

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

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

EXTRAIT

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 ?

[...]

NOÉMIE LVOVSKY ET VALERIA BRUNI TEDESCHI
IL Y A UN FILM, QUAND IL Y A QUELQU'UN DERRIÈRE

Noémie Lvovsky et Valeria Bruni Tedeschi travaillent ensemble depuis que celle-ci a joué dans un court métrage de celle-là : Dis-moi oui, dis-moi non (1989). Toutes deux scénaristes, réalisatrices et actrices, leurs parcours respectifs ont quelque chose d'un peu symétrique. Noémie Lvovsky a commencé à l'Idhec en section scénario, passant rapidement à la réalisation avec Oublie-moi (1994), tout en collaborant avec Arnaud Desplechin (La Sentinelle, 1992) ou Philippe Garrel (Le Cœur fantôme, 1996). Depuis 2001, elle est à tour devenu actrice dans de nombreux films, à commencer par ceux d'Yvan Attal depuis Ma femme est une actrice (2001). Elle a réalisé entretemps La vie ne me fait pas peur (2001), Les Sentiments (2003), Faut que ça danse ! (2007), Camille redouble (2012) et Demain et tous les autres jours (2017).

Valeria Bruni Tedeschi, a fait l'école des Amandiers de Nanterre, avec notamment Patrice Chéreau comme professeur. Elle a ensuite enchaîné de nombreux rôles avec Jacques Doillon, Noémie Lvovsky bien entendu, Laurence Ferreira Barbosa mais aussi Claude Chabrol, François Ozon, etc. En 2003, à son tour, elle est passée scénariste et réalisatrice avec Il est plus facile pour un chameau..., suivi de Actrices (2007), Un château en Italie (2013) et Les Estivants (2018), sans compter des fictions et documentaires TV.

L'entretien qui suit a été réalisé en 2010.

Pouvez-vous nous raconter l'histoire de votre rencontre, comment ça a démarré, comment vous avez commencé à travailler ensemble ?

Noémie Lvovsky. Je suis tombée par hasard sur un bout de film, c'était un film de Doillon qui s'appelle *L'Amoureuse*. J'ai vu Valeria dans une baignoire jouer et parler avec un canard et j'ai eu un coup de foudre pour cette actrice. Ce n'était pas seulement : « Ah quelle bonne actrice ! », c'était quelque chose comme une forme de reconnaissance, j'ai tout de suite aimé son énergie, sa façon de se laisser désorienter et égarer. Ensuite j'ai vu *Hôtel de France*, un film de Patrice Chéreau qu'il avait réalisé avec les élèves des Amandiers, et il m'est à nouveau arrivé un coup de foudre pour Valeria, pour son travail. C'était une adaptation de Tchekhov, elle revoyait un homme qu'elle n'avait pas vu depuis longtemps, dont elle avait été très amoureuse, ce n'était pas expliqué, ce n'était pas raconté d'ailleurs – je crois que c'est raconté après. Elle était en face de Laurent Grévill, devenait rouge comme une tomate et avait un fou rire. Le dialogue c'était : « Vous êtes devenu un homme ? »

Valeria Bruni Tedeschi. « Ça ne vous empêche pas d'être un homme. »

Noémie Lvovsky. Et Valeria avait une espèce de fou rire complètement inattendu. Là j'ai compris que ce qui me plaisait autant, au-delà du fait d'être une merveilleuse actrice, c'était quelque chose de l'ordre du plaisir érotique d'être, de jouer et de filmer. Et j'ai voulu la rencontrer pour lui proposer de jouer dans mon premier court métrage.

Valeria Bruni Tedeschi. Elle m'a appelée, on s'est retrouvée dans un café rue de Lille, et on a parlé, je lui ai dit qu'elle devait arrêter de fumer, on a parlé de la cigarette pendant tout le rendez-vous. Non, on n'a pas parlé que de ça, elle m'a donné le scénario de son court métrage *Dis-moi oui*,

dis-moi non. En le lisant, j'avais l'impression que c'était des choses que je pouvais dire, avoir déjà dites ou écrites. J'avais l'impression que c'était mes mots, ça me faisait un effet de familiarité aussi, et voilà comment ça a commencé. On se comprenait totalement. Et c'était profond, presque existentiel. Immédiatement.

