

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis

Contraintes de production, contraintes d'écriture.

Comment les choix de production structurent
l'écriture d'un film ?

Mémoire de fin d'études

Julie Colly

Département production – Promotion 2017 – Agnès Varda

Tuteur : Thomas Bidegain

Remis le : 12/05/2017

Sous la direction de :

Christine Ghazarian, Pascal Caucheteux, Christophe Rossignon.

Remerciements

Je tiens à remercier Thomas Bidegain pour son aide ainsi que toutes les personnes qui ont accepté de me rencontrer ;

Antonin Gregorio et Louis Jacobée pour leur relecture.

Enfin, je remercie Christine Ghazarian pour son écoute et son soutien tout au long de mon cursus.

Le numéro 364 des *Cahiers du cinéma*, intitulé *Méthodes de tournage* proposait une série d'articles analysant la manière de fabriquer un film chez différents cinéastes, notamment Eric Rohmer, afin de définir leur méthode. Ainsi le sous-titre de l'article consacré à Rohmer s'intitulait « comment l'économie générale d'un récit, d'un budget et d'une équipe se résout en un point de clarté qui est à la fois l'évidence et le secret du film ». ¹

Certains cinéastes développent des méthodes de tournage leur permettant de construire, d'élaborer les conditions idéales de création. Ces méthodes de tournage permettent d'organiser le passage de l'idée du film, couchée sur un scénario, au tournage et au film fini. Dès l'écriture, les manières de fabriquer le film apparaissent. C'est ce que doit lire le producteur à travers le scénario : sa faisabilité. C'est-à-dire ce qu'il va devoir mettre en œuvre, en collaboration avec l'auteur, pour rendre réel un projet jusque-là imaginaire. Pour produire un film, le producteur doit pouvoir le financer. C'est l'articulation entre la capacité à financer un film (pour le producteur) et l'élaboration du film (pour les auteurs au stade de l'écriture) que je vais étudier ici. **Le rapport entre contraintes de production et contraintes d'écriture.**

Le producteur est celui qui permet au réalisateur de faire passer le projet de film, du rêve à la réalité. Le médiateur de cette transition, pour le producteur, est l'argent. C'est aussi l'argument du producteur : pouvoir financer un film, pouvoir rentabiliser ou non ses investissements, pouvoir rembourser les financeurs (par le succès en salle) est ce qui assoit sa légitimité. Son expertise économique et sa capacité à prendre en charge ces contraintes financières lui procurent une autorité. Au sens étymologique, l'autorité signifie aussi la capacité à être l'auteur de quelque chose. Autorité et auteur ont la même racine : *auctoritatem* : ascendant, influence, instigation et *augere* : faire augmenter, accroître. Le producteur a une *influence* sur l'œuvre au sens où il est capable de la faire *accroître*, de la développer. Non pas en raison de ses capacités créatives (contrairement au scénariste et au réalisateur) mais de sa capacité à financer le film, à le faire advenir. De là, la structure que le producteur met en place pour produire des films, la société de production, est le lieu où le producteur négocie sa capacité à faire le film (notamment par le rapport aux financeurs) et où il accueille

¹ Article co-signé par Alain Philippon et Alain Bergala

le réalisateur et son film. Ainsi, la société de production réunit à la fois les conditions de fabrication d'un film et propose ou impose une manière de le fabriquer.

Nous allons étudier ici dans quelle mesure les choix de production structurent l'écriture d'un film. C'est-à-dire comment, à travers sa société de production, le producteur permet la fabrication d'un film, en détermine les conditions et comment, dans le même temps, par sa proposition de film, le réalisateur induit une manière de le fabriquer.

Les choix de production structurent l'écriture à travers le financement (I) mais aussi à travers des contraintes liées au milieu professionnel (II). Pourtant, le scénario, par la direction qu'il donne de ce que sera la forme du film, structure lui aussi la manière de produire un film (III).

Méthodologie :

Durant ma formation de productrice à La Fémis, j'ai été maintes fois confrontée au fait que nos courts-métrages pouvaient gagner dramatiquement et économiquement si l'on pensait l'écriture et la fabrication du film ensemble. En rencontrant des producteurs et des réalisateurs et en confrontant leurs regards, j'ai voulu connaître leur manière d'envisager la production et la place de l'écriture dans celle-là.

