ÉPROUVER LA MUSICALITÉ DES DIALOGUES

Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri sont tous deux au départ des acteurs de théâtre, puis de cinéma. Agnès Jaoui vient du Conservatoire, puis du théâtre des Amandiers de Nanterre avec Patrice Chéreau. Jean-Pierre Bacri a fait le cours Simon. D'acteurs, ils passent ensuite à l'écriture et, pour elle, à la réalisation. En 1991, ils signent leur première collaboration avec Cuisine et dépendances, qui sera ensuite adapté pour le grand écran. C'est la première d'une longue série de films, maintes fois récompensés, notamment pour leurs scénarios. La première réalisation d'Agnès Jaoui, Le Goût des autres, obtient le César du meilleur film en 2001. Elle a depuis mis en scène Comme une image (2004), Parlez-moi de la pluie (2008), Au bout du conte (2013) et Place publique (2018), coécrits avec Jean-Pierre Bacri. Tous deux continuent par ailleurs à jouer dans les films des autres.

L'échange qui suit a été réalisé en 2010 ; les questions qui y sont abordées gardent toute leur pertinence, à la fois en termes de parcours (vingt ans de complicité au moment de l'entretien) et en termes artistiques (l'adaptation, les dialogues, la construction des personnages, la direction d'acteur, les enjeux du tournage et du montage).

Pourquoi avez-vous commencé à écrire en tandem ?

Jean-Pierre Bacri. Pour vaincre l'ennui !

Vous étiez acteurs et vous vous êtes dit : « On ne tourne pas assez, on ne joue pas assez, on va se mettre à écrire des rôles » ?

Agnès Jaoui. Oui, non... Si, c'est ça !

Jean-Pierre Bacri. C'est un mélange, il se trouve qu'on avait des choses à dire, que ça nous démangeait et qu'on s'est dit : pourquoi ne pas essayer d'écrire ? C'est motivé aussi par du désœuvrement, puis par la peur de ne plus travailler, de se demander ce qui nous resterait si on arrêta d'être acteur ? Attendre devant le téléphone le désir de quelqu'un ? Pourquoi ne pas se prendre en main ? On a écrit une première pièce, puis une seconde, ainsi de suite...

Étant acteurs vous-mêmes, avez-vous des facilités à écrire des rôles pour les autres ?

Jean-Pierre Bacri. Tout est là. C'est le plaisir d'écrire pour les acteurs. Être acteur soi-même aide beaucoup le scénariste à être exigeant. On ne supporterait pas un truc un peu bancal, ou qui n'irait pas dans la bouche d'un acteur. On a une empathie pour l'acteur, on anticipe sur ses difficultés, sur le labeur qu'il y a à apprendre une phrase mal foutue. En tant qu'acteurs, on se retrouve souvent avec des phrases terribles à dire, il y a une déperdition de talent. Donc on met beaucoup de soin à écrire les dialogues, et c'est un plaisir.

C'est le cas quand vous écrivez des rôles pour des acteurs que vous connaissez...

Jean-Pierre Bacri. Ou pas. Quand on connaît les acteurs, c'est un plaisir d'écrire pour eux parce qu'il y a de l'affection, de l'amitié. On se dit : « Ah, on écrit pour machin, il parle comme ça, c'est sa façon d'être. » On cherche toujours à ce que le type ou la fille qui arrive sur le plateau soit à l'aise, que ce ne soit pas un problème pour eux de jouer, que le texte ne soit pas un ennemi.

Agnès Jaoui. Et puis c'est musical, c'est une question de rythme. Pour l'acteur, comme pour le metteur en scène, à l'écriture, comme au montage... Un conseil que je donne souvent à ceux qui veulent écrire ou même mettre en scène : vous n'êtes pas obligés d'être acteur, mais par contre allez au moins quinze jours, un mois, faire un stage d'acteur pour voir ce que c'est qu'avoir des mots à s'approprier qui sont plus ou moins écrits, plus ou moins travaillés. Pour se rendre compte de cette difficulté-là, et de ce plaisir-là aussi. Certainement qu'être acteur nous aide beaucoup. Quand on écrit, on se joue naturellement les scènes !

Est-ce que travaillant en tandem sur vos scénarios, vous vous répartissez les tâches de manière définie ? Est-ce qu'il y en a un qui est plus porté sur les dialogues et l'autre sur la narration ?

