Pascal Kané : On se les pose en tous les cas dans la pratique. Je pense que vous les aviez résolues depuis lontemps ou résolues sans vous les être posées. Je vais les poser. Elles ne sont pas évidentes, pas tranchées, et amènent des débats qui peuvent être plutôt intéressants.

Donc concernant cet enseignement, la question qui se pose, fondamentale : est-il intéressant de faire un enseignement du scénario ? J'ai fait, par ailleurs, un peu d'enseignement du cinéma, je n'en ai pas un très bon souvenir ; je l'ai fait un peu parce que ça s'est trouvé, en fait je suis assez sceptique sur ce que ça peut apporter aux étudiants, sur la validité en soi de ce que j'ai pu apporter.

En revanche, cet enseignement du scénario m'a apporté des choses précises dont je vais m'expliquer : quelles que soient à priori les réticences personnelles que j'aie aujourd'hui à faire de la théorie, disons qu'il y a deux types d'approche du cinéma chez les jeunes cinéastes, disons que pratique ou théorie, les deux sont lacunaires. Evidemment, j'ai plutôt connu l'approche par la théorie, par la critique, je me rends compte que c'était parcellaire et que sans doute ça ne m'a pas toujours aidé. En revanche je pense que symétriquement, pour ceux qui commencent par l'assistanat qui les amène tout de suite à voir ce qu'est un éclairage ou un filtre de 85, il leur manque un certain nombre de réponses aux questions sur la création cinématographique.

Les deux approches sont parcellaires mais ce qui se passe c'est qu'on est plus critique par rapport à ce qu'on a connu. Donc aujourd'hui j'aurais plutôt tendance à dire spontaneément que ce qui compte c'est plutôt d'avoir de bonnes idées, de sentir quelque chose vraiment, plutôt que d'avoir quelques idées abstraites, quelques idées générales en tête.

Je pense que c'ext forcément vrai. Il n'empêche qu'il n'y a pas que ce qu'on a amené dans un film ; il y a aussi une compréhension la spécificité d'un scénario qui passe forcément par une forme de théorisation même si -quand on est scénariste- on refuse de se poser les questions en termes abstraits, en termes généraux. Il est tout à fait légitime que des scénaristes comme Bunuel et celui avec lequel il travaillait dans les années trente, quarante, cinquante, aient mis au point une sorte de grille dans laquelle ils considérait que toutes les formes existantes du scénario pouvaient se produire. Je peux vous raconter l'anecdote, Carrière l'a raconté en détail et montre que leur système avait l'air très au point et ne leur a pas enlevé le moins du monde de la créativité, bien au contraire...

L'histoire se passe à la sortie de la première d'un film avec Dietrich où l'espionne meurt à la fin du film, fusillée. Le pro-

ducteur va voir Bunuel et lui dit : "quel beau film, quel beau scénario". Bunuel en convient. Il lui dit : "en plus, qu'est-ce que c'est original, qu'est-ce c'est nouveau". Là, Bunuel répond "c'est pas si original que ça". Le producteur en est suffoqué et Bunuel lui dit "faisons un test" et à ce moment-là, il lui propose de réveiller son co-scénariste avec lequel il avait fait cette fameuse grille. Arrivés chez le co-scénariste, Bunuel lui donne les quatre ou cinq composants de l'histoire à savoir : le type de l'héroïne, l'époque à laquelle ça se déroule, le genre du film, plus quelques autres composantes générales ; et avant que Bunuel ait terminé, son co-scénariste l'arrête et lui dit " je parie qu'elle meurt fusillée à la fin du film". Cette histoire, je ne sais pas si elle est vraie ou si elle est enjolivée par Bunuel, en tous les cas, elle montre que si l'on veut avoir un point de vue théorique sur le scénario ce n'est pas impossible et ça ne va pas contre la créativité.

Intervenant : Il faut même préciser que ce n'est pas une grille sur laquelle ils travaillaient, eux, leurs propres scénarios c'est une grille pour décrire le système d'une multiplicité de fabrication des scénarios.

Intervenant : Je ne pense pas que cette grille s'appliquait au système de création des scénarios de Bunuel.

Pascal Kané : Evidemment, peut-être pas sur L'âge d'or mais en fait ça devait quand même les concerner. Il est, à mon point de vue, difficile de théoriser sur le scénario, sur la plupart des aspects, si on veut faire une théorie des personnages, une théorie des situations, etc... on est très vite dépendant de présupposés idéologiques sur les personnages, les situations, il y a une chose qui me paraît valide et qui traverse toutes les époques du cinéma : c'est la construction dramatique. Là surtout si on appuie sur le grand théâtre classique, le théâtre grec, le théâtre de Shakespeare, toutes les grandes oeuvres dramatiques, on peut arriver à une théorie de la construction dramatique qui n'est pas dépendante des modes des époques et dont les lois reposent uniquement sur la narrativité. Il me semble que si on se situe dans une perspective narrative, dans la perspective d'une histoire incarnée par un personnage principal et un certain nombre d'autres ou par un narrateur et son personnage, si on se situe dans cette perspective il y a un certain nombre de lois de la construction dramatique qui sont intéressantes à élaborer ou à connaître et ça m'est apparu en lisant certains ouvrages sur les scénarios. Pilard a parlé de divers ouvrages que j'ai lus ou feuilletés : ils étaient plus ou moins nuls, inaptes à servir à quoi que ce soit aujourd'hui à un cinéaste.

Sans entrer dans les détails, en revanche, j'ai été amené à chercher autre chose, à lire des bouquins américains. Les Américains, il faut

le dire, ont fait ça beaucoup plus sérieusement ; peut être parce qu'ils ont un certain nombre d'écoles qui les ont amenés à travailler plus la question. Je voudrais vous parler d'un libre très intéressant d'un certain John Howard Lopson qui s'appelle Theory of writting, qui ne prend pas les choses par le petit bout mais par une ambition théorique raisonnable, d'ailleurs parfaitement assumée, et qui, en plus, a l'intérêt de travailler d'abord sur le théâtre et ensuite d'essayer de transformer les règles de construction dramatique au cinéma. Et il le fait en choisissant assez bien ses exemples.

Pour un bouquin paru dans les années cinquante, où les principaux exemples sont Hitchcock, Capra, Lang, on a l'impression qu'il avait parfaitement perçu l'importance de ces cinéastes même s'il y a des exemples de cinéastes mineurs ; un bon nombre d'exemples viennent d'un cinéma majeur mais je ne pense pas que ce soit le lieu ou le moment d'entrer vraiment dans le détail. D'un côté il me paraît difficile de ne pas en parler du tout, de l'autre il est évident qu'on ne peut en dire que quelques mots. Ce qui est proposé comme théories de construction dramatique, c'est très très simple et je pense que si ça n'avait pas été simple ça n'aurait pas résisté à tant de façons d'aborder le cinéma en Amérique et à toutes ses écoles. Cela dit, comme le sont très souvent les Américains, c'est complètement pragmatique, ce n'est absolument pas une théorie, ça n'est pas une conception a posteriori des films. Il est intéressant d'aborder un certain nombre de grands films en remontant au problème de construction scénarique. L'un des dangers, quand on veut parler de scénario, c'est de tout mélanger et très vite de faire de la théorie de cinéma ou de la critique de film c'est-à-dire très vite de juger de la valeur du film et de ne plus parler uniquement que du scénario. Tout le monde parle des secrets du cinéma hollywodien classique et je pense qu'une partie de ces façons de faire sont là-dedans, dans une analyse très précise de la construction scénique.

Par ailleurs, je ne pense pas qu'on puisse parler d'un cinéma qui serait absolument contemporain et si on veut essayer de théoriser les scénarios, on est obligé de s'en référer au passé. Alors on peut dire que c'est un enseignement qui nous ramène au passé, à des conceptions cinématographiques anciennes. Je ne pense pas que ce soit une critique intéressante parce que, aujourd'hui, beaucoup de cinéastes, -si on ajoute aux cinéastes ceux de la télévision c'est encore plus évident- n'ont aucune conception globale de la construction dramatique ; en fait, on ne peut pas dire qu'ils sont modernes mais plutôt qu'ils ne connaissent pas les règles classiques. Ce qui ne les rend pas modernes.

C'est fou ce que l'on peut voir comme télé-films qui pêchent par une faiblesse de construction, une méconnaissance de certaines règles dramaturgiques, à mon avis indispensables : alors il est évident que ça ne remplace pas ce qu'on peut apporter de soi-même

de concret dans un film et je crois que ça peut aider à savoir développer et exposer des idées ; il y a une grande différence entre l'idée et l'ordre d'exposition de cette idée. Une très bonne idée peut être mal exposée et rater sa cible.

On va aborder là quelque chose de très simple, même de simplet, je m'en excuse. L'idée est qu'il y a trois trucs dans un scénario : la première partie, ce que j'en ai élaboré à mon propre usage, donc la première partie de type énigmatique dans un film ; une deuxième partie de type assertive et une troisième partie de type interrogative. Je vais me référer à une idée de plan, intéressante à développer ou à critiquer. Cette première partie, à laquelle on ne peut pas échapper et qu'on appelle exposition, doit néanmoins se proposer sous une forme énigmatique ; il est évident que le scénariste possède la totalité de son sujet dès qu'il l'aborde. La première partie doit, disons, ne proposer au départ qu'une forme un tant soit peu énigmatique de ce qu'on va traiter, sinon ce n'est plus la peine de faire le film. Néanmoins, cette partie doit amener à poser une question, qui n'est pas sans intérêt dans sa simplicité parce qu'un film ne pose pas cinquante questions ; il ne peut parler de cinquante choses à la fois. Même s'il y a une grande variété, une grande diversité, il faut pouvoir être capable de rassembler cinquante trucs sur une même version, sous un même chapeau et ensuite traiter l'intrigue par rapport à une seule question.

C'est déjà un point fortement discutable sans doute mais qui me paraît fort intéressant, c'est-à-dire être capable, au terme d'une exposition où on présente un certain nombre de personnages, de situations, d'amener une seule question.

Ensuite, la partie principale du film qui va prendre en considération cette question ; c'est ce qu'on appelle une progression, quelque chose qui va amener à la réalisation de la question. La progression amène donc un moment qui est indispensable, forcément inculqué par notre logique interne qui est que quand une question est posée, elle doit trouver une solution. Tout récit doit converger sur une résolution de la question c'est-à-dire que le mode interrogatif qui a préexisté dans le film, doit converger vers une résolution de la question posée. C'est quelque chose qui apparaît comme logique en terme narratif mais aussi qui va répondre à une question d'ordre sensible. Une tension a lieu, elle est résolue par une détente, qui ne coïncide pas du tout évidemment avec la fin du film, elle n'est que la résolution de ce qui a été posé en terme d'intrigue. Reste une autre dimension qui est la dimension thématique, qui est propre à la narration.

Après cette résolution homogène dans les termes dans lesquels elle a été posée, il y a comme un passage à une dimension supérieure, à un élargissement de ce qui a été posé en termes étroitement fictionnels et qui aboutit à une seconde fin en somme : cette seconde

fin-là étant appelée le climat et le climat, finalement, ne fait que répéter ce qu'a déjà dit la scène obligatoire, ne fait qu'être une deuxième réponse à l'interrogation obligatoire. Mais elle met en jeu une dimension sociale beaucoup plus générale, beaucoup plus de termes que ceux qui correspondaient directement à la question posée au début. Et c'est pour ça, si on veut, que cette idée de poser une seule question n'est pas, à mon avis, restrictive mais par cette double réponse elle peut correspondre à des enjeux beaucoup plus généraux, à des enjeux thématiquement repris par le discours du cinéaste et non plus simplement une réponse monolithique aux questions de l'intrigue.