J'ai choisi d'étudier des films récemment produits pour deux raisons. D'une part, il était plus facile pour mes interlocuteurs de parler très précisément et de rentrer dans les détails de la fabrication de ces films. D'autres part, un certain degré de précision était indispensable à la bonne exploration du sujet. Mes interlocuteurs ont pu décrire précisément comment l'écriture de leur film avait été modifiée, retouchée, au cours du développement, du financement, de la préparation du film, voire du tournage.

À partir des films étudiés, j'ai tenté d'établir des cas typiques des différentes manières d'envisager l'écriture et/ou la production.

I/ Structuration par le financement

p. 5

A- Penser l'économie du film : qu'est-ce qu'un film cohérent ?

- 1) Comment définir la cohérence d'un film ?
- 2) Comment établir le budget d'un film ?

B- Le travail d'écriture : écrire et réécrire pour maîtriser les coûts

- 1) Écrire : brûler l'échafaudage de la cathédrale
- 2) Réécrire : de quel film s'agit-il ?

II/ Structuration par le milieu

p. 21

A- La concurrence entre réalisateurs : le cas Saint Laurent

- 1) *Saint Laurent*, repenser le projet, réduire le budget définir une nouvelle ligne pour se distinguer
- 2) Réduire le nombre de scènes
- 3) S'adapter aux contraintes de décor : la chambre de Proust

B- Le casting et son influence sur le scénario

- 1) Disponibilité des acteurs et temps de tournage
- 2) Réécrire pour les acteurs ou pour les producteurs ? Comment mettre un obstacle à profit ?

C- Attirer les spectateurs

- 1) Le choix des acteurs, un choix d'écriture et de production
- 2) Dramatiser un projet

III/ Le scénario comme structure de production

p. 39

A- S'affranchir des contraintes de financement

- 1) *Gorge, cœur, ventre* : imposer un calendrier par l'écriture
- 2) Faire un film coûte que coûte
- 3) Un coût en deçà duquel on ne descend pas

B- Quand le scénario définit la production

- 1) Une écriture qui structure
- 2) L'idée force qui hiérarchise les choix de production

C- Manière de produire, façon de réaliser : Méthodes de réalisateurs

- 1) Entre influence du cadre de production et éthique de réalisation : Guillaume Brac
- 2) Jacques Audiard : la hantise du chèque en blanc

Poser la question de savoir comment l'organisation de la production influence l'écriture d'un film implique d'établir les relations entre détermination du coût d'un film et conditionnement de l'écriture du scénario. Pour cette raison, nous allons étudier la façon dont le financement influence la pensée du film et comment l'écriture peut être travaillée par des questions économiques.

I/ Structuration par le financement

Nous analyserons d'abord comment se pense l'économie d'un film pour un producteur et comment ceci permet de penser l'équilibre budgétaire d'un film. Puis, nous verrons comment le travail de l'efficacité dramatique peut induire du même coup une efficacité économique.

A- Penser l'économie du film : qu'est-ce qu'un film cohérent ?

Penser l'économie d'un film implique de se poser la question de la cohérence entre le projet de film et son outil de production. Aussi, nous allons définir ici ce que signifie l'idée de cohérence à propos d'un projet de film. Nous verrons ensuite comment se pense le rapport entre coût et budget d'un film.

1) Comment définir la cohérence d'un film ?

En production, la notion de cohérence est essentielle, car elle permet de penser de manière harmonieuse les conditions de production et la forme du film. Pour Jacques Audiard :

« La lourdeur est productrice d'une mauvaise forme. Si c'est lourd, ça veut dire que ça ne va pas être concentré, si ça n'est pas concentré, ça va s'égarer. Ça s'appelle produire un film : une bonne Formule 1, c'est une voiture qui, passée la ligne d'arrivée, tombe en morceaux. Mais pas avant. Si elle tombe en morceaux c'est qu'elle avait été étudiée pour. Avec un coefficient de pénétration dans l'air parfait. Une bonne production c'est une production qui te donne la plus grande liberté dans l'économie la plus étroite, avec un polygone de sustentation très étroit.