Jean-Pierre Bacri. On a cru ça pendant un moment, mais aujourd'hui je dirais non.

Agnès Jaoui. C'était un peu vrai au début. Jean-Pierre est très fort en dialogues et donc il en écrivait plus, et moi, disons que j'étais plus sur l'histoire. Mais très vite ça s'est confondu. Je serais même souvent incapable de dire de qui est telle réplique.

Jean-Pierre Bacri. C'était un peu vrai sur *Cuisine et dépendances*, mais on n'a jamais travaillé séparément. On travaille sur un sofa avec des cahiers et des stylos, on est face à face et on écrit chacun dans son cahier. Dans un premier temps, j'avais la main pour les dialogues, j'avais donc tendance à les écrire très vite, mais dès *Un air de famille*, notre deuxième scénario écrit ensemble, on ne peut plus le dire. Parfois on me demande si Agnès s'occupe des rôles féminins et moi des rôles masculins, ce n'est absolument pas comme cela que ça se passe. Le terreau de notre collaboration repose sur des convictions, des valeurs partagées, qu'on a plaisir à décortiquer. S'en suit une sorte de ping-pong : Agnès va dire

un morceau de phrase, ça va m'inspirer une phrase que je vais écrire, elle va trouver ça drôle, elle va changer ce mot-là, on va recommencer, elle va tout d'un coup trouver quelque chose d'autre, et ainsi de suite. Il est impossible après de dire : « Ah, cette réplique je m'en souviens, elle est de moi », parce que c'est un échange.

... *Et que vous jouez au fur et à mesure.*

Jean-Pierre Bacri. Et qu'on se joue pour éprouver la musicalité de la phrase. Il nous est arrivé de dire qu'il manque un pied à une réplique, alors qu'on écrit en prose. Très souvent, on se joue une réplique et on sent bien que ça ne marche pas ! Et en la tournant autrement, on s'aperçoit que juste une syllabe de plus va donner de la grâce, de l'humour ou la chose qu'on cherchait à exprimer.

Agnès Jaoui. C'est aussi le nombre d'informations que vous pouvez donner, parce qu'évidemment, écrire c'est aussi raconter une histoire et, pour raconter une histoire, il faut souvent l'exposer – ou pas d'ailleurs... Ce que je voulais dire sur les acteurs, c'est qu'ils sont pour moi les meilleurs lecteurs de scénario. C'est dur à lire, un scénario, et souvent les producteurs ou les gens qui ont la responsabilité de financer les films...

Jean-Pierre Bacri. ... Ne savent pas lire...

Agnès Jaoui. ... Ne savent pas très bien lire. Il faut leur dire, leur signaler la blague, parce que c'est difficile d'imaginer les choses. Mais les acteurs, les bons, se rendent compte beaucoup plus vite de comment le texte va prendre forme et corps. Dans l'écriture, l'une de nos préoccupations principales, c'est d'essayer de ne pas trop en dire, d'être dans un sous-texte, comme souvent dans la vie : ce qu'on laisse devenir en dit beaucoup plus long que des explications.

Comment arrivez-vous à construire le dialogue d'un personnage ?

Jean-Pierre Bacri. La difficulté qu'on a la plupart du temps dans le scénario, c'est qu'il faut délivrer beaucoup d'informations au spectateur. Par exemple, celle-ci est ma sœur. Donc on ne doit pas dire : « Salut frangine ! » Quand on n'est pas d'accord sur les dialogues avec Agnès, on se dit non, ça fait « salut frangine ». Et effectivement, on voit souvent dans les scénarios un personnage dire à un autre « salut frangine ! »

Agnès Jaoui. Dans les pornos surtout !

Jean-Pierre Bacri. Oui c'est vrai que ça fait un peu porno, « Ah, salut frangine ! » C'est horrible. Ces informations qui passent et qui sont tellement visibles ! Or il y a certainement un moyen de faire comprendre que cette personne est ma sœur sans le dire.

Un air de famille *et* Cuisine et dépendances *sont au départ des pièces de théâtre, que vous avez ensuite adaptées pour le cinéma. Est-ce qu'il y a eu des difficultés particulières à passer du texte de la pièce au scénario ?*

Jean-Pierre Bacri. On a dû écrire trois ou quatre minutes de film supplémentaire par rapport à la pièce. Ce sont des aménagements, une adaptation certainement pas.