Cela va peut-être vous paraître extrêmement court mais il me semble, dans cette logique qui est proposée, qu'il y a beaucoup de choses et qu'il y a quelque chose qui n'est pas dépendant de l'époque historique dans laquelle on se situe, qui n'est pas dépendant de présupposés idéologiques, qui n'est pas dépendant d'une théorie du cinéma existante ni d'une philosophie. Il y a quelque chose qui correspond à une logique très occidentale sans doute mais à l'intérieur de cet espace universel, je dois dire que tous les films situés dans le narratif et qui ne sont pas à la limite du narratif (dont un certain nombre de cinéastes dont j'ai eu l'occasion de parler), à mon avis, obéissent à cette logique extrêmement simple, mais en même temps extrêmement archétypale.

Le fait de pouvoir ressortir ça comme un certain nombre d'archétypes ne me paraît pas sans intérêt. Si on se met à faire une théorie du personnage, on va forcément tomber dans des choses qui sont beaucoup plus idéologiques, qui ont beaucoup plus de parti pris. De même, si on part des situations de scénario, on va forcément dater les choses, ça va être psychanalytique ; on est dans la psychologie ou dans la psychanalyse ou la métaphore purement littéraire ; si on parle de personnages, on va être dans l'idéologie où on parle d'exemplarité ou on est, au contraire, dans le refus de l'exemplarité. Parfois, on va se situer de façon purement historique. Je trouvais qu'il était intéressant d'essayer de justifier une théorie du scénario. Ce que j'ai lu m'a paru être la seule chose qui échappe à des critiques, par ailleurs justifiées, sur l'impossibilité d'enseigner le scénario. Voilà le point de vue que je voulais proposer à la discussion, étant entendu qu'on peut argumenter d'une façon plus précise sur tel ou tel point. C'est donc quelque chose d'extrêmement simple mais qui a peut-être le mérite de trancher la question pour ou contre la possibilité de théoriser un tant soit peu.

Jean-Pierre Daniel : Je propose qu'on continue la discussion sur ce point demain matin et qu'on passe la parole à Jean Aurenche. On a vu le film, Le commencement de Gleb Panfilov, que vous nous avez proposé.

Jean Aurenche : Je regrette de ne pas avoir assisté à cette représentation. J'ai apporté un dossier sur ce film. A sa sortie à Paris, il n'a eu aucun succès. Ces articles sont de novembre 71, moment de sa sortie en France mais Kosmos se propose de reprendre les films en espérant que les gens leur accorderont le succès qu'ils méritent.

Jean-Pierre Daniel : Si vous avez proposé ce film, c'est peut-être par rapport à notre interrogation sur notre rencontre.

Jean Aurenche : Evidemment, je l'ai proposé parce que j'ai d'abord pensé que vous l'aimeriez et que peut-être on pourrait en parler. Mais, d'un autre côté, ce n'est pas sur le plan du scénario parce que moi, je ne suis pas du tout d'accord avec ce que je viens d'entendre. Excusez-moi. Il n'y a pas du tout d'école de scénaristes, pas plus qu'il n'y a d'école de romancier. Il y a des règles fondamentales pour écrire un roman et ces règles sont écrites dans les évangiles. Il y a un commencement et une fin dans les histoires marseillaises, tout ce qui peut intéresser le public. Un pays, ça a ses règles, et je ne vois pas pourquoi le scénario aurait une école particulière. Vraiment pensez-vous qu'il y a nécessité à apprendre à écrire les scénarios ?

René Allio : La question n'a pas été posée comme ça et Kané vient de dire qu'il y avait quelques règles élémentaires mais, bien sûr, en fait, pas un enseignement formel. On est venu là pour parler de scénario parce qu'on perçoit très bien dans le cinéma qui se fait, et assez dans les approches de nombreux jeunes cinéastes, que, d'une part on a en simplifiant un peu, la nécessité d'un passage par l'écriture et d'autre part, la pratique du cinéaste du réel, qui vient du documentaire mais a dépassé ce stade, et qui ne veut pas écrire avant mais fait le film en le faisant, quitte à ce que le film passe par une phase d'élaboration plus longue, ce qui implique que tout film art d'un rapport au réel. Tout cela implique deux types de rapport avec le réel et un usage de l'écriture différent.

C'est une discussion qui autour de cette table est constamment revenue au point que certains d'entre nous disaient "après tout, on aurait pu faire le tour de table, qui aime écrire et qui n'aime pas écrire".

Jean Aurenche : D'ailleurs, moi je crois que la façon d'écrire des scénarios aujourd'hui ressemble fort à la façon d'écrire des romans.

René Allio : Oui, mais comme homme qui a sa fonction dans le cinéma français, dans l'histoire du cinéma, vous avez justement un écrivain du cinéma ; tout ce que vous pouvez avoir à nous dire sur votre expérience et sur votre pratique sera intéressant.

Jean Aurenche : Il y a autant de façons d'écrire des scénarios qu'il y a de metteurs en scène avec lesquels j'ai travaillé, mais avec ces metteurs en scène je n'ai jamais travaillé de la même façon avec l'un ou avec l'autre. J'ai travaillé d'une certaine façon avec Christian Jacques, avec Autant-Lara, Tavernier. Avec Tavernier, c'est une collaboration très intime, je veux dire qu'il est vraiment co-auteur des scénarios avec moi. Avec Autant-Lara ou René Clément, pas du tout. A nous deux, Bost et moi, nous n'étions pas en opposition avec lui, ça n'est pas ce que je veux dire, mais tout de même c'est nous qui conduisions le sujet.

René Allio : Par exemple pour parler d'un travail qui a sa dignité, du travail avec Tavernier, c'est un travail intime, je suppose que cela implique vos deux imaginations.

Jean Aurenche : Le travail intime comporte une certaine estime que Tavernier avait pour le travail que j'avais fait car il ne se serait pas adressé à moi et à Bost car ce n'était pas spécifique de lui comme travail.

Maintenant écoutez, je n'ai pas dormi cette nuit, ma mémoire me fait toujours un peu défaut lorsque je ne dors pas ! Alors, j'ai apporté un bouquin qui s'appelle Les scénaristes au travail, je vais vous lire exactement ce que je disais à son auteur :

Après quarante années d'écriture de scénarios, me demande l'auteur qui s'appelle Christian Sale, pensez-vous qu'il existe des grandes lois qui régissent cette écriture ?

Je réponds : "Je ne sais pas, je ne me suis jamais posé la question. Je crois que mon travail ressemble à celui du romancier et qu'il n'y a pas de lois dans l'écriture d'un roman. Je pense en revanche posséder une technique, mais je n'en suis pas conscient et elle n'est certainement valable que pour moi-même. Il s'agirait d'une manière de vivre et, en ce qui me concerne, j'ai toujours vécu d'une façon romanesque. J'ai toujours aimé donner un petit coup de pouce à la réalité pour qu'elle s'envole. C'est peut-être ça la technique du scénariste : aider la réalité à s'envoler. Je vais vous raconter une histoire pour illustrer ces propos."

Alors là, je raconte une histoire que je passe et je continue :

"Dans ma vie, j'ai été l'amant de quelques actrices. Je vivais à cette époque avec S, j'avais déposé chez elle mon seul bien, un tableau de Soutine dont m'avait fait cadeau ma soeur, ancienne femme de Max Ernst et maîtresse de Soutine.

Un beau matin, je quitte S. car je tombe amoureux fou de sa couturière. J'avais repris mon tableau et comme je vivais à l'hôtel, cette couturière me dit : "Amène ton Soutine à la maison, sinon tu

risques de te le faire voler". Elle avait certainement raison et je lui amenai mon Soutine. Notre amour ne dura pas très longtemps et je dus partir. Comme je voulais récupérer mon tableau, elle s'y opposa violemment. "Tout ce qui est ici est à moi", me cria-t-elle. J'aurai pu la "boxer", bien sûr, mais je ne l'ai pas fait, je lui ai juste dit : "Un jour, tu me le rendras". Je suis parti ; j'ai renoué avec S. et quelque temps après je me suis aperçu qu'elle avait un amant. J'étais horriblement malheureux et je me suis saoulé toute la nuit.

Au petit matin, je rencontre la couturière dans la rue.J 'étais tellement défiguré qu'elle me dit : "Mais que t'arrive-t-il, Jean ? Je lui réponds : Je viens de tuer l'amant de S." Elle me demanda ce que j'allais faire, ce que j'allais devenir. "Je ne sais pas", murmurai-je. "Viens, me dit-elle, je vais te rendre ton tableau".

Je ne suis pas un homme de raisonnement, ni de calcul, alors j'invente sans arrêt des situations impossibles, et ce que je ne peux pas toujours faire dans ma vie, je le fais passer dans mon travail".

- "Avez-vous des étapes dans votre travail?"

Je réponds : "Je travaille dans le désordre le plus total. Si les gens sérieux me voyaient travailler, ils me prendraient pour un abruti. Je travaille dans l'absurde pour arriver à la cohérence la plus parfaite possible. Quand arrive le pénible moment du travail, je suis un fou qui doit devenir sage, un idiot qui doit faire preuve de l'intelligence la plus vive, car il faut écrire, réfléchir, construire. Dans le film de Clouzot, Le mystère Picasso, on voit le grand peintre dessiner une femme qui devient progressivement un bouquet. Toute modestie gardée, je travaille de cette façon, et je crois que le travail créatif obéit à ces lois.

Un jour , je m'étais engueulé avec Clouzot à cause des colères insupportables qu'il piquait sur les plateaux. "Comment?" me dit-il "et toi, tu ne te mets jamais en colère ?". "Je me mets souvent en colère, à part que c'est le papier qui me supporte ; c'est moins public, les colères du scénariste, n'est-ce pas ?".

- "Quelle place accordez-vous aux dialogues ? Pensez-vous, par exemple, qu'on doit y recourir lorsqu'on ne peut plus faire autrement pour informer le spectateur sur la situation ?"

- "Je crois que les dialogues ne doivent surtout pas servir à arranger une situation. Lorsqu'on les utilise pour énoncer ce qu'on est incapable de démontrer visuellement, c'est une grande faiblesse. Je considère plutôt les dialogues comme une expression du personnage au même titre que la couleur de ses cheveux, sa manière de s'habiller.. D'ailleurs, le mot "dialogue" ne me satisfait pas tout à fait, car un personnage peut très bien parler tout seul, et c'est un monologue".

- "Peut-être préfèreriez-vous "paroles" ?"

- "Oui, j'aime mieux, c'est plus léger, c'est moins utilitaire, les paroles, c'est comme les couleurs, les bruits, la musique, ça fait partie de la palette d'un cinéaste qui veut raconter une histoire. J'aime les mots qui chantent, les "dialogues" qui s'envolent. Quand je vois les films terre à terre que font certains jeunes cinéastes, je suis très attristé, il leur manque peut-être cette petite chose qui leur permettrait de passer de la cinéphilie à l'art".

- "A votre avis, qu'est-ce qu'un metteur en scène attend d'un scénariste ?

- "Qu'il le surprenne, qu'il le fasse bondir ; mon rôle est celui d'un "boute-en-train".

- "Comment avez-vous rencontré Bertrand Tavernier ?"