C'est la différence entre un très bon producteur qui pense le film et un producteur qui pense l'économie, qui va se couvrir par tous les bouts, qui va gagner sa vie outrageusement sur le film. »²

D'après cette définition métaphorique de la production, le producteur devrait offrir au réalisateur un espace, un habitacle lui permettant d'atteindre le plus efficacement le but qu'il s'est donné à travers son projet de film. L'équilibre entre les moyens et les besoins, trouvé par la production, devrait être le plus ténu possible. À travers l'image de la formule 1 qui explose une fois la ligne d'arrivée franchie J. Audiard exprime l'idée d'une exploitation la plus intense des moyens de production, mais aussi au plus près des besoins. Le moment où les outils ne servent plus correspondant à leur usure maximale, ils auraient ainsi été utilisés dans tout leur potentiel. L'image a ses limites, on a du mal à comprendre comment une société de production qui « tomberait en morceau » après la fin de chaque film serait viable, du moins pour les producteurs. Néanmoins, elle permet d'exprimer l'idée d'une bonne économie de production, c'est-à-dire à la fois en bon ordre, bien pensée et efficace (être une Formule 1) et dans une dépense minimale (qui explose une fois la ligne d'arrivée franchie).

La notion de cohérence concerne le producteur, mais aussi le réalisateur et c'est pour cette raison qu'elle nous intéresse ici. Pour qu'un projet de film soit pensé et produit de manière cohérente, il faut qu'il le soit, par le producteur et par le réalisateur, en bonne entente. Ceci implique que le réalisateur et le scénariste, c'est-à-dire les auteurs, élaborent un projet de film en rapport avec les moyens qu'ils supposent être les leurs.

La cohérence d'un projet de film peut se définir comme la bonne proportion entre ce que vise le film artistiquement et les moyens qu'il est possible d'y allouer. Il s'agit donc d'une question de proportion entre l'artistique et l'économique, mais aussi entre le désir de film et sa réalité. Le producteur étant garant de sa réalisation, de son ancrage dans le réel, de sa possibilité (il garantit la « bonne fin du film »). Le réalisateur étant, lui, celui qui partage un désir de film, un fantasme.

« Si un film n'est pas destiné à être dans l'économie de marché, qu'il n'en prenne pas le budget »³ déclare Rebecca Zlotowski. Par là, elle insinue que le budget d'un film, son économie est aussi liée à son potentiel commercial.

² Entretien Jacques Audiard

³ Entretien Rebecca Zlotowski

L'artistique, l'économique et le commercial forment un triangle selon Patrick Sobelman, que l'on parvient plus ou moins à équilibrer. Le polygone de sustentation prendrait donc la forme plus précise du triangle.

2) Comment établir le budget d'un film ?

Le cas Cornelius : trouver un équilibre viable

Les questions qui se sont posées au producteur et au réalisateur lors du financement du film *Cornelius, le meunier hurlant* offrent un bon exemple de la manière dont s'articulent détermination du coût d'un film, budget disponible pour le financer et exigence de forme. Le film est un projet d'adaptation du livre d'Arto Paasilinna, *Le Meunier hurlant*. Il est proposé par Yann Le Quellec à Patrick Sobelman qui décide de le produire en collaboration avec Marc Bordure, chez Agat film.

La première étape de travail a consisté à préciser le projet d'adaptation. L'histoire se déroulant en Finlande, dans le Grand Nord, pays où il y a de nombreux moulins, il s'agit de savoir comment adapter ce roman en France.

Yann Le Quellec choisit de le transposer dans un petit village hors du temps, dans le sud de la France. Par ailleurs, Y. Le Quellec intègre au projet des contraintes de formes qu'il choisit de donner à son film comme dans ses courts : la musique et la danse. D'autres disciplines artistiques pouvant se conjuguer avec le cinéma et participant à la fabrication du ton burlesque qu'il voulait donner à son film. Or ceci implique une fabrication du film plus complexe et plus coûteuse qu'un projet classique.

Le projet, en raison de son ampleur, apparaît risqué à Patrick Sobelman, qui décide cependant de produire le film : il considère que Yann Le Quellec est un réalisateur qui a su faire ses preuves à travers les deux courts-métrages qu'il a réalisés.

Yann Le Quellec écrit d'abord seul. Il possède une société de production : *Les films de mon moulin*. Et l'accord conclu entre lui et Sobelman est que *Les films de mon moulin* sera le coproducteur délégué du film en apportant son travail de scénariste.

L'histoire développée est celle d'un meunier nouvellement installé dans un village. La nuit, ce meunier se met à hurler, dérangeant la tranquillité du village. Le meunier est chassé du village. Certains habitants essaient de le réintégrer, en vain.