Agnès Jaoui. La difficulté était d'avoir confiance dans le fait qu'il ne fallait rien faire. Il y a quand même ce préjugé du théâtre filmé et du scénario français super bavard, et nos films sont très dialogués. Sur le plateau de *Cuisine et dépendances*, je me souviens de l'ingénieur du son qui disait : « Ah, c'est l'acte où vous avez votre tunnel ! »

Jean-Pierre Bacri. Ah oui !

Agnès Jaoui. Il y a des gens de cinéma que ça effraie, tant de mots et tant de texte. Donc là aussi, le fait qu'on soit acteur au départ, ça compte. On a le goût des acteurs et de l'être humain qu'il y a derrière ; il va autant nous divertir qu'une poursuite de voitures qui, en l'occurrence, m'ennuie à mourir... Tout ça pour dire que le travail consistait peut-

être à trouver les gens comme Cédric Klapisch, qui faisait confiance au texte et ne se disait pas qu'il fallait qu'on aère ou qu'on fasse des cabrioles... Je me souviens même d'avoir parlé de Pagnol que j'aime énormément, on m'a répondu : « On ne peut plus filmer comme ça aujourd'hui. » Cela pose un problème de mise en scène, effectivement. Comment on peut filmer aujourd'hui ou pas, et qu'est-ce que ça veut dire. Moi je continue à voir les films de Pagnol sans m'ennuyer une seconde, en me fichant complètement que le découpage soit en plans moyens, qu'il n'y ait pas de virtuosité.

L'adaptation consistait donc surtout à ne pas trop retirer...

Jean-Pierre Bacri. Elle consistait à contourner la honte qu'on est censé avoir à tourner du théâtre filmé.

On se demandait si Philippe Muyl (Cuisine et Dépendances) et Cédric Klapisch (Un air de famille) étaient intervenus sur votre texte ?

Agnès Jaoui. Non, les tâches étaient clairement délimitées. À nous le scénario, à eux la réalisation.

Est-ce que du fait de cette peur du théâtre filmé, des scènes ont été ajoutées ?

Agnès Jaoui. Très peu. On a fini par mettre celles qui nous paraissaient nécessaires ou en tout cas qui pouvaient être un plus, c'est-à-dire voir Philippe Muyl sur le plateau télé dans *Un air de famille*, ou voir, au début, comment la rencontre s'est faite entre Zabou, Sam Karmann et la vedette de télé.

Un autre cas s'est posé pour l'adaptation avec Smoking / No Smoking : c'était des textes écrits par Alan Ayckbourn. Est-ce que le fait de ne pas être les auteurs de ces pièces a causé des difficultés ?

Agnès Jaoui. Non, c'était plutôt plus facile. La difficulté c'était qu'il y avait douze heures de pièce à réduire en deux films.

Jean-Pierre Bacri. En cinq heures de film.

Agnès Jaoui. Actuellement, nous sommes en train d'écrire un nouveau projet de film. Ce qui est à la fois jubilatoire, et en même temps plus contraignant, c'est qu'il s'agira cette fois d'un scénario original, et plus d'une adaptation. Il nous faut inventer, créer les personnages, l'histoire...

Jean-Pierre Bacri. Pour les adaptations, il fallait essentiellement couper !

Agnès Jaoui. Et mettre en bouche, s'amuser à écrire des dialogues, ce qu'on adore faire...

Vous avez écrit deux scénarios pour Alain Resnais : Smoking / No Smoking et On connaît la chanson. Pour le second, Alain Resnais était à l'origine de l'idée de faire chanter des comédiens en play-back sur ces chansons populaires françaises. Comment avez-vous intégré cette contrainte d'écriture dans le scénario ?

Jean-Pierre Bacri. C'était très, très, très confortable avec Alain parce que c'est la seule chose qu'il nous a imposée. Cela nous plaisait. On a tout de suite vu l'occasion de parler comme ça, en s'amusant des lieux communs et de la façon dont on a des phrases-réflexes qui nous viennent dans la vie. Ces phrases-réflexes pouvaient très bien être des refrains de chansons populaires, puisqu'elles racontent la vie des gens selon les lieux communs, l'amour, les conflits, les ruptures... Il nous a donné carte blanche pour écrire absolument ce qu'on voulait, comme on le voulait et sans aucune censure.