- "Je crois que Bertrand aime bien les films très construits et qu'il appréciait mon travail dont certains scénarios comme Jeux interdits, par exemple. Je n'ai pas les qualités humaines d'un écrivain, mais je suis très heureux qu'autour de moi on s'intéresse encore à ce que je peux raconter. J'apprends beaucoup avec Bertrand, sa connaissance du cinéma me subjugue ; par ailleurs, il me révèle des tas de choses sur moi-même et c'est toujours très agréable. Je ne travaillais plus beaucoup depuis trois ans quand il est venu me voir avec un roman de Simenon : L'horloger de Saint-Paul. Le sujet du roman se déroule en Amérique ; c'est l'histoire d'un immigré tchèque sans ami, très replié sur lui-même. Son fils commet un crime et l'Amérique entière fond sur lui et il part à la découverte de ce pays pour défendre son fils.

Bertrand tenait à ce que le film se déroule à Lyon et que ce soit l'aventure d'un lyonnais parmi d'autres, entouré de ses amis. Je n'étais vraiment pas très chaud pour adapter le roman de cette façon. Puis Bertrand m'a emmené à Lyon, sa ville natale ; ça a débordé en moi et une osmose s'est créée entre nous ; j'ai donc marché avec lui, dans son sujet. Je connaissais un peu Lyon, car il y a bien longtemps j'avais épousé une lyonnaise".

- "Jean Aurenche, vous avez soixante-seize ans et, je crois, aucunement l'intention de prendre votre retraite puisque vous travaillez en ce moment à un scénario d'après un roman de Thomson : 1250 âmes avec Bertrand Tavernier. Comment va la santé ?"

- "Très bien, merci, à part que je deviens de plus en plus paresseux. Je commence à travailler à six heures du matin et à partir de deux heures de l'après-midi je suis foutu, je crois que je deviens un peu gâteux".

- "Je suppose que si un jeune venait vous voir, vous disant qu'il veut faire ce métier, vous ne lui diriez pas qu'il va être un raté ?

- "Non, je lui dirais bravo, même s'il déconne complètement. La seule chose qui compte, c'est la passion. Ceux qui essaient de te décourager, qui veulent t'emplêcher d'entreprendre tes rêves, ce sont eux les ratés. Je lui dirais : fais, écris, travaille, la route est longue et belle, et le cinéma est jeune".

Je voudrais que vous me posiez des questions sur mon métier ; tant que vous m'en poserez j'y répondrai mais ne me demandez pas de faire une conférence.

Intervenant : Monsieur Aurenche, pourquoi travaillez-vous avec des gens différents, de la même façon ?

Jean Aurenche : Ca vient naturellement. Vous avez une façon de raconter une histoire qui intéresse les gens et vous avez une façon de la raconter qui emmerde immédiatement. Personne ne vous a appris à raconter, ça vient de vous même.

Intervenant : Il y a la même manière de raconter la même histoire à des gens différents et la même manière de raconter la même histoire différemment aux gens.

Jean Aurenche : Oui, j'essaie de me la raconter à moi-même. Je ne pense pas, quand j'écris un scénario, ça, c'est pour tel ou tel public, je l'écris pour moi. Je souffre beaucoup car un bon scénario c'est un roman et quand un producteur vous dit :"vous allez m'écrire une histoire originale en deux mois", c'est une connerie gigantesque parce qu'on écrit pas un roman en deux mois.

René Allio : Quand vous dites que c'est plus intéressant de partir d'un roman, c'est parce qu'il y a une charpente ?

Jean Aurenche : Oui, quand c'est un bon roman, on essaie d'être aussi bon que lui, il y a une émulation. Le jour où j'ai travaillé sur une histoire de Marcel Aymé, j'ai essayé autant que j'ai pu, dans ce que j'ai inventé, de plaire à Marcel Aymé. Peut-être même pour qu'il soit jaloux de ne pas l'avoir trouvé lui.

René Allio : Vous avez écrit des scénarios sur des romans

Jean Aurenche : Oui, j'ai d'ailleurs écrit de très mauvais scénarios sur de grands romans ; j'ai écrit plus de soixante scénarios et sur ces soixante scénarios je ne les revendique pas tous, enfin, si, je les revendique mais il y en a peu qui me satisfont encore, c'est certain. Mais j'ai probablement appris mon métier autant sur les mauvais que sur les bons.

Intervenant : Pourriez vous me parler de la différence qu'il y a entre transposer quelque chose qui est écrit pour un lecteur et écrit pour l'image ? En quoi consiste la construction ?

Jean Aurenche : Pour moi, un scénario, c'est un acte littéraire et quand je me mets à ma table je commence avec ma plume trempée dans l'encrier. Quand je commence à écrire, je suis écrivain et ce qui m'arrive à ce moment-là peut arriver à un écrivain mais je trouve que la position d'un écrivain qui se met à sa table appelle ainsi le subconscient ; il appelle l'inconscient ; il y a des choses, à ce moment-là, durant le travail, qui lui viennent de l'inconscient mais qui, bien sûr, lui seraient venues peut-être dans la conversation.

Alain Ughetto : La charpente d'un roman c'est une ossature.

Jean Aurenche : Vous faites allusion à quelque chose que vous avez remarqué dans un scénario. Je vais vous dire une chose : il n'est pas inutile que l'écrivain du scénario écrive un très bon français parce que si, tout d'un coup, il y a de très belles phrases, il donnera au metteur en scène non pas l'idée de les prendre et de les mettre dans un film mais de faire aussi bien, il y a une émulation aussi.

Alain Ughetto : Je trouve parfois que dans l'adaptation d'un roman on a tendance à déséquilibrer un roman en s'attachant plus à un personnage.

Jean Aurenche : Il y a de très beaux films qui pêchent par un certain déséquilibre. Ils ne sont pas complètement réussis mais sont quand même très authentiques.

Alain Ughetto : Quand on passe à l'écrit, on a déjà des personnages qui sont en nous inscrits et on les retrouve.

Jean Aurenche : Tout à l'heure, mon voisin parlait de Bunuel et de cette fameuse grille et quand on aime Bunuel et qu'on voit ses films, il est certain que, de temps en temps, on ne peut pas voir que sa façon d'écrire des scénarios et de les diriger ; c'est aussi une certaine moquerie du travail du scénariste classique. Vous comprenez, il n'y a pas de doute, à un moment il se fout de certaines préoccupations, de certaines prudences.

Renaud Victor : Oui, mais ton sur ton il n'est pas naïf, il ne cherche pas à faire autre chose : il montre les choses en les redoublant.

Jean Aurenche : Et puis, alors, en plus, il a une sacrée maîtrise de metteur en scène. Vous savez que Carné a beaucoup apporté à Jacques Prévert ; aux merveilleuses intentions de Jacques, il a

donné beaucoup de complicité extraordinaire que son frère Pierre ne voyait pas. C'est comme les montres molles de Dali, elles sont extraordinaires ; c'est parce que Dali fait une très belle peinture c'est parce qu'il sait peindre. Chez Carné, il n'y a aucun doute. Je déplore que Carné oublie ce qu'il doit à Prévert, mais il est certain que Prévert lui devait aussi beaucoup. C'est bien votre avis ?

René Allio : Je trouve que l'invocation sur l'inconscient est la question qui tourne autour de quelque chose de très important. Dans le domaine artistique, on est toujours dans un conflit, dans un volontarisme, un vouloir faire, vouloir dire, une intentionnalité qui souvent joue un rôle complètement paralysant sur l'inventivité et l'intention. Vergés, qui est un écrivain, un grand romancier, qui enseigne l'art d'écrire je ne sais pas où, dit : "mettez-vous tous les matins à votre table de travail, ne vous inquiétez pas, l'inconscient fera le reste".

Jean Aurenche : Mais oui, c'est évident, et c'est vrai autant pour le metteur en scène que pour les scénaristes.

Intervenant : Vous avez dit "authentique". Est-ce que vous pensez que les qualités de coeur sont importantes et qu'elles sont authentiques ?

Jean Aurenche : Bien sûr, je le pense.

Intervenant : J'ai parlé de musique, de son, de vibrations ; l'émotion ça rentre là dedans.

Jean Aurenche : Ce matin, vous avez vu un film où les qualités de coeur et l'émotion sont extraordinaires. C'est un miracle car cet homme (le metteur en scène) nous rend sensible à l'amour qu'il porte à cette femme et les trois films qu'il a fait, il les a fait avec elle et ils sont tous les trois très bons. Il y a une émotion extraordinaire dans ce merveilleux film qui s'appelle La maîtresse du lieutenant français. Quand nous avons écrit, Bost et moi ; Le diable au corps, je crois qu'il est entré là une émotion qui n'était pas très habituelle dans le cinéma français. Croyez-moi, ça été un moment important. Aujourd'hui, quand on revoit Le diable au corps, on voit des défauts mais peut-être aujourd'hui on ne construit plus une histoire de la même façon ; je revendique une énorme tendresse pour les personnages que je décris, ça c'est sûr.

Intervenant : Vous m'aviez répondu que le scénario est une oeuvre littéraire. Alors, quelle différence y a-t-il entre le roman écrit pour le lecteur et le scénario écrit pour la caméra ? Est-ce que vous voyez les images, vous, écrivant directement avec la caméra ?

Jean Aurenche : Quand j'écris un scénario, je vois des images, peut-être le metteur en scène ne les verra pas comme moi, ça c'est très possible. Il les verra autrement. Je vois des images ; les paroles dont je parle dans les films font partie des images, les paroles sont des objets et des formes parce que les surréalistes nous ont appris ça. Quand Paul Eluard a écrit Capital de la douleur ça a une forme, c'est un objet.

Philippe Faucon : Je voudrais vous poser une question qui me gêne un peu.

Jean Aurenche : Je ne le prendrai pas mal.

Philippe Faucon : J'admire beaucoup certains scénarios que vous avez écrit mais un critique a écrit à propos de vous et de Bost "que par rapport à Bresson, Aurenche et Bost étaient les Viollet-le-Duc du cinéma", c'est-à-dire qu'ils réactualisaient les romans, qu'ils rajeunissaient les romans. Avez-vous l'impression d'avoir travaillé sur quelque chose comme le roman qui était avant le cinéma ?

Jean Aurenche : Viollet-le-Duc, j'ai beaucoup d'admiration pour lui. Mais pour ce travail que Bost et moi avons fait sur Le rouge et le noir, c'est un des plus mauvais scénarios que j'ai écrit de Stendhal.

Jean-Pierre Daniel : Je me suis fait jeter d'une classe de français parce que j'ai osé le dire.

René Allio : C'est-à-dire que votre approche à vous c'est une certaine école qui fait référence à un autre art qui est le roman, la littérature par rapport à une autre écriture filmique par exemple celle de l'écriture du scénario qui est celle de Bresson qui rejette la prédominance de l'emphase.

Jean Aurenche : Pas seulement celle de Bresson, celle aussi de Röhmer.

René Allio : Oui, la question de Philippe Faucon est : quelle est votre position là-dessus ?

Jean Aurenche : La plupart du temps, je fais ce que je peux. Je n'ai jamais eu envie de travailler avec Bresson et lui n'a certainement jamais eu envie de travailler avec moi, c'est sûr. De même que Jacques Tati ne m'a jamais demandé des dialogues. Mais ce qui n'empêche pas que j'ai une profonde admiration pour Bresson et Tati.

Jean-Pierre Daniel : J'ai l'impression qu'on pourrait vous poser la même question. Est-ce que vous avez eu envie de faire un film, vous ?

Jean Aurenche : Ah ça oui, j'en ai fait au début de ma carrière

j'ai réalisé deux films documentaires : Les pirates du Rhône et Les Bracos de Sologne. Les Bracos était un peu râté, par contre, je considère les Pirates comme un film intéressant : c'était l'histoire d'un braconnier, ami de mon enfance, qui avait consenti à se laisser filmer et me montrer sa façon de travailler.