Dans les premières versions d'écriture, il s'agit de trouver la forme de l'adaptation. Au cours de son élaboration, le projet s'affine par la suppression de personnages et se gonfle, trouve sa forme, par l'insertion de scènes de danse et de musique. Pour P. Sobelman, à ce moment, il faut resserrer le film, trouver un équilibre entre l'économique et l'artistique. Au cours de l'écriture, trois scénaristes interviendront sur le scénario à trois moments du financement pour aller dans le sens de cette quête d'équilibre entre ambitions formelles et possibilités financières.

Dès le début du financement, le film obtient des soutiens de guichets que P. Sobelman qualifie « d'éditoriaux », car ils ne recherchent pas de rentabilité financière. Une subvention de la région Languedoc-Roussillon, une de la fondation Gan et l'avance sur recettes sont acquises dès la première version de financement. Cependant, le producteur ne parvient pas à obtenir les financements des chaînes et des distributeurs, le scénario étant jugé trop long et trop foisonnant. Yann Le Quellec entame une seconde collaboration d'écriture, collaboration qui permet de creuser les questions de récit tout en tirant le film vers ce qui en est fondateur pour Y. Le Quellec. Cette réécriture permet l'obtention des financements de Canal+ qui, selon Sobelman, « adore le scénario »⁴ et propose le maximum pour ce type de film et de budget, soit 1 million d'euros.

Les repérages commencent, mais Patrick Sobelman ne parvient à trouver le soutien d'aucune chaîne hertzienne et d'aucun distributeur. Tous trouvent le projet délirant et redoutent un échec en salle. Après de nombreux refus et plusieurs mois d'attente, *Ad Vitam* revient cependant vers P. Sobelman. Ayant eu vent de l'enthousiasme de Canal +, ils souhaitent relire le projet. Le scénario a entre temps beaucoup évolué, ils acceptent de le distribuer en proposant cependant un minimum garanti assez bas, à 100 000 euros. Selon P. Sobelman, « leur crainte était légitime, car c'est un film qui sur le papier ne peut pas atteindre 500 000 entrées ». Telle qu'est sa participation, l'équilibre du distributeur est prévu pour être atteint à 100 000 entrées, celui du producteur, en revanche, serait autour de 5-600 000 entrées. En effet, le projet est coûteux pour un premier film, le devis s'élève à 4 millions d'euros environ et, on le verra plus tard, le financement ne permettra pas de couvrir les frais généraux et le salaire producteur mis en participation.

⁴ Entretien Patrick Sobelman

Le budget et le financement acquis se situent à la frontière entre l'annexe I et l'annexe III de la convention collective, c'est-à-dire autour de 3 millions d'euros, hors frais généraux et salaire producteur.

C'est le financement par une chaîne en clair qui sera le juge de paix. France 2 puis Arte ayant refusé de participer, reste France 3 cinéma qui hésite, mais qui finit par refuser le film peu de temps avant le tournage.

Pour les producteurs, le financement se structure ainsi :

« Si France 3 participe, le film est produit à l'annexe 1 et les frais généraux et les salaires producteurs sont financés. Sans France 3, le film doit se faire à l'annexe 3, en payant très peu de frais généraux et de salaire producteur, après 3 ans de travail. »⁵

On l'a dit, France 3 refuse le financement du film et son coût est estimé par le directeur de production à 3 200 000 euros. Pour être à l'annexe 3, le coût du film avant frais généraux, salaires producteurs et imprévus doit être en dessous de 2 900 000 euros. Or le devis établi à 3 200 000 correspond au coût minimum du film, coût en deçà duquel le film ne peut être produit. Pour les producteurs, il n'est donc pas possible de le produire à l'annexe 3. Mais si le film est régi par l'annexe 1, son coût passe à 3 700 000 euros. P. Sobelman choisit « d'assumer le coût du film », soit un surcoût de 400 000 euros qu'il doit financer avec sa société de production. P. Sobelman résume ainsi la situation :

« Le boulot du producteur est de tenir ensemble l'artistique, le commercial et l'économique. Qu'il soit cohérent en termes de recette commerciale. Ce n'était pas un projet équilibré entre l'artistique et l'économique parce que nous avons un budget à 3 700 000 euros et un financement à 3 400 000 euros. Or 3 700 000 euros c'est le coût du film, normalement on ajoute à cela 12% de frais généraux et de salaires producteurs. Ce qui rajoute 444 000 euros. Donc, on a un devis à 4 100 000 et en face on a 3 500 000 de budget. Il manque 600 000 euros, soit notre rémunération de 400 000 euros et les 200 000 euros qu'on a mis en cash. On n'est pas arrivé à cet équilibre : cet argent on le récupérera jamais. Mais on a peut-être : 1- un très bon film et 2- la naissance d'un cinéaste. »⁶

En s'exprimant ainsi, P. Sobelman met en avant un intérêt particulier que le producteur peut avoir à produire un film en prenant un fort risque financier : découvrir un cinéaste. Objectif qui est sans doute le plus important pour un producteur.