Comment vous êtes-vous rencontrés avec Alain Resnais ?

Jean-Pierre Bacri. Pierre Arditi lui a parlé de *Cuisine et dépendances*. Il avait trouvé que ça correspondait au style d'Ayckbourn. Alain, après avoir lu, paraît-il, un acte de notre

pièce, a dit : « C'est absolument ce qu'il faut », et il nous a contactés. C'était pour *Smoking / No Smoking*.

Nous voudrions parler de vos réalisations, Agnès Jaoui, et de la façon d'écrire quand on sait qu'on va réaliser, d'autant que vous êtes aussi producteurs, avec Jean-Pierre, de vos films. Est-ce que vous pensez, comme Monsieur Castella qui est joué par Jean-Pierre dans Le Goût des autres, qu'il faut faire rire dans les films pour faire des entrées ?

Agnès Jaoui. Oui, mais enfin, *Titanic*, ce n'est pas le film le plus drôle de l'histoire du cinéma et je crois qu'il a fait beaucoup d'entrées.

Jean-Pierre Bacri. Même *Les Ch'tis* n'est pas le film le plus drôle de l'histoire du cinéma.

Agnès Jaoui. Ce n'est pas vrai !

Jean-Pierre Bacri. Je déconne, c'est pour faire une blague. Mais nous, il se trouve qu'on ne peut pas écrire autrement que comme on écrit. Ce n'est en aucun cas une stratégie pour qu'il y ait le plus de public possible. On ne peut pas s'empêcher... voilà, c'est notre façon de faire.

Cela n'a jamais été jamais un sujet de discussion avec des financiers, qu'il faille que ça plaise au public, que ça fasse rire ?

Agnès Jaoui. Non.

Jean-Pierre Bacri. Enfin on nous a déjà dit : « C'est un peu sombre, hein ! » Pour *Comme une image* (2004), on l'a beaucoup eu. Comme une menace d'échec.

Agnès Jaoui. Ou : « Ça ne se termine pas assez bien ! » Je suis incapable de savoir ce que le public veut ou aime, et je continue à être surprise. Parfois je me dis : « Ah oui, là je comprends, ça ne m'étonne pas ! », ou parfois : « Tiens ! Tel truc ou tel acteur va avoir du succès. » Et puis non ! Je suis souvent larguée sur pourquoi ou comment telle chose a du succès, et tant mieux. Mon père fait du marketing et il y a long-

temps, pour gagner de l'argent de poche, j'ai travaillé pour une marque de yaourt. L'objectif était de trouver ce qui allait faire vendre le plus, c'était clair. Je ne sais plus qui a proposé qu'il soit bleu, et tout le monde disait : « Jamais le consommateur ne va acheter ce yaourt. » Finalement, je ne sais pas pourquoi, ils ont tenu bon, et c'était les premiers Bifidus, qui se sont vendus comme des petits pains ! Dans les débats, il y a toujours quelqu'un pour dire : « Mais ce n'est pas ce que le public veut entendre, ce n'est pas ce que le spectateur veut. » Je trouve ça flippant, en général c'est quelqu'un qui m'énerve qui le dit... Qu'est-ce qu'il en sait, d'abord ?

Jean-Pierre Bacri. Oui et puis « le public », ça veut dire quoi exactement ?

Vos films sont des miroirs de la vie contemporaine. On a à la fois l'impression qu'on n'a jamais vu cela avant, et pourtant : « Tiens mais oui, c'est ça ! » On s'y reconnaît. Vous avez une espèce d'instinct, dans la grande tradition française de l'humour vache. Comment faites-vous pour « sentir », puisque vous dites que vous ne le théorisez pas ?