Je crois surtout que je n'ai pas voulu me lancer dans la mise en scène, par paresse, par crainte aussi. J'avais très peur de cette violence qui régnait sur un plateau, en particulier celle des opérateurs. En dehors du fait qu'ils couchaient avec les actrices, c'était des petits dictateurs qui imposaient leur loi, les metteurs en scène les craignaient souvent. Je crois qu'aujourd'hui, grâce en particulier aux progrès des émulsions qui ne nécessitent plus du tout cet attirail, cet état d'esprit a changé.

René Allio : Je ne crois pas que ce sont les chefs opérateurs qui couchaient avec les actrices mais les actrices qui couchaient avec eux. L'alliance chef-opérateur-actrice passait par le visage. "Si je ne l'ai pour moi, qu'est-ce qu'il fera de mon visage ?".

Jean Aurenche : Odette Joyeux a fini par épouser Agostini.

Intervenant : J'ai vu Le pirate du Rhône et je me déplacerais encore pour le voir. Je voudrais savoir de quelle manière vous avez écrit Pirate du Rhône. Est-ce qu'il n'y a pas une grande différence entre le scénario de documentaire et ceux de fiction ou d'adaptation de roman.

Jean Aurenche : Ecoutez. J'avais une admiration pour le pirate qui s'appelait Darone, je le trouvais un personnage insolite, extraordinaire, il était de toute façon pour moi un personnage quil fallait garder, qu'il fallait sauver.

René Allio : Digne de la fiction.

Jean Aurenche : Voilà exactement, et d'ailleurs quelque temps après, j'ai écrit un scénario beaucoup moins intéressant, toujours avec le même personnage qui était joué par Michel Simon, malheureusement mis en scène par Monsieur Decoin et qui s'appelait Les amants du pont Saint Jean tourné en 1946. Le personnage Darone qui vivait encore à ce moment-là a figuré dans ce film. J'avais essayé de le placer dans une histoire dramatique mais je dois dire que ce que nous avions réussi avec Les Pirates, nous l'avons complètement raté avec Les Bracos, parce que dans Les Bracos nous n'avions pas un homme qui représentait le braconnier ; c'était Paul Grimault, vous connaissez Paul Grimault, il n'était pas acteur du tout, il a joué le rôle du braconnier c'était très mauvais.

C'est une absurde hypothèse de croire qu'on pourrait me demander de réécrire Le diable au corps mais je crois que je prendrais vrai-

ment un garçon de quinze ans parce que le personnage avait quinze ans; il était en culottes courtes ; il couche avec une jeune femme de vingt cinq ans dont le mari était à la guerre et Gérard Philippe disait : "Je suis trop vieux pour le personnage". Il y a le scandale que le mari soit à la guerre, que cet amant soit un jeune garçon, ce qui maintenant paraîtrait beaucoup moins important.

Intervenant : Vous avez dit avoir écrit un certain nombre de mauvais scénarios. Pourquoi dites-vous cela ? Qu'est-ce qui vous fait les juger ainsi ?

Jean Aurenche : Et bien, quand je les regarde comme vous, vous les trouveriez probablement mauvais. Dites-vous que j'ai gagné ma vie pendant quarante ans avec le cinéma et que j'ai accepté, même aujourd'hui encore les producteurs me demandent des choses que je devrais refuser parce qu'ils ont des lois de production impossibles.

On commence par engager deux vedettes très importantes, très chères. Ces vedettes consentent à signer avec le producteur, ne se préoccupent pas du scénario, elles se préoccupent de leur contrat mais elles exigent qu'on tienne compte de leurs dates, c'est-à-dire que ces vedettes sont libres à telle et telle dates et que, par conséquent, il faut que tout soit prêt à cette date là. Si elles sont libres dans deux mois, il faut que le scénario soit prêt dans deux mois. Et quand un acteur, une actrice, ou les deux à la fois, ont cette autorité, ils ont une autorité sur tout, parce que lorsque l'on gagne cinq cent millions on est un petit dictateur, ils ont une autorité sur le scénario, sur le dialogue, sur les moindres détails. Et je ne veux pas en ce moment vous donner une précision, ce que je veux vous dire c'est que c'est la vérité, que ça ne se passe pas seulement une fois mais énormément de fois.

René Allio : Mais le contrat n'est même pas signé sur quelques lignes du sujet ?

Jean Aurenche : Non, c'est vrai. C'est-à-dire qu'en général, on fait un très mauvais scénario.

Philippe Pilard : J'ai eu l'occasion de revoir il y a quelque temps Le diable au corps. Est-ce que vous garderiez le procédé du flash-back qui avait bouleversé tant de gens à la sortie du film ?

Comment était née chez vous l'idée du flash-back alors que c'était un procédé encore presque inconnu?

Jean Aurenche : Le producteur qui a gagné un milliard je crois, avec ce film était désespéré et disait : "mon film sera brûlé sur les places publiques". Il a fallu qu'Autant-Lara qui était à

l'époque président du Syndicat des metteurs en scène fasse pression. Les syndicats ont forcé Gretes et il lui ont dit que s'il ne faisait pas le film, il ne pourrait plus travailler à Paris ; on lui a fait cette menace et il l'a fait à cause de ça. Lara a eu raison.

Pascal Kané : Ce n'était pas tellement audacieux quand on voit le film tout de même !

Jean Aurenche : Oui, mon vieux, mais il y a trente-huit ans c'était très audacieux !

Pascal Kané : Il y a eu des séquences coupées ?

Jean Aurenche : Non. Seulement il y avait une très belle phrase que disait Micheline Presle à Gérard Philippe : "Pourquoi n'es-tu un homme que quand tu fais l'amour ? et on a dû la remplacer sur les conseils des producteurs par "Pourquoi n'es-tu un homme que quand tu me tiens dans tes bras ?".

René Allio : Pascal, c'est vrai, on a peine à imaginer comment en une trentaine d'années la libération des moeurs... On venait de faire la guerre, mais la morale n'y est pas encore.

Pascal Kané : Il y a des audaces superficielles.

Jean Aurenche : Mais c'est une audace superficielle.

René Allio : Le titre à lui seul charriait quelque chose.

Jean Aurenche : Ah mais oui, parce que le livre avait été très scandaleux. Mais il y a eu d'autres films : La traversée de Paris il y a eu beaucoup de gens qui étaient contre, beaucoup de Français ont été choqués de voir qu'il y avait des Français qui se conduisaient de cette façon pendant la guerre. J'écris un scénario dans lequel il y a des Arabes qui viennent en France et qui assassinent un type. Ca, immédiatement, on m'a demandé de le supprimer, c'est encore une censure, c'est compliqué et emmerdant.

Jean-Pierre Daniel : Moi je voudrais faire remarquer quelque chose par rapport au débat qu'on a eu hier soir entre nous, je veux dire René, on tourne autour du scénario, on réfléchit autour, on a beaucoup parlé du scénario et de ce qui était une histoire originale et un scénario d'après un roman. Hier, tout notre débat a été finalement d'essayer de savoir les rapports entre le scénario et le film. Et le film il me semble qu'on n'ose plus l'aborder aujourd'hui. Notre débat hier était : si on fait un film à partir d'un scénario, si on s'investit dans les scénarios, est-ce qu'on n'est pas en train de tuer le film ? est-ce qu'on n'est pas en train de faire un film qui est l'illustration de ce qui a été écrit? On

avait toute cette problématique à partir du film et on ne l'a plus du tout.

René Allio : Nous sommes en face d'un scénariste.

Jean-Pierre Daniel : Oui, c'est ça, qui m'interroge.

René Allio : Raison de plus pour en parler.

Alain Ughetto : Oui, on peut vous demander comment, dans les mots, vous arrivez à définir la longueur des séquences ?

René Allio : Oui, c'est bon, c'est ça. Quand vous écrivez, vous faites référence à la technique romanesque. N'empêche que, quand vous écrivez un scénario, vous ne racontez pas seulement l'histoire comme le fait un romancier mais vous racontez aussi le film qui la racontera. Alors, de quelle façon, quand vous écrivez, vous avez un film en tête ? Vous disiez tout à l'heure que ce n'est pas forcément le même et pas forcément les mêmes images que le metteur en scène. Mais est-ce que vous avez le sentiment de comment, dans votre écriture, avec les moyens de l'écrit, vous vous rendez compte du film que vous racontez ; avez-vous le sentiment que, selon la manière dont vous écrivez vos phrases, ça aura des implications ; on a parlé de ça hier durant trois quarts d'heure.

Jean Aurenche : J'en ai le sentiment, bien sûr. Il y a dans l'écriture quelque chose qui pénètre, qui communique avec le metteur en scène. J'y crois beaucoup.

René Allio : Est-ce que vous croyez que c'est plus dans la manière d'écrire ou en employant des termes tels : "la caméra se rapproche... etc...".

Jean Aurenche : Non jamais.

René Allio : Quand vous pensez en plan rapproché, comment est-ce que vous le décrivez ?

Jean Aurenche : Dans le film de Tavernier Que la fête commence, il y a -c'est de la bonne viande du cheval de soldat, peut-être d'officier, c'est bien nourri..., ça tient ; on dirait qu'on lui a recousu le ventre. Il agrandit le trou avec son couteau, un bras apparaît : "dis donc, on dirait qu'il y a un homme dedans". Voilà. Je veux dire que, pour moi, c'était très poétique, cette apparition d'un bras dans le ventre d'un cheval, et je veux dire que ce texte qui parlait très plat a suffi à Tavernier pour faire l'image que je pouvais exactement souhaiter.

René Allio : Oui, mais dans l'idée, c'est tellement évident. Si on ne peut pas faire une belle image avec ça, qu'on aille se faire voir

comme cinéaste ; tout était là, dans l'idée.

Jean Aurenche : Maintenant, écoutez ; dans la collaboration avec un metteur en scène, que ce soit Granier-Defferre, Tavernier, il y a le colloque que nous avons ensemble, il y a le scénario, mais nous parlons aussi.

René Allio : Est-ce qu'il vous arrive d'écrire autour du scénario dix pages qui ne seront pas dans le scénario, mais qui seront une contribution ?

Jean Aurenche : Oui, ça m'arrive. Ca m'arrive même de faire une lettre au metteur en scène. Il y a des communications extraordinaires entre le metteur en scène et l'écrivain. C'est du domaine de l'amitié qui fait que quand le film se termine c'est cruel ; il y a une très grande intimité entre les deux que j'ai eue avec Clément, Lara, et Lara est un homme d'une énorme sensibilité.

René Allio : Il est odieux.

Jean Aurenche : Mais il y a des femmes odieuses qu'on adore. J'ai l'impression que vous aimeriez connaître plus de secrets là-dessus. Mais je cherche encore dans ce livre : il y a des choses très, très belles qu'ont dit d'autres scénaristes. Quand on demande par exemple au scénariste de Polanski, Gérard Brach, il me semble bien que c'est à lui qu'on s'adresse : "Oh, il en a beaucoup plus long que moi". Non ça c'est le mot d'auteur ; je n'aime pas non plus la banalisation, et puis arracher des rires gras au public, c'est facile. Ce que j'aime, c'est que tout le monde ne parle pas comme tout le monde ; en général, vous avez le charcutier qui parle comme l'employé de banque qui parle comme le PDG ; ils utilisent les mêmes mots. Je crois que le public, quand c'est Audiard, il aime bien que les personnages parlent comme Audiard, par exemple, il adore ça, il est comme invité par Audiard qui devient son ami pendant une heure et demie, c'est certain un charretier peut parler comme Audiard il se sent à son aise, dans l'intimité, avec quelqu'un qu'il admire et qui le fait rire. Les grands auteurs parlent presque tous la même langue. Dans Molière, c'est à peu près la même chose, les personnages ont une façon de parler, vous savez, et, dans les tragédies, c'est encore mieux. On n'est pas dans la même logique, bien sûr.