⁵ Entretien Patrick Sobelman

⁶ Entretien Patrick Sobelman

Réécrire pour rentrer dans le budget

Le projet de film est très coûteux, car il implique la construction d'un moulin, de nombreux décors (asile psychiatrique, errance dans la montagne, grande fête du village), des scènes de danse et de musique.

Le temps de tournage est estimé à 55 jours qui sont réduits à 41 jours pour les questions de financement que nous avons énoncées. Aussi, dans ces conditions, Yann Le Quellec doit effectuer des coupes d'ordre budgétaire à son scénario. Ainsi, des scènes sont entièrement coupées comme une séquence de fonte de glace, magistrale, mais très onéreuse. Dont voici un bref résumé :

C'est l'été, Cornelius conserve des blocs de glace dans son moulin, mais le système de conservation dysfonctionne et les glaces fondent. Des blocs de glace viennent menacer la roue du moulin. Le meunier doit trouver une solution. Tout le village accourt, le meunier construit un barrage en sciant un arbre.

D'après le producteur, cette scène spectaculaire se justifiait, car elle montrait la force physique du meunier et son intelligence. Mais celle-ci nécessitait une semaine entière de tournage avec des effets spéciaux. Longtemps laissée dans le scénario, elle a finalement été supprimée révélant alors que les talents du meunier n'avaient pas besoin d'une scène pour être racontés, mais qu'il s'agissait d'un élément qui traversait l'ensemble du film.

Indépendamment de cette scène grandiose, de nombreuses scènes du film ont été coupées, la version de tournage du scénario en porte quelques stigmates.

Extraits de la version de tournage du scénario

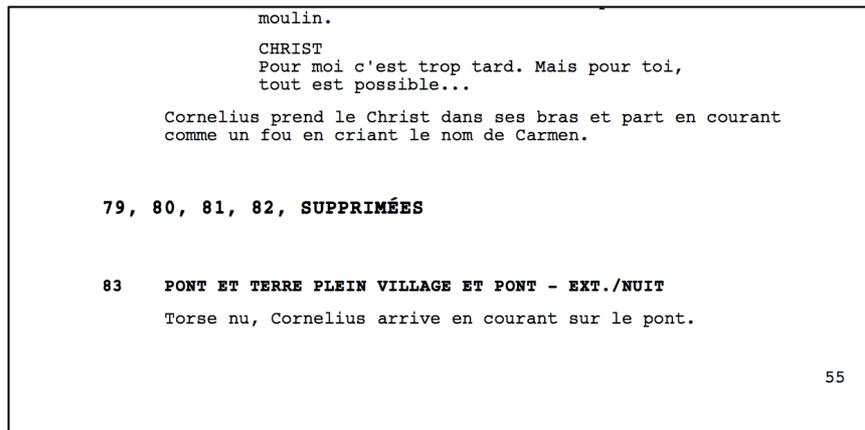
60, 61, 62, SUPPRIMEES

63 ENVIRONS VILLAGE ET BOUT DU MONDE - EXT./JOUR

Carmen apparaît près du moulin, scrute les alentours, cherche Cornelius des yeux.

Soudain, elle le voit dans son bain. Il se lave en chantonnant, nu, dans une chorégraphie guillerette.

Elle toussote. Cornelius se retourne, la voit, disparaît dans le tonneau. Sa tête ressort.



L'essentiel des scènes qui ont été coupées sont celles qui racontent l'errance du meunier, les plans de coupe. Ces scènes ont été supprimées pour adapter le scénario au plan de travail et tourner le nombre de jours prévus. On le voit, la restriction budgétaire implique une réduction du temps de tournage. Espace qui est souvent l'enjeu de la négociation entre producteur et réalisateur.