Agnès Jaoui. Cela part de nos énervements communs et des droits de réponse qu'on a la sensation de ne pas avoir. Parce que la télé, les médias et la famille, c'est-à-dire tous les lieux normatifs, nous imposent un discours. Comment faire pour y répondre ? Bon, en vivant la vie qu'on vit, mais aussi en ayant envie de communiquer sur ces choses-là, justement. Dans *Un air de famille*, on ne cesse pas de dire : « À trente ans t'es pas mariée, t'as pas d'enfants, et ceci et cela... » Par l'écriture, on peut se défouler et éventuellement défouler d'autres gens. Petite, je me suis sentie seule bien souvent, et différente et malheureuse. Heureusement que je suis tombée sur certains livres, certains romans, certaines chansons, qui n'étaient pas ce flot de normes rassurantes. L'être est plus divers et plus riche que ça. Je trouve exaspérant qu'on me dise tout le temps

ce que je dois penser. C'est de ces exaspérations-là que partent nos envies d'écrire.

Jean-Pierre Bacri. Il y a plein de livres que j'aime qui ont déjà traité les sujets qu'on traite, mais il y a un moment où, comme disait Agnès, il y a une exaspération qui doit bien passer quelque part... plutôt que de tuer des gens dans la rue !

Est-ce que coproduire vos films vous permet d'avoir plus de liberté pour vraiment faire ce que vous souhaitez et ne pas avoir la contrainte d'un producteur qui dirait : « Cela c'est un sujet qu'il ne faut peut-être pas toucher, ce n'est pas assez consensuel » ?

Agnès Jaoui. On a eu cette chance immense d'avoir du succès avec notre première pièce, et ce succès a été garant de notre liberté jusqu'à aujourd'hui. Le seul acte de résistance ou de courage qu'on ait eu, c'est quand justement pour la première pièce, la directrice du théâtre Montparnasse nous a dit : « Elle nous plaît, mais il faudrait prendre des vedettes. » Notre seule exigence était que Jean-Pierre ou Sam Karmann jouent. Elle voulait des vedettes et là on a dit...

Jean-Pierre Bacri. ... Ben non !

Agnès Jaoui. Alors nous sommes allés dans un plus petit théâtre. Mais après, on nous a laissés libres. De tout. C'est pour ça que quand on m'a proposé, comme à tous les réalisateurs qui marchent un peu, d'aller faire des films à Hollywood... Je ne vois pas pourquoi j'irais quelque part où je n'aurais que des contraintes, et pas cette liberté incroyable dont jusqu'à présent on jouit ici. Vous savez que là-bas ce sont les producteurs qui ont le *final cut*. J'étais tombée sur une production qui m'avait dit : « Nous on est les seuls avec qui vous aurez le *final cut*. La seule chose, c'est qu'on décide à l'avance de la durée du film, ensemble ! » Non mais ça veut tout dire...

Jean-Pierre Bacri. Sans parler de la langue. Écrire dans une langue qui n'est pas la nôtre, qui n'est pas notre culture... Là justement, la musicalité, il n'y en a plus.

JEAN-PIERRE BACRI ET AGNÈS JAOUÏ

L'ironie ou l'humour sont des armes pour dire les choses un peu différemment ou de façon plus percutante. Est-ce que vous testez cet humour l'un sur l'autre, en écrivant ou en jouant l'un pour l'autre ? Avez-vous besoin d'avoir d'autres interlocuteurs ?

Agnès Jaoui. Comme le disait Jean-Pierre, ce n'est pas une démarche naturelle pour nous de tester sur d'autres. Et puis il est un peu drôle, c'est comme ça, donc c'est mon premier garant, je n'ai pas besoin de tester sur d'autre gens.

Jean-Pierre Bacri. Oui voilà, c'est ce qu'on fait. Encore une fois, c'est comme ça qu'on écrit, qu'on a toujours écrit et qu'on écrira toujours. Peut-être qu'un jour, on sera tellement concernés par quelque chose qu'on oubliera l'humour... Mais je ne sais même pas comment l'exclure, l'humour, c'est mon ami, on ne peut pas se passer de lui !

Agnès, vous avez toujours eu envie de réaliser ?

Agnès Jaoui. Non, mais il y a cette tradition en France de l'auteur...

Jean-Pierre Bacri. C'est l'appât du gain aussi !