Jean-Pierre Daniel : On peut pousser ce que vous dites ; finalement les gens disent : "on va voir un film de Delon" ; là, les gens sont invités par l'acteur, il y a une disparition.

Jean Aurenche : Gabin parlait comme Audiard, même à la ville quelquefois.

Pascal Kané : Ce qui est marrant chez Bunuel c'est qu'il fait

parler des PDG comme des bouchers, des avocats comme des charcutiers, etc... C'est comme ça que c'est drôle.

Jean Aurenche : Bunuel est un meneur de la révolte littéraire, c'est vrai, je crois qu'il y a une grande qualité dans les dialogues des films américains.

Renaud Victor : En plus, il me semble qu'il y a beaucoup plus d'informations qui passent dans les dialogues des films américains, énormément d'informations et même dans des films supposés très populaires ; ça, c'est très frappant, cette condensation. C'est un pourcentage d'efficacité.

Jean-Pierre Daniel : Est-ce que, quand tu vois un film tu dis : "c'est un film avec un scénario écrit" est-ce que cette contradiction est opérante ?

Jean-Henri Roger : C'est pas deux contradictions, c'est deux pratiques artistiques différentes ; moi, je ne suis pas d'accord avec toi. Entre les gens qui écrivent les scénarios et ceux qui n'en écrivent pas, il y a une différence, puisqu'il y en a un qui écrit, l'autre pas. Mais est-ce qu'il y a une différence dans la narration ? Est-ce que le film dans la narration est différent ? Je voudrais qu'on me le prouve avant qu'on me dise qu'il y a de la différence. Quand on dit "il y a une différence" souvent on dit n'importe quoi. On n'arrête pas d'agiter le cinéma de Godard en disant qu'il n'est pas écrit. Je me suis remémoré quatre films de Godard qui parlaient soit d'un roman, soit d'un roman écrit par un autre : Le mépris, Pierrot le fou, Les carabiniers qui est un film sur un scénario de Rossellini et A bout de souffle qui est un scénario de Truffaut. Peut-être là on est en train d'inventer une opposition qui n'existe pas puisqu'on a, pour la prouver, des arguments qui ne sont pas prêts d'une manière évidente mais par contre je pense qu'il y a une autre contradiction, on agiterait Godard et ça viendrait encore. Si on prenait une filmographie peut-être qu'il y en a d'autres qui apparaîtraient, tiens, un autre Deux ou trois choses que je sais d'elle qui est parti d'une étude sociologique parue dans le Nouvel Observateur et réécrite en scénario par le journaliste qui l'avait faite. Il y a une autre différence : comment se placer face à quelque chose qui est vraiment de l'écriture cinématographique. Qu'on écrive des scénarios ou qu'on n'en écrive pas, comment on se place par rapport à l'idée de narration, à l'idée de genre au cinéma, et là, c'est un vrai problème qui est : est-ce qu'on écrit le scénario ou pas ?

De toute façon, avant d'écrire, on écrit toujours un scénario. On n'arrive pas sur un plateau le matin du tournage sans avoir la moindre trace de scénario. L'autre truc si on pouvait parler des problèmes d'écriture, quand Kané disait tout à l'heure qu'il y avait trois règles irréductibles, moi j'aimerais qu'on parle à

partir de ça. Ceux qui écrivent les scénarios avant et ceux qui ne les écrivent pas.

René Allio : Je pense qu'il y a toujours une place de l'écrit - pas toujours une palce du scénario. Dans Godard, en particulier, il y a toujours une place de l'écrit dans ses films, autours de ses films. Il n'est pas question de lui contester ça et même sa façon de faire fonctionner les idées, souvent, elles fonctionnent à partir de manipulations, ce qui fait référence à une façon de manipuler l'écriture.

Mais je maintiens que c'est possible dans l'absolu. Dans la pratique, c'est plus difficile parce qu'on se trouve souvent devant des problèmes économiques. Il y a une approche possible qui consiste à faire un film en sachant évidemment à quoi on s'intéresse, ce qu'on a envie de filmer, ce qu'on a envie de dire, de quoi on a envie de parle et qu'éventuellement on s'est écrit des choses pour soi, des choses magnifiques pour les autres là-dessus, mais que on entre dans un acte d'écrire, de même que quand tu écris tu es devant ta page blanche, il se passe quelque chose entre toi et ta page et la page blanche joue un rôle, elle interpelle quelque chose dans toi, dans le travail elle induit des choses. Ce qui se passe entre la page blanche et toi qui est essentiel, qui est important, est-ce qu'on peut chercher à trouver dans l'acte directement d'écrire le film, même si on a écrit autour, même si on est parti d'écrit tout interpelé, même si on a réuni toute une série d'écrits dont l'un peut être un roman policier, l'autre une étude sociologique, un certain nombre d'interviews que tu as retranscrit à la main pour être bien sûr que tu as tout retranscrit en mots? Il n'empêche que commencer un film dans l'attitude qui consiste à l'écrire en le faisant, que ce soit le faire sa véritable écriture, c'est une démarche parfaitement valable qui était une démarche qui a souvent fonctionné dans les débuts du cinéma. Quand on parlait de Griffith, hier, par exemple, qui avait seulement écrit un synopsis, c'est parce qu'il se passait beaucoup de choses au tournage et des choses qui étaient inventées au tournage, où le lieu du tournage jouait le rôle d'interpellation par la page blanche. Il y a, je le regrette, des cinéastes qui travaillent comme ça, que ces cinéastes appartiennent souvent et pour la plupart à une école de la réalité de l'intervention, que la relation au réel y joue un certain rôle et on a parlé de Flaherty hier, je pense que ça fonctionne comme ça aussi, c'est indéniable, pour autant il raconte aussi des histoires et pour autant en effet il n'y a pas de contradiction pour ce qui est de la narrativité. Puisque à l'arrivée c'est toujours narratif, un film, puisqu'il y a une inscription dans la durée.

Ce n'est pas à ce niveau-là qu'elle opère la différence, j'ai eu de grands débats avec Perrault entre le narratif et la fiction. Il dit que non, moi je dis que si, mais n'empêche que dans sa façon de travailler il aboutit à des films qui sont ses films et

qui ne ressemblent à rien d'autre qu'à sa propre production, il aboutit à quelque chose qui est son film. Au bout d'un an de montage c'est un objet. Qui ne transcrit pas autre chose, même s'il fait parler d'autres personnages, même s'il a besoin de repérer les personnages forts dans la réalité, qui sait ce qu'il va leur faire, bien sûr il a plein d'intentions mais finalement ce à quoi il aboutit en réagençant ça et du coup il fait un travail de montage qui dure bien plus longtemps que quand on écrit un scénario, ça dure trois ou quatre mois minimum pendant une année et bien il aboutit à quelque chose qui est son film, son film à lui, qui est un objet créé.

Dans cette démarche, je trouve qu'il se passe quelque chose d'autre dans la pratique filmique que dans la démarche qui consiste à écrire d'abord. Je ne suis pas en train de critiquer l'une, critiquer l'autre, je trouve une grande curiosité pour la seconde puisque, moi, j'ai toujours pratiqué la première, sauf dans un film, dans un film qui est le récit où je n'ai écrit que quatre pages avant, où j'ai écrit plein de choses qui servaient à illustrer, qui m'interpelaient, parce qu'il renvoyait à des intentions que j'avais et quand j'ai écrit après, j'ai écrit pendant le montage et après longuement les choses que dans d'autres films avant j'ai écrit après les avoir tournées.

N'empêche que c'est bien vrai, pendant que je tournais, je tournais avec une intention, j'avais aussi produit un texte qui me décrivait avant même à l'avance ce que j'allais filmer et je trouve que, dans ces deux approches, quelque chose de différent et autour de ce que j'ai dit sur la page blanche je suis sûr qu'il se passe quelque chose autour de ça. Je ne crois pas à cette fausse contradiction. N'empêche que quand un cinéaste veut s'exprimer, c'est dans le film, d'emblée. Je ne nie pas une seconde qu'il n'ait pas des intentions avant puisqu'il a des idées, des points de vue, qu'il a même éventuellement des points de vue politiques, qu'il a même des points de vue sur la fiction, qu'il s'intéresse à des personnages. N'empêche qu'il a envie de rentrer dans le film et le film, c'est vrai, qu'il y a un texte cinématographique qui est le film ou autour du film et que le texte cinématographique c'est quand même quelque chose qui constitue le cinéma c'est-à-dire les formes mouvantes du temps, du son, des images, des personnages ou pas qui bougent, c'est ça, les vrais textes.

Alors, est-ce qu'il peut s'élaborer ce texte d'abord à travers l'écriture et pourquoi pas ? Moi, je prends mon pied quand j'écris. Alors, je ne vais pas critiquer ça mais, quand même, il y en a qui ont le droit de dire "moi, la page blanche, c'est la réalité", et comme ça pose plein de problèmes, à mon avis, ça aboutit à une faille, à une autre dramaturgie, ça aboutit à d'autres genres ; justement c'est des problèmes d'agir, de faire, d'actions, de production, d'activités, de pratiques, qui sont des pratiques ar-

tistiques de toujours et qui renvoient à des mises en forme qui aboutissent à des formes et ces formes dans ce cas-là ne sont pas tout à fait les mêmes et renvoient à d'autres genres narratifs, à d'autres genres filmiques que ce qu'on produit quand on écrit. Je trouve que c'est intéressant de parler de ça.

Jean-Henri Roger : Alors, parlons de genres.

René Allio : Les genres, c'est des formes, des systèmes formels. Le roman à la première personne, en est un, le roman policier en est un deuxième, etc... Dans les films aussi même s'ils sont tous narratifs.

Renaud Victor : Au cinéma, il y a des genres, c'est d'accord, mais ça ne pose pas quand même fondamentalement le problème qui a l'air d'être le nôtre, qui est : il y a un scénario, il n'y a pas de scénario . Moi, je pense que c'est une question de méthode. En fait, c'est bien ça notre objet ; il y a l'objet, c'est un film. C'est lui notre objet, il y a un film à faire, si quelque chose préexiste au film ça peut être tout simplement de l'ordre du réel sur lequel tu interviens, sur lequel tu vas agir directement avec la caméra sans autre élément que le rapport que tu as avec la chose qui a court.

Même si elle n'était pas là, toi, tu interviens avec ta caméra pour faire part de quelque chose sur une certaine méthode pour l'appréhender, pour effectivement faire part de l'écriture, cerner un petit peu ton propos par quelques notes, mais tu interviens directement avec ton outil sur la chose qui a court, tu passes par l'écriture d'un scénario.