Pendant la fin du financement du film et sa préparation, les questions de réécriture d'adaptation du film au budget ont marqué les étapes de la collaboration entre P. Sobelman et Y. Le Quellec. Or le réalisateur était dans une double position à la fois de réalisateur et de producteur délégué du film (par l'apport du scénario). À la fois prenant en compte les contraintes budgétaires pour que le film se fasse et en même temps défendant son projet, en en protégeant l'essence.

De son expérience du court-métrage, Y. Le Quellec garde l'idée qu'on peut produire des films avec très peu d'argent.

« Mais une équipe de court-métrage prête à aller au bout du monde pour toi ce n'est pas la même chose qu'une équipe de long-métrage, le cadre économique est complètement différent. On ne peut pas demander aux gens de travailler 7 jours sur 7 en étant très mal payés. Y. Le Quellec trouvait toujours que le film coûtait trop cher en omettant qu'il y avait des règles de la convention collective qui avaient une incidence. »⁷

Le passage du court au long-métrage a impliqué pour le réalisateur de faire face à une nouvelle structuration des contraintes de production liée à des impératifs juridiques et financiers qui ne cadrent pas de la même manière la réalisation d'un court-métrage. Ceci semble avoir donné lieu à de la frustration. Situation qui traduit une nécessaire intériorisation des contraintes dans la pensée du film.

⁷ Entretien Patrick Sobelman

À travers l'étude de ce cas classique de production, nous avons pu décrire comment s'articulaient contraintes de financement et contraintes d'écriture. Ici, la difficulté à financer confortablement le film, les cadres juridiques s'imposant à la production, ont eu un impact direct sur la réécriture du film en forçant des coupes drastiques. Se pose alors la question de savoir si ces contraintes pouvaient être anticipées au moment de l'écriture et le scénario pensé dans une économie plus modeste dès le départ. Mais c'est aussi le pari des auteurs et des producteurs que de tenter des projets ambitieux économiquement et formellement.

Le devis comme « contrechamp du scénario »⁸

Penser l'écriture en rapport à la production nécessite de s'approprier certains outils de production. Ainsi certains réalisateurs considèrent leur implication dans l'établissement du devis comme étant essentielle à la pensée formelle du film. Ce n'est pas le cas de tous les réalisateurs, mais nous allons exposer les raisons qui poussent Bertrand Bonello à qualifier le devis de « contrechamp du scénario ».

Par cette formule, Bertrand Bonello affirme l'importance qu'il accorde à l'élaboration du devis, lui qui considère que « le devis n'est pas un ennemi du scénario ». Si le devis est effectivement, comme il le déclare, le contrechamp du scénario, il a une importance majeure pour la réalisation. Par cette formule, il entend définir le devis comme étant ce qui répond au scénario, ce qui lui fait face. De fait, le devis prolonge le scénario en déclinant la manière dont la proposition littéraire peut se concrétiser, devenir cinématographique. Par contrechamp, il insinue aussi que l'un ne peut exister sans l'autre. Que si nous n'avons pas le champ, le scénario, le devis n'existe pas. Mais aussi que le scénario a besoin du devis pour prendre forme en pratique. Si le cinéma est un mélange de rêve et de réalité, le scénario est de l'ordre de ce rêve, du côté du principe de plaisir, tandis que le devis serait du côté du principe de réalité.

Cette formule est intéressante pour toutes ces raisons et parce qu'elle permet de comprendre quelle importance prend la pensée économique du film pour certains réalisateurs.

Ainsi, B. Bonello construit le devis de ses films en collaboration avec le directeur de production. Et ce travail se fait par allers-retours avec le scénario. Pour lui, déterminer si l'on privilégie tel ou tel poste dans cette scène ou dans tel autre est une question d'écriture. Il aborde le cas de *Saint Laurent*, expliquant que choisir s'il vaut mieux

⁸ Entretien Bertrand Bonello

« dépenser de l'argent dans les HMI ou dans la figuration est une question de mise en scène »¹⁰.