Les films de vos carrières dialoguent entre eux, se répondent. Est-ce que vous pouvez expliquer comment vous vous êtes suivies ?

Valeria Bruni Tedeschi. Pendant des années, j'ai travaillé comme actrice avec Noémie, j'étais son actrice, dans ses films. C'est venu bien plus tard, disons peut-être dix ans après qu'on se soit rencontrées, un jour, je lui ai montré des choses que j'avais écrites et elle m'a dit que selon elle, il fallait que je continue, que s'il y avait un film à faire, elle accepterait de travailler avec moi sur le scénario. Et là, le rapport était différent. Il y a eu une troisième étape encore différente, enfin pour moi, c'est quand elle a fait l'actrice dans mon film. Il y a ces trois rapports distincts dans le travail.

Noémie Lvovsky. Pardon, mais je voudrais m'éloigner une minute du travail. On a une histoire d'enfance, de famille, de milieu, totalement différente et pourtant, j'ai l'impression qu'on se retrouve par exemple sur quelque chose comme une énergie commune, un rythme commun, peut-être une façon de fonctionner par à-coups, avec beaucoup de montagnes russes. On est deux femmes et on a le même âge. Comme on s'est très bien connues par le travail, c'est une intimité bien particulière qui s'est développée, et j'ai l'impression qu'on est devenu amies par le travail. Je crois que de faire *Dis-moi oui, dis-moi non*, puis le deuxième court métrage, puis *Oublie-moi, Petite* et *La vie ne me fait pas peur* ensemble, avant de se mettre à écrire *Il est plus facile pour un chameau...*, le premier film de Valeria, ça a fait qu'on avait une grande intimité, qui était sans doute plus profonde que si on s'était simplement

raconté nos vies et nos pensées à une table de café. Voilà, c'est une intimité presque physique. Organique.

Mais comment vous, Noémie, qui étiez d'abord étudiante en scénario à l'Idhec, devenez-vous autre chose que scénariste ? Et vous Valeria, qui étiez d'abord comédienne, comment devenez-vous scénariste ?

Noémie Lvovsky. Moi, j'ai fait mes études à la Fémis. C'était la première promotion de la Fémis.

Qui faisait suite à l'Idhec.

Noémie Lvovsky. Voilà, à l'Idhec les étudiants avaient tous une formation de réalisateur avec une option image ou montage. Et puis, en 1986, la Fémis a été créé. Elle a remplacé l'Idhec et un département scénario a été ajouté, entre autres. En fait il y a eu des départements décor, image, son, production, réalisation. Dans *La vie ne me fait pas peur*, une jeune fille qui a à peine 17 ans est complètement égarée et ses parents lui disent : « Mais qu'est-ce que tu veux faire comme métier, t'es douée, les cartes postales que tu nous envoies de colonies de vacances sont très bien écrites, peut-être que tu devrais écrire ? » Et la jeune fille panique : « Non, non, non c'est pas ça ! » Elle finit par dire : « Je veux faire un métier qui n'existe pas. » Moi j'ai été pendant très longtemps comme ça, en me disant, je sens que je veux faire un métier mais je ne sais pas, il n'existe pas. Et puis, parce que je sentais que je voulais écrire, mais je savais que ce n'était ni des romans, ni des poèmes, ni des essais, ni des articles, il restait le théâtre. Mais j'étais très impressionnée par le théâtre. Le cinéma, je le connaissais comme spectatrice, et être scénariste, je ne croyais pas du tout ce que ça pouvait être un métier. Puis j'ai eu la chance de rencontrer à la fac deux professeurs très importants pour moi, ils ont changé ma vie : Bernard Cuau et Jean Douchet. Jean-Claude Brisseau aussi. Ils m'ont dit : « Écoute,

il y a cette école qui s'ouvre avec un département scénario, va savoir. Peut-être que ce sont des scénarios que tu as envie d'écrire ? » Et voilà, je me suis présentée au concours et j'ai fait des études de scénario !

Et comment vous en êtes-vous sortie alors ?