Il y a aussi d'autres pratiques qui sont celles de dire : "il n'y a pas de scénario" ; il y a simplement, comme tu disais toi-même par rapport à Griffith dans un autre genre, une espèce de large synopsis, une espèce de propos élargis, d'une dizaine de pages. Tu entames ton tournage et effectivement, là encore, l'écriture peut jouer un rôle au quotidien, par rapport aux acteurs que tu rencontres ou que tu choisis de faire jouer, acteurs professionnels ou pas. Tu vas vers un certain type de film où l'écriture par rapport à ce qu'on appellerait d'une manière générale un scénario là encore n'a pas forcément cours. Et puis, tout à l'heure vous faisiez référence à Godard. Godard, lui-même, à un certain moment, a dit :"pour moi, un scénario peut-être ça serait bien d'avoir un très très large canevas, de trouver le producteur, et ça m'intéresse que sur un large canevas, je discute déjà avec le scénario et mon histoire à ce moment-là se construit à partir de ce large canevas et en fontion du producteur et des acteurs qu'on va avoir et de ceci et de cela. Ca veut dire que l'écriture de son scénario est liée d'emblée à l'économie du film, ça c'est encore une autre méthode, c'est une autre pratique. Et puis il y a celle apparemment qu'on a tous l'air

d'avoir comme finalité, qui est le scénario absolument pensé du début jusqu'à la fin, dont la moindre chose est presque prévue, et qui est le scénario préalable, cette chose écrite préalable au tournage à partir de laquelle tout va se faire ou rien va se faire. Il y a des gens comme Eisenstein qui avait eu des scénarios hyper-construits y compris avec des croquis à l'appui et avec des choses absolument insensées et si on lit je ne sais plus quel livre d'Eisenstein il disait lui-même : "une fois que j'ai tout à ce point préparé et conçu, ce qui m'intéresse c'est enfin peut-être l'imprévisible qui va pouvoir jouer". C'est une question de méthode, la finalité étant un film.

René Allio : Dans un film, tu as quelque part la réalité, quelqu'un qui dans cette réalité opère un choix, et qui est celui de sa sensibilité et puis, à partir de lui, il y a une fabrication, il y a des agencements et on aboutit à une chose qui est le film. Alors, il y a toujours appréhension du réel et puis élaboration d'un système de conventions dans des agencements formels qui réagencent des traces. On fixe des traces sur une machine à enregistrer, des traces, des formes suivant la réalité, on prend, on capte dans la réalité, on peut d'ailleurs se considérer comme une machine à enregistrer des traces, à en garder et à en retranscrire et puis ces traces on les réagence ou bien on les agence avant, devant la caméra, ou elles sont déjà agencées en soi, si on se considère soi-même comme le réceptacle du réel où déjà ça se réélabore, on peut être soit celui qui les perçoit dans le réel, qui y est sensible, qui voit un homme dans la rue, que son voisin quitte sa femme et qu'il est malheureux. Après, il peut tirer de cette observation de la réalité qui est déjà un enregistrement, il peut pondre quelque chose de ces enregistrements qu'il a déjà agencés de lui-même dans le but de les agencer une bonne fois devant la caméra pour que cette machine à enregistrer enregistre ces phénomènes qui sont purement élaborés, qui sont une pure élaboration et qui en réalité renvoient à du réel, à du perçu quelque part à un moment et puis, après ces traces enregistrées sur des bouts de péloches, il les agence entre elles et continue encore à avancer dans l'agencement artistique, dans l'élaboration par le passage de trucs de convention pour aboutir à un film. Mais tu peux imaginer que la démarche de l'individu dans son rapport à la réalité, le moment où il l'aperçoit, l'enregistre et l'interpelle, il a envie ça de le faire caméra à la main. Et que la phase d'élaboration au lieu qu'elle passe par un projet et puis d'élaboration artificielle devant la caméra, les agencements se passent après. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de l'artificialité mais qu'elle se place à un autre moment et moi je trouve que c'est ce déplacement de l'élaboration d'artifice entre le type et la réalité, selon à quel moment on met la caméra dans le processus, si on la met directement dans la réalité, dans le processus qui se passe dans la réalité et qu'après on les agence et on met douze mois pour les monter. Ou bien au contraire si on les perçoit et on les réélabore déjà par un système d'élaboration qui est l'écriture pour bien préparer le moment où on va

les refabriquer devant la caméra pour que ce soit ça le moment où on l'enregistre et on finit l'agencement après. Donc, aux deux bouts du système, tu as d'un côté la réalité, un type qui la reçoit, qui la réagence et un film, seulement la place de l'enregistrement des traces se passe pas au même moment.

Jean-Henri Roger : Dans tout ce qui a été dit, il y a un grand mensonge, tu as dit "il" du début jusqu'à la fin du processus. Justement. Ce que j'essayais de dire c'est qu'au cinéma, qu'on écrive le scénario ou qu'on ne l'écrive pas, au moment où on tourne, il a préexisté quelque chose et que c'est faux de comparer la situation du cinéma à la situation seul devant sa page blanche. Pourquoi ? Parce que, quand on réalise cinématographiquement, il y a une réalité qu'on ne peut pas nier, et que le jeu n'est pas tout seul et qu'il faut d'abord le faire partager à d'autres pour qu'il y ait une forme et ça, ça implique qu'il monte, qu'il monte avec un monteur, et il passe un long moment, trois ou quatre mois, avec des opérateurs, avec des acteurs, le problème du rapport avec ce que tu appelles la fameuse feuille blanche ne se passe pas de la même manière ; il faut déjà faire préexister pour d'autres une idée que tu as. Ce qui n'est pas du tout le même rapport que quand on te dit : "là, je vais écrire maintenant les sensations de ce que je dis ici". Quand tu dis moi, ce n'est pas ce que je choisis comme forme d'expression. Que tu écrives ou que tu n'écrives pas il y a une première chose qu'il faut faire c'est qu'il faut communiquer ça à d'autres, c'est pas il a dit avec la caméra, il doit passer par quelque chose entre ça et autre chose.

On n'arrête pas de dire le cinéma de reportage et d'intervention ne suppose pas de scénarios ; il ne suppose pas de scénario parce que effectivement sa situation face au réel n'est pas la même. Les souvenirs que j'ai de ça, c'est que bien ou mal avec les gens avec qui je faisais ça, je partais sur une situation réelle avec des présupposés partagés.

René Allio : Ce n'est pas de ce cinéma-là que je parle.

Jean-Henri Roger : Tu parles de Perrault, de Flaherty, ce ne sont pas les plus mauvais dans le genre. Quand Perrault part tourner et dit : "je vais suivre des gens qui vont faire une chasse, etc...", il sait ce qu'il va faire et les gens qui sont avec lui dans cette affaire le savent aussi et je suis sûr qu'ils en ont vachement discuté avant. Donc, il y a dans la création cinématographique un truc spécifique que en même temps que tu écris, tu écris en même temps pour d'autres ; ça ne se fait pas seul. Ca se fait avec le chef opérateur, avec l'ingénieur du son, c'est une différence fondamentale dans la manière de percevoir le réel.

Il n'y a pas de différence fondamentale entre écrire ou ne pas écrire un scénario. On parlait de Kramer ; j'ai tourné quinze jours

avec lui, ici, à Marseille, quand il a tourné son film. Robert, lui avait écrit des trucs, pas un scénario, et il le regrettait, il disait que c'était plus pour des questions de langue qu'il ne l'avait pas écrit. Mais avant d'arriver sur le plateau, avant de tourner la scène, tout le monde savait ce qu'on allait tourner ; il y avait donc un travail équivalent à une des choses fondamentales du scénario. J'ai entendu dire qu'il y avait une pratique cinématographique qui n'écrivait pas de scénario et qui écrivait le film en même temps qu'on le tournait. Pareil que la feuille blanche. Je dis : "ça n'est pas vrai" et tous les films s'écrivent en même temps qu'ils se tournent y compris ceux qui ont des scénarios. C'est pour cela que, si on parle du préexistant à la feuille blanche, on parle de la chose qu'on ne peut pas partager à deux. Avant que j'écrive sur la feuille blanche, c'est typiquement la chose dont jamais je ne pourrai parler avec vous sauf si je peux vous émouvoir, je n'ai rien à dire là-dessus, ça me fait plaisir, j'ai des problèmes quand je le fais, etc... La seule chose qu'on peut se dire ensemble sont des problèmes de narration et de comment on se pose par rapport à l'idée de faire un film. Quand Pascal a dit il y a trois règles, je trouve que là-dessus on a plein de choses à se dire. Qu'on ait envie d'écrire des scénarios ou pas, qu'est-ce que ça veut dire ? De parler sur le scénario m'intéresse, le reste ne m'intéresse pas.

René Allio : Moi, j'ai mon idée là-dessus.

Marie-Eve Molle : Non seulement percevoir le réel mais le capter, question qu'on peut se poser à l'égard de ce réel qui est finalement le plus important : est-ce qu'il vaut mieux prendre le risque de diriger un peu par rapport au propos et de se rendre à tout instant prêt à dévier d'une intention plus ou moins élaborée au départ sous forme de scénario et à ce moment-là demander à être très strict vis-à-vis des acteurs, leur demander que l'on reprenne plusieurs fois les prises au cas où l'on n'a pas atteint ce que l'on cherche, enfin être dans cette position de porter le réel jusqu'à certaines impasses et se dire qu'il faut être rigoriste vis-à-vis d'un scénario et être prêt à toute improvisation, réceptif à tout imprévu sachant bien que, quand on travaille de cette façon, on s'expose à un très grand risque qui est celui d'accumulations très divergentes ? Jusqu'à quel point peut-on être très rigoriste et très respectueux d'un scénario ou au contraire être ouvert à des tas d'interpellations ?

A ce moment-là, les deux questions fondamentales : d'un côté, pas de scénario, de l'autre, un scénario, se confondent, car tout le monde est bien d'accord qu'il faut tout de même une intention, quelque chose d'écrit et dans quelle mesure on se rend compte de ses opinions diverses dans la réalisation.

René Allio : Il me semble que ça donne réponse à la question de

Jean-Henri. Moi, je pense qu'il y a une intention, un désir qui président la page blanche. Il y a un moment avant qu'on n'ose l'attaquer. Tout le monde porte un truc, tu engages même des gens, ce qui te fait partager ton désir et, en éffet, il y a la place des autres et elle est forcée ; je ne sais pas encore mais on ne peut pas vraiment faire un film tout seul surtout s'il y a narration.

Pour parler des autres, dans un film qui ne passe pas par une écriture préalable et qui implique plus d'improvisations d'écriture sur place pour employer cette formule, ça implique une autre place ; je crois que dans ce cas, il faut faire partager le projet comme le fait Perrault ; bien sûr, il y a toujours une intentionalité au départ, c'est toujours un scénario, il y a déjà un scénario, je l'accorde, quand Perrault dit : "je vais prendre ces quatre mecs...", parce que, lui, c'est un conteur formidable, un meneur de jeu, un grand blagueur au fond. Il va chasser mais il a la pétoche de partir avec eux et il a mouillé toute son équipe là-dedans ; ils en ont parlé, ils ont dit comment ils tourneraient. A partir du moment où le film se met en route, il se passe des choses qui sont d'abord prévues et imprévues c'est-à-dire que dans cette démarche qui est prête à engranger des faits vrais et aussi à engranger les apports des autres (parce que ce qui se passera sur le tournage sera une part de l'inattendu de la réalité plus grande que ce qui se passe sur un tournage où il y a un scénario écrit) et dans un film comme ça tu as à faire la place des autres comme dans tous les films.

Il y a un leader-ship, tout tournage en possède un, c'est une chose certaine. Simplement, ce leader-ship, dans le cadre d'un film qui s'écrit durant le tournage , fait nécessairement une place à l'apport des autres ; dans le cas d'un film préécrit par quelqu'un, ce quelqu'un a absolument le pouvoir (c'est passionnant) et tout le monde travaille à mettre en oeuvre ce qu'il a prévu et l'imagination et la créativité de chacun est investie dans un travail d'exécution et ce n'est pas un mot péjoratif.

Cézanne parlait de l'exécution comme d'une "dimension essentielle du travail artistique". L'opérateur de Perrault, il n'y a pas seulement que l'opérateur, les personnages qu'il filme, il y a ce que deviendra cette aventure dans le film, on ne sait pas ce qu'elle deviendra cette partie de chasse, il y a une part de réalité, de l'imaginaire des autres, de la place des autres, du travail des autres, différent, et autour de ça je pense qu'il se passe quelque chose d'intéressant.