Agnès Jaoui. Quand Gaumont est venu nous proposer de faire un film de *Cuisine et dépendances*, ils nous ont demandé tout naturellement si on ne voulait pas le réaliser. Surtout à Jean-Pierre qui était connu, et un homme ! Et puis j'étais jeune, j'avais 26 ans ! Je n'étais pas prête, mais en même temps cela a commencé à me titiller. Quand on vous demande : « Tu veux du boudin ? », admettons que vous n'en ayez jamais eu envie, mais comme on vous en propose, vous vous dites : « Si ça se trouve, je pourrais manger du boudin ! » C'est ce qui s'est passé ensuite. Mais dans un premier temps j'ai préféré regarder les réalisateurs adapter nos pièces. C'était un peu comme quand on lit un livre et qu'on imagine malgré soi les visages des personnages. Et souvent, d'ailleurs on est déçu quand on regarde l'adaptation, parce qu'elle ne peut pas correspondre totalement à votre imaginaire. Il m'est arrivé un peu la même

chose, sauf que je trouve les films très bien réalisés. Celui de Resnais je l'adore, enfin je les aime, ces films, issus de nos scénarios. Mais il y a eu un moment, où je me suis dit...

Jean-Pierre Bacri. ... Autant le faire soi-même !

Agnès Jaoui. À un moment je me suis sentie prête à assumer tout le processus de création. Et surtout à choisir les acteurs nous-mêmes, parce que je consulte beaucoup Jean-Pierre, tout le temps.

Avez-vous appris la réalisation en étant comédienne sur des tournages ?

Agnès Jaoui. Oui, petit à petit, j'ai appris. Je me disais, soit « ça je n'aime pas tellement, je n'ai pas envie de le refaire », soit « ça j'aime beaucoup et j'ai envie de le refaire ». Resnais, notamment, m'a inspirée. Il a une méthode de travail qui est d'abord de mettre en confiance, et de faire sentir l'amour incroyable qu'il a pour les acteurs qu'il choisit. Il rencontre chaque acteur un à un et c'est ce que je fais, jusqu'au plus petit rôle, même quelqu'un qui n'a qu'une phrase, parce qu'avoir une phrase sur un film est ce qu'il y a de plus difficile.

Jean-Pierre Bacri. C'est le plus dur !

Agnès Jaoui. Vous arrivez, vous avez un jour, vous êtes tendu, vous êtes avec la vedette, et tout le monde se connaît. Vous imaginez un peu la pression ? Et puis sur une phrase, comment être naturel ? Donc tous les acteurs, y compris les plus petits rôles, je les rencontre parce que Resnais le faisait, et parce que ça m'a plu. Après on répète. Cela vient du théâtre, mais avec Resnais aussi on le fait, pas tellement pour dire tel mot ou tel autre, plus pour se mettre en confiance. Il y a des gens de l'équipe technique qui viennent, pour que le premier jour de tournage – qu'on a souvent envie de refaire, voire toute la première semaine, à la fin du film, parce qu'alors on est beaucoup plus aiguisé – se passe le mieux possible...

Jean-Pierre Bacri. Oui, soit plus fluide...

Agnès Jaoui. Pour qu'on n'ait pas tout d'un coup à découvrir soixante personnes le premier jour, et parfois, votre femme dans le film, votre fils, votre meilleur ami, comme c'est le cas dans certains tournages... Voilà, j'ai plein de méthodes qui sont essentiellement des méthodes de mise en confiance. Parce que pour moi, plus un acteur est bon, et même quelque part plus un être humain est bon, plus il est capable de doutes. Un acteur qui commence à se regarder jouer, à s'apprécier, commence à ne plus être très bon. Donc mon travail en tant que réalisatrice, c'est de le mettre le plus possible en confiance pour qu'il ait envie de donner sans être dans des situations de blocage. Parce que le doute peut vous y mettre. Parce qu'effectivement, parfois, on bloque. Et pour retrouver de la vie, parce que c'est quand même l'intérêt. Ce qui pour moi est jubilatoire avec les acteurs, c'est quand je les vois vivre, quand je ne sais plus où est la frontière.

La première fois qu'on a vu des images réalisées par vous, Agnès Jaoui, c'était la bande-annonce de On connaît la chanson. Comment est-ce venu ? Est-ce que c'était comme un test pour passer à la réalisation ?

Agnès Jaoui. Oui. Alain aime bien faire des bandes-annonces peu conformes, originales, avec des idées. Il savait que j'avais envie de réaliser, et Bruno Pesery, le producteur, le savait aussi. Du coup, ils me l'ont proposé, et j'ai été très contente de le faire.

Et vous Jean-Pierre, on ne vous a jamais proposé de réaliser, ou vous l'avez refusé ?