En s'interrogeant sur le devis à propos de la forme et de l'économie d'un film, le réalisateur pense aussi la forme de son film et construit sa cohérence. Dans cette perspective, Audiard déclare :

« Il doit y avoir une vision des contrastes. Un film fonctionne par contrastes, comme une symphonie fonctionne par contrastes. On ne voit plus rien dans un film d'une forme égale. Un film doit fonctionner par riens et par masses se succédant. Il s'agit de repérer sur un scénario les endroits où il faut masser et les endroits où il faut écarter la forme du film. À certains endroits, il faut être très en dessous de l'amas. Et tout à coup, BOUM ! Et là, il y aura une réception et une jouissance de la chose. C'est la façon dont fonctionnent beaucoup de films d'Hitchcock où tu auras des choses très, très simples, puis tout à coup, quelque chose de très emporté. »¹¹

Par cette comparaison de la construction d'un film à la construction d'une symphonie, Audiard parle aussi de décisions de forme liées à l'économique. Dans ce passage de la simplicité, du dénuement, à l'excès, à l'apothéose, il y a aussi une question de moyen au-delà de la seule intensité formelle. *Dheepan* en fournit un exemple édifiant. Si le film, dans sa forme, offre d'abord un récit intimiste et ténu, il propose un final explosif sollicitant les codes du film d'action – et son économie.

Guillaume Brac aborde la question du devis quand il évoque sa manière de penser la cohérence d'un film. Après avoir été son propre producteur sur ses premiers films, avoir accès au devis était pour lui une des conditions *sine qua non* à son association avec *Rectangle productions*. Il déclare :

« J'avais dit à Alice Girard dès notre première rencontre que ça me semblait essentiel qu'un réalisateur puisse avoir accès au devis, qu'il puisse réfléchir avec le producteur à chaque ligne du devis, parce que c'est l'une des bases du cinéma de savoir comment on utilise l'argent dont on dispose et quelles sont les priorités artistiques. [...] Je lui avais dit, je ne veux pas qu'il y ait de cloisonnement, que tu me dises, ça, c'est mon travail, ça, c'est le tien. Toi tu me donneras ton avis sur le scénario, et c'est très bien, moi je te donnerai mon avis sur le devis et c'est très bien aussi. »¹²

Là encore, on retrouve l'idée que devis et scénario se répondent. De la part d'un réalisateur très préoccupé par la rencontre entre la forme du film et sa fabrication, la

¹⁰ Entretien Bertrand Bonello

¹¹ Entretien Jacques Audiard

¹² Entretien Guillaume Brac

question du devis peut-être essentielle puisqu'elle permet de maîtriser la machine qui est derrière le film, peut-être pour maintenir la production dans un cadre artisanal.

Pour les directeurs de production, il semble que cet investissement de certains réalisateurs dans le devis ne soit pas vécu comme une intrusion dans leur sphère de métier. Au contraire, elle est souvent perçue comme une légitimité nouvelle donnée à ce poste. Bonello affirme que, pour son directeur de production et lui-même, travailler en collaboration sur le devis était source d'une satisfaction commune.

Pour les directeurs de production, il semble que cet investissement de certains réalisateurs dans le devis ne soit pas vécu comme une intrusion dans leur sphère de métier. Au contraire, elle est souvent perçue comme une légitimité nouvelle donnée à ce poste. Bonello affirme que, pour son directeur de production et lui-même, travailler en collaboration sur le devis était source d'une satisfaction commune.

D'autres directeurs de production qui travaillent avec des réalisateurs ne s'intéressant pas à ces questions mettent en œuvre des moyens pour créer le dialogue, pour faire en sorte que scénario et devis fonctionnent en champ/contrechamp. La directrice de production, Claire Trinquet, choisit parfois d'établir différents devis en fonction des versions de scénarios pour faciliter les allers-retours entre ces deux documents et pour avoir une idée plus précise de ce qu'engendrent les choix d'écriture. Pour *Gorge, cœur, ventre* dont elle a mis en place le début de la direction de production en tant que productrice exécutive, elle avait établi trois devis.

À l'inverse, l'absence de dialogue autour de ces questions peut engendrer des difficultés à travailler. Julien Aueur, le directeur de production qui a pris la suite du projet a pu se sentir en difficulté dans la fabrication du film *Gorge, cœur, ventre* et dans la mise en place du tournage. Il jugeait difficile le dialogue avec la réalisatrice et c'est pour lui ce qui a contribué à limiter sa capacité d'anticipation.

Le travail fait autour du devis revient à la question de savoir où l'on met l'argent, en cela, il est un moment essentiel de l'élaboration de la forme du film parce que la pensée du mode de fabrication traverse celle de la mise en scène. Quelles que soient les directions prises, ce travail détermine toujours la cohérence du projet.