Noémie Lvovsky. On nous demandait, pour le diplôme de fin d'étude, quand on est étudiant de scénario, d'écrire un long métrage. Alors j'ai essayé et je n'y arrivais pas du tout, j'étais complètement bloquée. J'écrivais des trucs, ça ne se suivait pas, c'était nul ! Après je passais des semaines à préférer ne pas écrire, plutôt qu'écrire des choses que je détestais à ce point. Puis un jour, je me suis dit : « Mais je crois que je comprends pourquoi je n'y arrive pas. Je ne suis pas en train d'écrire un film, parce que je ne suis pas en train d'écrire pour un metteur en scène. » Je venais de faire quatre ans d'études en scénario, et ça voulait dire que je n'étais pas capable d'être scénariste. J'ai quand même essayé d'écrire quelque chose et je me suis retrouvée avec une trentaine de pages qui étaient le scénario de *Dis-moi oui, dis-moi non*, le court métrage dont on a parlé. Une fois que je me suis retrouvée avec ces pages, cela m'a tenu vraiment à cœur. Pas seulement parce que j'avais beaucoup travaillé, j'avais mis beaucoup de moi-même, j'imagine, dans ces pages, mais parce que je me suis dit : c'est impossible que ce scénario ne soit pas réalisé par moi. Je ne m'étais pas encore rendu compte à l'époque qu'on commence à faire le film quand on l'écrit. C'est plus tard que je me le suis formulé. Mais j'ai senti à l'époque que sans vouloir déjà être réalisatrice, j'étais quand même la mieux placée pour réaliser ce que j'avais écrit. Et c'est comme ça que j'ai fait mon premier court métrage ! C'est tombé à une époque charnière, qui a été assez miraculeuse pour les jeunes gens qui voulaient faire leur premier film. Parce que pendant des années, la production attendait d'un scénario qu'il soit bien

écrit avec une histoire forte, bien vissée. Pour un réalisateur qui réalisait son premier film, la production attendait qu'il soit passé par exemple par l'assistanat et puis, pour le casting, qu'il y ait des vedettes. Et à l'époque où on a fait *Dis-moi oui, dis-moi non*, un ami, Éric Rochant, réalisait *Un monde sans pitié*. On a alors vu les producteurs et la production changer. C'est un film qui a eu énormément de mal à se faire, qui n'avait pas d'argent, l'équipe n'était pas payée, elle ne recevait pas ses chèques. Au bout de quelques semaines elle a été obligée de se mettre en grève, le film s'est arrêté... Et moi, je me souviens quand j'avais lu le scénario pour UGC – j'étais lectrice pour gagner un peu de sous –, je me disais, complètement indépendamment du fait que je connaissais Éric : « Mais c'est dingue ! » Oui le scénario est mince, il faisait soixante-quinze pages à tout casser, les dialogues n'étaient pas brillantissimes, il y avait écrit « putain » tous les trois mots, mais il y avait un film. Et je me souviens que j'avais fait une fiche de lecture, j'avais du mal à argumenter, je disais : « Je sais juste qu'il y a un film, parce qu'il y a quelqu'un derrière, parce qu'il y a une idée, peut-être mince, mais très forte. » Une idée d'Éric, qui était : « J'en ai marre de voir, dans les films, que si la vedette féminine arrive et la vedette masculine arrive, alors c'est super facile de se rouler une pelle. Moi je voudrais faire un film, un long métrage pour raconter que quand on a envie d'une fille, et qu'en plus elle est un peu farouche, un peu timide, eh bien ça peut prendre des semaines et des mois pour l'embrasser, et moi je vais prendre une heure et demie pour raconter que ce n'est pas si facile d'embrasser une fille. » Alors que le scénario d'*Un monde sans pitié* était jeté de tous les guichets de financement, je me disais : « C'est incroyable parce que c'est très solide de vouloir raconter ça, qui raconte quelque chose du cinéma, de la vie, de l'amour, des films auxquels il a envie de s'opposer ! » Et puis quand *Un monde sans pitié* est sorti, il a très bien marché, et là tous les financiers se sont tournés vers

Alain Rocca, le producteur d'*Un monde sans pitié*, en demandant : « Comment est-ce possible ? Pas de vedettes, il y a des gros mots, qu'est-ce que c'est que ce film avec un scénario tout mince et qui marche ? » Et Rocca a répondu : « C'est simple, j'ai produit ses courts métrages, et j'ai d'avantage cru en un réalisateur qu'en un scénario ! » À ce moment-là, pour Arnaud Desplechin par exemple, qui ramait avec le scénario de *La Sentinelle* depuis des années, ça s'est débloqué. Moi je venais de faire le court métrage, j'ai eu la proposition d'un producteur de faire mon premier long métrage et j'ai dit oui.