Jean-Pierre Bacri. Il est arrivé qu'on me le propose, mais j'ai toujours pris soin de le refuser. Parce que je suis d'un naturel assez paresseux, que j'ai mon sens du rythme. Comme acteur, travailler deux ou trois mois par an, ça me va bien. Écrire sur un sofa avec Agnès, ça me va très bien aussi, parce

qu'on commence à 15 h, jusqu'à 20 h. Mais prendre tout en charge, travailler du matin au soir, être le premier sur le plateau, le dernier parti... non. Plus le fait que je manque de vanité. Je suis bourré d'orgueil, mais je manque de vanité, donc je ne suis pas absolument goinfre au point de cumuler le scénario, mon jeu d'acteur et la réalisation...

Agnès Jaoui. C'est comme si tu voulais dire...

Jean-Pierre Bacri. Toi non, ce n'est pas de la vanité toi, ça n'a rien à voir !

Agnès Jaoui. Si, si !

Jean-Pierre Bacri. Non, je veux dire, on en a tous. Enfin soyons clairs, chacun place son amour-propre où il veut, mais au bout du compte, il s'agit toujours de se faire aimer. Moi je ne suis pas un saint, je suis comme tout le monde. J'ai envie de me faire aimer, mais il se trouve que j'ai un rythme de paresseux, voilà !

Vous ne donnez jamais votre avis sur le découpage ?

Agnès Jaoui. Il donne son avis tout le temps !

Jean-Pierre Bacri. Je donne mon avis tout le temps, c'est un calvaire pour Agnès.

Agnès Jaoui. Non, ce n'est pas un calvaire, mais...

Jean-Pierre Bacri. Mais c'est vrai ce que je dis sur le rythme, non ? Dis-leur que c'est vrai ! Pour être réalisateur, il faut une certaine forme de caractère.

Agnès Jaoui. Oui. Un tempérament.

Jean-Pierre Bacri. Je vais vous résumer ça avec une chose qu'Agnès dit souvent. Quand elle a moins de trois rendez-vous dans la journée, elle pense que c'est une journée d'ennui et de désœuvrement. Et moi, c'est quand j'ai plusieurs rendez-vous que je suis complètement déprimé. Par exemple, je ne peux pas, une même après-midi, voir deux personnes. C'est pour vous dire, je suis extrêmement paresseux. J'aime ma vie,

j'aime lire, me promener, voir des copains... C'est ça le but de ma vie, c'est le plaisir, la curiosité, et écrire, et jouer, voilà !

Vous n'avez jamais été tenté de mettre en scène des comédiens, au théâtre ou au cinéma, pour les rapports avec les acteurs ?

Jean-Pierre Bacri. C'est en ça qu'Agnès vit un vrai calvaire sur le tournage, parce que je suis fou de la direction d'acteur, je m'y intéresse beaucoup, et je lui demande souvent à genoux : « Est-ce que je peux diriger une seconde cet acteur ? » Et puis finalement non, une voix suffit, la voix du metteur en scène. Je peux lui parler à l'oreille : « Tu ne veux pas lui dire de... » Si directeur d'acteur était un métier, je pense que je le ferais !

Mais du coup, quand Agnès joue, vous pouvez la diriger ?

Agnès Jaoui. Oui, mais même avec les autres acteurs, quand c'est un ami comme Jamel Debbouze, souvent il lui parle directement. Et puis tous les acteurs se jouent la scène un peu avant, donc on se dit des choses, il intervient. Enfin c'est vrai qu'après, quand on dirige une scène, s'il y a deux personnes qui commencent à parler, ça peut être troublant. Donc effectivement, je lui demande de me parler à l'oreille. Mais il est très présent, il fait ça très bien, c'est évident.

Jean-Pierre, vous dites que vous êtes paresseux. Est-ce que sur un tournage, quand il faut faire 20, 30, 40 fois la prise, vous refusez ?

Jean-Pierre Bacri. Pas du tout, parce que j'aime ce métier, j'aime être acteur, j'aime écrire, donc « j'ai une vigueur pleine et ferme, je dure à la tâche, mais j'y dure si je m'y porte moi-même et autant que le plaisir me conduit ».

C'est de qui ?

Jean-Pierre Bacri. Montaigne. Je me reconnais pas mal dans cette façon de voir.