Jean-Pierre Daniel : Il y a des gens qui ont envie d'intervenir, je crois.

Pascal Kané : La question radicale c'est : "qu'est-ce que c'est

que de ne pas vouloir écrire ?" Je trouve qu'il faudrait y répondre radicalement. C'est une question qu'on peut se poser, c'est la question extrême de ce débat, ne pas vouloir écrire je crois que c'est vouloir le présent. C'est presque quelque chose qu'on peut donner comme un axiome ; ce présent, c'est ce qui ne s'écrit pas. Qu'est-ce que le présent ? C'est ce qui n'a pas de clôture quand on écrit.

Le récit a un début, une fin. A partir du moment où on connaît la fin d'une histoire, on introduit la clôture. Quand on écrit, on n'est pas au présent, on parle du passé, on ne peut pas écrire au présent et symétriquement quand on écrit on se situe dans une clôture, on postule pour une clôture et tout à l'heure on demandait : "qu'est-ce que c'est la définition d'un genre ? Pour moi, un genre c'est une clôture.

Roger Leenhardt : Je voudrais dire, puisque je vais partir que cette discussion sur l'écriture m'a beaucoup intéressé. Je voudrais faire une dernière remarque sur ce que vous venez de dire et qui correspond un peu à ce que Allio a dit. C'est intéressant d'avoir des scénaristes, en même temps des metteurs en scène mais vous n'avez pas pensé à avoir un écrivain. Parce que, pour vous, un scénariste c'est comme un écrivain ; or, on a parlé de Giono. Je me rappelle que j'ai failli faire, comme scénariste, avec Clément, un travail sur un livre de Giono. Giono m'a dit qu'il y avait quatre chapitres publiés chez Gallimard. Je veux dire qu'un scénariste, comme l'a précisé Kané, n'écrit pas au présent à cause de la fameuse clôture. Au contraire, je vous assure qu'un romancier -et j'en connais beaucoup- ne sait jamais comment va se terminer son livre. Or, le paradoxe, qui est très étonnant, c'est que la méthode de ne pas partir d'un scénario écrit comme une construction mais faire le film en le filmant est beaucoup plus proche du travail d'un romancier. Le romancier ne sait jamais comment va se terminer son bouquin.

Intervenant : Je suis un peu naïve, je ne connais pas tout ça, j'ai vu tout à l'heure le film sur Kenneth Loach et ce qui m'a beaucoup manqué, on ne voyait pas bien le rapport de Loach vis-à-vis des gens. Quand on le voyait filmer, on voyait son rapport à son scénariste, le gars qui est un ancien notaire, mais on ne voyait pas son rapport aux gens, je n'ai pas vu en quoi son imaginaire à lui rencontrait l'imaginaire de ces gens qui vivaient et en quoi sa manière de filmer allait être particulière. De quelle manière, lui, serait capable de se brancher avec ces gens, de transmettre la force qui le pousse vers eux afin de les rencontrer, c'est-à-dire, d'une certaine manière de dire Je par rapport à ce qu'ils vivaient, et en même temps laisser quelque chose se produire qui faisait que eux avaient leur place dans ce film. Par rapport au travail de Gatti, j'ai l'impression qu'il y a cette dimension qui est posée ; il travaillait avec des collaborateurs d'un côté, sa capacité à former des équipes, et, par ailleurs, sa capacité à aller vers des

des gens et à les brancher d'une façon assez souple comme le dit le texte de Duras, de façon à ce que les gens arrivent à se mettre presque seuls en scène, comment Kenneth Loach prend les gens pour les filmer. Comment Gatti, par sa force poétique, va faire que des gens vont vivre, devant la caméra, un mariage. Les gens la désirent cette aventure avec Gatti.

Jean-Marie Verneuil : Jean-Henri disait tout à l'heure un petit peu comment pouvait fonctionner quelqu'un qui ne voulait pas écrire. Je pensais qu'il était plus simple d'entendre qui ne pouvait pas. Tu avais une réaction qui me pose des problèmes au niveau de la production parce que, effectivement, quand il n'y a pas de scénario écrit, quand il n'y a pas de projet figé sur un papier, il est plus difficile de trouver le financier, donc, au niveau de la démarche du tournage, c'est une démarche qui est beaucoup plus longue.

Au départ, en ce qui me concerne, c'est un film qui n'a pas d'acteur ; c'est cependant une fiction, c'est toute une série d'images qui expriment pour moi des sensations. Lorsque je suis avec l'opérateur, on passe de très longues journées à se ballader. Au départ je marque sur des papiers, des endroits, des lieux et je passe parfois une journée ou plus avec l'opérateur. Dernièrement, on a passé une semaine dans une forêt. Je discute avec lui de l'émotion que je veux donner mais je ne sais pas à l'avance si je vais pouvoir tourner.

J'aimerais que René parle de L'heure exquise car c'est un film que j'ai beaucoup aimé. Evidemment ça pose des problèmes d'argent car quand on reste des journées entières sans savoir si on va tourner, et aussi avec le reste de l'équipe parce que aussi bien que le preneur de son, le caméraman, ils ont un peu l'impression de prendre leur temps. Je pense que c'est dans ce genre de film, où on veut traduire des sensations, qu'on ne peut pas écrire des scénarios car cette sensation se vit souvent à l'heure du présent et se modifie dans l'instant. Je voudrais faire un court métrage avec des acteurs, sans écrire de dialogue ni de scénario ; le gros problème, c'est le financement. J'ai un petit peu l'impression que, comme toi, chaque matin, le travail avance. C'est une mosaïque de blanc et de noir qui induit une sensation chez les spectateurs et qui se construit. Il y a une fiction.

Jean-Henri Roger : L'exemple de Godard va servir vraiment : vouloir écrire sans scénario, c'est vraiment la seule chose impossible au cinéma. Pascal aussi a raison. La structure du cinéma demeure impossible chez Godard ; c'est vraiment ses obsessions et on comprend que c'est ça quand on dit que Godard improvise avec des acteurs, c'est à hurler de rire, quand on sait que le plus grand plaisir qu'il a eu, c'est quand il a pu supprimer l'écriture du dialogue, en mettant un écouteur dans l'oreille des acteurs et en leur soufflant au moment de la prise ce qu'ils devaient dire. Donc, une

manière de supprimer toute possibilité de dire ce qu'ils voulaient dans La chinoise, dans Deux ou trois choses que je sais d'elle ; Juliet et Anne avaient un écouteur dans les oreilles et Godard leur soufflait ce qu'elles devaient dire. Ce n'est pas : "dites ce que vous voulez", c'est : "je ne vous dis pas ce que je vais dire". Son obsession complètement dingue, c'est la haine des opérateurs ; ce qu'il rêve, c'est se retrouver dans la situation de la feuille blanche c'est-à-dire se retrouver dans la situation de ne dire à personne ce qu'il fait dans le moment. Ce paradoxe-là est complètement différent de comment on branchait le truc au début en disant : "scénario = histoire, structure etc...", et non scénario ≠ improvisation une autre place au réel.

Godard a une vision parano du réel, il ne supporte pas de ne pas maîtriser tout ce qui se passe sur un plateau, de ne pas être seul sur un plateau.

Pascal Kané : Tu as tort de comparer le présent de la captation cinématographique à la page blanche parce que la page implique la restitution de quelque chose qui a eu lieu alors que le présent qui l'intéresse, c'est ce qu'il appelle l'impression.

Denis Gheerbrandt : Ce n'est pas ce qu'a dit Leenhardt.

Pascal Kané : C'est une médiation.

Jean-Henri Roger : Il y a un truc qui circule et auquel je ne comprends rien ; ce monsieur qui est venu tout à l'heure travaille sur des scénarios morts ; il s'appuie sur le romanesque et sa référence, ce sont les romans du XIX° siècle et quand ils font bien leur travail, ces gens-là, ils nous servent toujours autre chose que du cinéma. Les scénaristes qui m'intéressent sont les scénaristes américains de la série B. Je voudrais revenir aux trois règles que Pascal donnait et dire que ces trois règles ont déjà été digérées par les genres et que cette transformation par les genres amène, quand on fait une narration on part de là, en partant des genres. Comment vit-on les genres ?

Les films de Godard, pendant un temps, étaient tous redevables à un genre. Ils fonctionnaient tous sur le modèle du genre. En ce moment ses films sont sur le genre du film noir américain : la notion de fatalité, le héros qu'on voit au début va mourir à la fin...

Intervenant : Il apparaît que, dans une discussion, il y a des problèmes à la fois spécifiques et différents. Il y a le rapport aux gens, la façon de filmer, la façon de laisser entrer l'imprévu ou pas, le rapport aux autres. C'est certains nombres de problèmes que je trouve écrasés par le simple mot écriture ; je connais peut-être plus de gens qui écrivent que de gens qui font du cinéma.

Les exemples que tu donnais des films de Godard : Pierrot le fou à partir d'un roman policier, c'est clair que s'ils prennent des bases c'est pour faire juste le contraire. Il y a aussi des gens qui font ça avec leur propre scénario ou avec ce qu'ils ont dit à leurs acteurs. Ils font juste le contraire. Il semble qu'il y ait autre chose à déterminer : je suis quand même étonnée car j'avais un certain type d'attente, il y avait le texte de Duras dans le dépliant de la présentation, je suis étonnée que l'écriture n'ait l'air d'exister que comme préparation au film et après, quand il y a le film, ça la remplace ; j'ai l'impression que l'une des choses qui a changé depuis vingt ans avec des gens comme Duras, c'est qu'il y a pu avoir des mots dans le film et que ça ne le tue pas. Je ne sais pas si vous comprenez ce que je veux dire. Tout à l'heure, j'ai été frappée par Jean-Marie Verneuil qui est quelqu'un qui semble ne pas pouvoir écrire. Je connais plein de gens qui écrivent et qui n'y arrivent pas et qui sont obligés de prendre plein d'autres choses, d'employer beaucoup de moyens ; hier, par exemple, on a parlé de problèmes de BD, de photos, moi, je pense au cinéma comme dans d'autres cas on peut trouver des exemples de genres.

Tu parlais de Godard, de gens qui, à mon idée, savent à l'avance dans leur tête ce qu'ils vont faire, que ce soit écrit ou pas, sous une forme ou sous une autre, ça n'empêche pas que ça puisse être improvisé : ça c'est une première chose. En plus,je pense que dans la préparation, il y a quelqu'un qui a discuté de ça hier. Ca peut être traité de façon complètement différente, il peut y avoir un projet du début à la fin qui, éventuellement s'explicite ; dans le pire des cas, un moment d'écriture existe dans la préparation et meurt au moment où on fait le film.

Intervenant : Ce qui me semble fondamental c'est le rapport au mot littérature il me semble qu'ici le mot littérature reste en retrait. Le scénario est un genre littéraire, pour moi, c'est une manière d'écrire.

Intervenant : Il me semble qu'il y a aussi une chose qui s'agglutine sur le rapport au cinéma, c'est le rapport à la norme : on peut faire un film conventionnel, un scénario conventionnel, on peut avoir un petit nombre de débats qui soient en rupture avec la norme, le film aussi peut avoir un scénario conventionnel. Un film qui ne le serait pas, c'est presque quelque chose qui tourne autour du genre établi ; ça ne passe pas forcément par ces deux étapes si tant est qu'il y ait ces deux étapes.

Jean-Pierre Daniel : Je voudrais juste accrocher sur ce que tu viens de dire : le scénario dont on parle est une certaine norme d'un film, c'est ce qui établit un certain lien. En fait, c'est quelque chose qui est presque le film. Le film est déjà en fabrication dans un certain type de scénario ; c'est un peu ce qui se discutait autour de"Josette".C'est vrai que, dans l'écriture

d'un écrit du type scénario-cadavre, le film est déjà en fabrication et que dans ce processus de fabrication, il y a des films qui n'ont plus qu'à se tourner à la fin.