[...]

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
FRÉDÉRIC SOJCHER Quelle(s) écriture(s) pour quel(s) cinéma(s) ?	11
JEAN-PIERRE BACRI ET AGNÈS JAOUI Éprouver la musicalité des dialogues	25
BERTRAND BLIER Il faut faire une différence entre auteur et scénariste	53
ROBIN CAMPILLO ET LAURENT CANTET « Un film, c'est au tournage que ça se joue ! »	81
EMMANUEL CARRÈRE Au cinéma, tout se passe au présent	109
JEAN-CLAUDE CARRIÈRE Pour écrire une scène, il faut pouvoir la jouer	147
OLIVIER DAZAT Si on se prétend auteur, on est mort	171
CLAIRE DENIS Il n'y a pas de modèle...	209
PASCALE FERRAN Être dans la peau de l'autre, la noblesse absolue du cinéma	235
JACQUES FIESCHI Un personnage de cinéma, c'est : proximité et mystère	257
FABRICE GOBERT Écrire par la musique et par l'image	283
NOÉMIE LVOVSKY ET VALERIA BRUNI TEDESCHI Il y a un film, quand il y a quelqu'un derrière	303

FRANÇOIS OZON	
Le scénario doit changer constamment, c'est une matière molle	329
DANIÈLE THOMPSON	
Le scénario indique ce qui va être montré, mais ne dit pas comment	347
PASSAGES DE FLAMBEAU	375
GÉNÉRIQUE	379
COORDINATEURS	381
INDEX DES NOMS	382
INDEX DES TITRES	386

**DANS LA COLLECTION « CAMÉRAS SUBJECTIVES »
AUX IMPRESSIONS NOUVELLES**

CINÉMA ET MUSIQUE : ACCORDS PARFAITS

Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes

Entretiens, 2014

MUSIQUES DE FILMS

Nouveaux enjeux

Essais, 2014

DOCUMENTAIRE ET FICTION

Allers-retours

Entretiens, 2015

LA DIRECTION DE SPECTATEURS

Création et réception au cinéma

Essais, 2015

L'ACTEUR CINÉASTE

Devant et derrière la caméra

Entretiens, 2016

LA DIRECTION D'ACTEUR

Entretiens, 2017

L'ART DU MONTAGE

Comment les cinéastes et les monteurs réécrivent le film

Entretiens, 2017

CINÉMA, CRÉATION ET RECRÉATION

Essais, 2018

ÉCRIRE UN FILM

SEPTEMBRE 2018

Écrire un film de fiction, ce n'est pas seulement en rédiger le scénario : la mise en scène, le montage sont aussi des formes d'écriture. C'est tout l'enjeu de ce recueil d'entretiens, issu de rencontres sur plusieurs années. L'ambition était grande de ne négliger aucun aspect du métier, ni aucun pan du cinéma français, du film d'auteur le plus singulier aux productions les plus commerciales, en passant par les séries et par les « films du milieu » naguère définis par Pascale Ferran – proposant une vision personnelle, tout en étant accessibles à un large public.

Toutes les générations, tous les genres sont ici représentés – et tous les cas de figure, des cinéastes qui écrivent aux scénaristes « professionnels » qui se définissent parfois comme des « mercenaires ». Ce qui en émerge est autre chose qu'un livre de plus sur le scénario : un véritable portrait du cinéma français actuel, dans sa diversité et ses paradoxes.

Les coordinateurs de ce volume, N. T. Binh et Frédéric Sojcher enseignent tous deux le cinéma à l'École des Arts de la Sorbonne (université Paris 1). L'un est critique (à la revue Positif), auteur de nombreux livres et commissaire d'exposition sur le cinéma. L'autre est cinéaste (auteur de quatre longs métrages) et dirige le Master scénario-réalisation-production, dans le cadre duquel ces entretiens ont été recueillis avec les étudiants.

EAN 9782874496257

ISBN 978-2-87449-625-7

392 pages – 22 €

HARMONIA MUNDI *livre*

www.lesimpressionsnouvelles.com