Intervenant : Mais en même temps un scénario ce n'est pas un cadavre.

Jean-Henri Roger : Dans ces films qui n'ont plus qu'à se tourner il y a des chefs-d'oeuvre.

Renaud Victor : Citons Bunuel, Melville qui disait, quand il avait fini un scénario, "le plus embêtant reste à faire". Quand je vois Le Samouraï, je prends le pied. La différence essentielle avec ce qu'a dit Leenhardt tout à l'heure, c'est qu'entre la feuille de papier et la caméra il y a des problèmes d'argent qui entrent en ligne de compte. Quand Bunuel a tourné Le chien andalou, il a téléphoné à sa mère pour lui demander de l'argent pour faire ce film ; il a tourné ce qu'il a voulu ; peut-être que s'il n'y avait pas eu sa mère on n'aurait pas connu Bunuel. Je crois que tout ça sont des problèmes individuels. On a parlé des trois règles ; ce qui serait intéressant ce serait de prendre un film, par exemple d'Hitchcock que tout le monde connaît, à ce moment-là on parle de cinéma. Tout à l'heure, Aurenche a dit quand on lui a posé la question "pourquoi trouvez-vous vos scénarios mauvais ?","je les trouve mauvais quand je les revois maintenant". Est-ce qu'il a écrit de bons scénarios qui ont fait de mauvais films ? Je trouve qu'il faudrait prendre des cas où on parlerait de cinéma.

Jean-Henri Roger : Quand Jean-Pierre a l'idée du scénario mort ou pas, ce n'est pas : il y a un scénario filmé, il n'y a plus qu'à le tourner. On peut citer de grands cinéastes qui ont cette perception-là ; par contre, il y a un truc bizarre qui se passe ici : c'est le rapport complètement fou à l'écriture. C'est comme si je préférais qu'on me dise :"je n'ai pas (besoin) envie d'écrire avant de faire un film". Quand on dit ça, ça n'est pas discutable, ça ne l'est que quand on fait rentrer d'autres paramètres qui sont aussi des difficultés dans le cinéma mais qui sont ceux qu'on ne maîtrise pas, qui sont généralement les difficultés à avoir du blé, et pour ça il vaut mieux avoir un scénario, mais si on veut faire une déclaration sur l'honneur que ce sera comme ça, ça ne va rien changer donc ce n'est pas de ça qu'il s'agit. Est-ce qu'on prend une feuille de papier, est-ce qu'on n'en prend pas ? Le problème n'est pas là, le problème est : dans quel type de narration on fait du cinéma ?

Jean-Pierre Daniel : Je vais te dire que si il y en a qui sont malades de quelque chose c'est par rapport au scénario, ce n'est pas par rapport à nous.

Jean-Henri Roger : Quand je travaille, je pars sur l'idée que la forme narrative au cinéma est une forme qui renvoie à des genres

et que c'est ça mon point de départ.

Pascal Kané : On peut peut-être élargir la notion de récit, dire que c'est peut-être le récit autobiographique à la première personne que Hollywood n'avait pas envisagé.

Jean-Henri Roger : Pour écrire une narration cinématographique, on part d'une idée de genre. Quand je conçois ce que va être le film, si on est d'accord là-dessus, comment travaille-t-on sur ces notions de genres ? C'est le problème numéro 1 que je me pose sur le plateau : comment je vais tourner en terme de narration ? C'est comme ça que je pose le problème.

Renaud Victor : Je vais parler de quelque chose qui va peut-être permettre d'ouvrir un petit peu le débat : ma pratique personnelle, qu'est-ce que c'est ? C'est, premièrement, un long métrage purement de reportage ; je n'en ai pas écrit une seule ligne. Ma deuxième expérience a été de faire une enquête sur un quartier ; j'ai au jour le jour, construit la fiction, j'ai appris beaucoup de choses, j'écris au fur et à mesure sur six mois. C'est une deuxième tentative d'expérimentation et de travail avec ce qui me préoccupe qui est de faire un film. La question qu'on peut donc se poser d'une manière très précise : un film c'est quoi ? le cinéma c'est quoi ? Je me souviendrai toujours de ma rencontre avec Godard. Je lui ai dit "j'ai un problème énorme car si j'ai réussi à faire un film, je ne sais toujours pas faire de cinéma" ; il m'a rétorqué : "c'est faux, tu sais faire du cinéma, tu n'as pas encore fait un film". Je n'ai toujours pas encore saisi ce qu'il a voulu dire par là.

Marie-Eve Molle : Ce que tu viens de dire, c'est un mot d'Audiard.

Renaud Victor : La troisième chose qui, à mon avis, tombe pile dans ce qui nous concerne, écriture et cinéma, c'est que me voilà pris dans un troisième projet dont je décide d'écrire un scénario, d'avoir une écriture préalable au tournage. Comment je pratique ? Je peux peut-être en parler, ça peut peut-être m'aider, j'en suis presque à la fin. J'ai lu, il y a deux ans et demi, une nouvelle de Patricia Highsmith qui s'appelait Les petits matins et où il s'agissait de l'assassinat d'un enfant par sa mère. C'est une nouvelle qui m'a complètement bouleversé et j'ai commencé à me dire que peut-être à partir de ça je pourrais écrire un récit. Progressivement je me suis dit : "non, ce qui m'intéresse, c'est plutôt que ce soit l'homme qui tue l'enfant". Déjà j'avais dépassé la nouvelle. Je suis parti là-dessus, j'ai abandonné, j'y suis revenu, je me suis dit : "il y a quelque dhose de plus intéressant, c'est qu'il y a une tentative de meurtre sur enfant, c'est un acte manqué et en fait l'enfant continue à vivre". J'ai encore poussé plus loin , j'ai dit : "ce n'est pas un acte manqué, c'est un acte détourné", et j'ai commencé à prendre des notes pour mes

personnages. J'ai commencer à les inventer et me suis mis à écrire là-dessus. J'ai pris au moins cinquante pages de notes, j'ai commencé à écrire et au fur et à mesure que j'écrivais je ne voyais toujours pas arriver le père. Je m'étais dit : "pour développer mon sujet, il faut que j'écrive trois mouvements comme une symphonie". Il n'y avait toujours pas de père qui assassinait son enfant. J'arrive à la fin, je pensais que le père allait mourir, eh bien c'est encore pire que ça, il a eu un accident de voiture ; il ne meurt pas. A ce moment-là, je lisais Othello et avec toutes les notes de Stanylaski et, une remarque m'a complètement bouleversé, il dit qu'il ne savait pas où il se trouvait, que son âme se débattait dans l'obscurité. J'ai compris que le personnage que je ne voulais pas faire mourir d'un accident mourrait quarante-huit heures après d'un traumatisme crânien, et uniquement sur cette phrase. L'écriture nous entraîne parfois vers une ouverture extraordinaire.

Pascal Kané : Il y a des cinéastes dont l'angoisse de la page blanche consiste à ne pas savoir où est la page.

Jean-Henri Roger : De ce que raconte Renaud, il n'y a rien de comment je fonctionne. Il n'a sans doute pas les mêmes rapports au cinéma, pas la même manière d'écrire par rapport au cinéma, ni par rapport à un projet de cinéma. On retrouve cette histoire de genres. La manière dont moi j'écris avec d'autres, c'est effectivement de me dire :"je prends un genre, voilà, j'ai un sujet que j'ai envie de tourner pour telle ou telle raison, un genre et prenant un genre, je prends un mécanisme du genre, et après avoir pris les mécanismes du genre comme j'aime toujours être plus malin que ce que je sais je me demande comment on peut pervertir ces mécanismes du genre et à partir de là j'écris non pas des psychologies mais des situations". Dans la manière dont Renaud raconte, c'est l'angoisse de : qu'est-ce que je vais écrire ? La notion de cette idée de genre, elle implique pour moi dans l'écriture et dans la manière dont je travaille l'écriture avec d'autres, c'est peut-être pour ça que ça m'est facile de travailler avec d'autres ; l'idée, c'est qu'on part sur une narration dont on connaît les aboutissements, la clôture, qui répond à des lois, ça ne veut pas dire qu'on ne va pas la changer. On s'est posé vingt fois la question : "Est-ce qu'on va faire mourir l'héroïne Cora ou pas ?". On se l'est posée dans une sorte de logique d'action, de logique du genre ; on l'a résolue par quelque chose qui était beaucoup plus profond et subjectif, c'est que, depuis le début, Juliet et moi, on avait envie qu'elle crève. Le détour pour y arriver, c'est un travail sur cette notion de genre : "doit-on définir la clôture avant d'écrire ?" Ca implique des choses. Avant d'avoir commencé à écrire, on avait tous les chapitres, les séquences, ce n'est pas du tout la situation du roman. Derrière ce rapport à l'écrit, il y a des questions de rapports cinématographiques qui s-nt : est-ce que raconter une histoire au cinéma, c'est être toujours redevable d'un genre, qu'on

le veuille ou pas, il n'y a pas de page blanche, il y a une clôture ?

Pascal Kané : Un récit, c'est relater quelque chose qui s'est amorcé, qui a existé et qui s'est terminé. Un récit, on peut sortir de ça, une personne parle, c'est une forme de réthorique.

Intervenant : Bactrime, partant d'une sorte de science qu'il a appelé taxinomie, a travaillé sur le genre. Il y a des genres, au grand sens du terme, auxquels appartiennent des sous-genres. Il semblerait qu'il y ait quatre grands genres au cinéma dans lesquels toutes les situations du cinéma narratif peuvent se retrouver ; ce sont : l'épopée, le mélodrame, la comédie, la tragédie. Dans ces quatre genres, on peut reclasser le cinéma narratif, lui-même étant un genre par rapport au cinéma non narratif. Le genre policier, par exemple, on peut le faire rentrer dans la tragédie, dans le mélodrame, dans l'épopée ou dans la comédie. La définition du mélodrame telle qu'elle est donnée c'est que le héros est accusé à tort d'une transgression, par rapport à la norme,qu'il n'a pas faite. Tout le cinéma d'Hitchcock repose sur ce postulat. Le mélodrame est le plus discuté, la tragédie et la comédie sont les genres qui ont fait l'objet de discussions théoriques les plus solides.

René Allio : A propos de Bactrime, il a introduit un autre genre, comme un genre populaire dans la tradition carnavalesque en remettant en question tous les grands genres et en particulier le genre épique.

Intervenant : Les grands genres du cinéma recoupent, si vous voulez, le sous-genre policier ; c'est, entre nous, une espèce de confusion qui consiste à utiliser le terme genre, et à ne pas utiliser le terme sous-genre, car on pourrait aussi dire le mode.

Pascal Kané : Est-ce qu'on ne peut pas dire que le genre est une formation intermédiaire qui joue en éludant la question du je, de l'énonciation du locuteur, ce qui se substitue, d'une certaine façon, au je du narrateur qui, lui, à priori, empêche l'existence du genre.

Intervenant : Dans la théorie des genres, on ne peut pas adopter une seule division comme étant la seule possible. Il y a, à mon avis, des tas de façons de diviser les genres.

Intervenant : Est-ce que, à rechercher depuis l'Evangile une sorte de classification, est-ce qu'il n'y a pas une espèce de constat de ne plus agir avec aucune culture et de faire de tout ça un cadavre ; est-ce que tout ce qui se dit sur le cinéma, sur le genre et sur les règles n'est pas une façon de définir le cinéma ? qui est celle de la littérature ?