B- Le travail d'écriture : écrire et réécrire pour maîtriser les coûts

Au fur et à mesure que s'établit le coût d'un film et son budget, se pose au producteur et au réalisateur la question de savoir comment le film va être fait, qu'implique l'écriture sur la réalisation, les moyens techniques, la forme du film. Il arrive souvent qu'un scénario doive être réécrit, transformé pour s'adapter aux contraintes financières qui s'imposent aux réalisateurs. Comment s'opère un tel travail d'écriture pour réduire les coûts ?

Lorsque le budget est insuffisant, le producteur n'a d'autre choix que d'engager la réécriture du scénario de sorte que le film puisse être tourné. Mais l'économie du projet se pense parfois dès les premières versions du scénario. Et c'est durant l'écriture qu'un projet de film se construit efficacement à la fois sur le plan dramaturgique et économique.

1) Écrire : brûler l'échafaudage de la cathédrale

Écrire, affirme Jacques Audiard, implique assez tôt un travail de destruction, de réduction du scénario. Ce moment vise d'abord à gagner de l'efficacité dans le récit, mais permet aussi de s'assurer de la solidité de la structure du film.

Pour lui, ce travail de condensation du trajet des personnages et donc de l'intrigue s'effectue à peu près au moment de la troisième version de scénario. « Il faut qu'à ta troisième version du scénario, VLAM ! Tu essaies ça, alors ça peut s'écrouler. Tu retires le coffrage : BOOM ! »¹³. Dans les premières versions de scénario, le scénariste a besoin de faire avancer ses personnages, comme s'ils avançaient « d'un point A à un point E ». Ce parcours nécessite un long déploiement, implique d'en construire toutes les étapes B, C, D. « Les scènes ainsi additionnées n'ont pour fonction que d'amener à E »¹⁴. Une fois que ce travail a été effectué, que les étapes ont été imaginées, il y a pour J. Audiard un mouvement de recul et d'analyse à avoir.

« Le scénario en est à une construction feuilletée et c'est à ce moment que le scénariste va tenter de couper des passages, des points d'étapes, d'en joindre d'autres »¹⁵.

En prélevant une partie de son récit, il provoque ainsi des trous, des ellipses qui paradoxalement nourrissent l'histoire. Audiard déclare « c'est d'une efficacité redoutable. Tout à coup, tu es dans la dramaturgie parce que tu vas créer un non-dit, un non-vu, un

¹³ Entretien Jacques Audiard

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Entretien Jacques Audiard

non-su, dont le spectateur va avoir conscience et les personnages non et cette ironie-là, elle est très très efficace. »¹⁶ J. Audiard utilise l'image de la construction des cathédrales pour exprimer cette idée.

« C'est comme les cathédrales, les échafaudages des cathédrales, ils foutaient le feu et ils sortaient tous de l'église en courant et ils attendaient de voir si le croisé d'ogive allait tenir ou pas. Il y a des cathédrales qui se sont effondrées. C'est très intéressant ce stade-là. Pour moi, c'est vraiment du récit cinématographique. Là, tu sais que tu es dans la quintessence du film. »¹⁷

Dès le début de l'écriture, un travail de destruction-construction se met en place. La coupe budgétaire n'est pas la seule forme de coupe qui s'impose à un scénario, et elle est souvent tardive. Les coupes d'ordre dramatique interviennent tout au long de l'écriture. Cette économie dramatique, qui implique une économie financière, n'en est pas moins difficile à mener. Ainsi, dans le cadre de la production d'un des courts-métrages que j'ai produits, j'ai été confrontée à des situations où le scénario s'étirait artificiellement sans trouver les arguments suffisants pour amener le réalisateur à condenser son projet. J'avais le sentiment que l'on perdait le fil de l'histoire, mais aussi du film. Impressions dont j'ai fait part au réalisateur en accompagnant l'écriture. À la veille du tournage, le scénario était toujours très long et comportait pour moi des failles liées à son étirement. Le film était préminuté à 40 minutes. Nous avons beaucoup tourné. Il y a eu une vingtaine d'heures de rushs. La première version de montage durait quasiment 50 minutes. Et puis, le réalisateur et le monteur ont cherché le film avec difficulté. Ils ont coupé énormément, de telle sorte que le film dure aujourd'hui, dans sa dernière version, une vingtaine de minutes. Ils ont reconstruit une histoire, élaboré à nouveau le trajet du personnage. Si bien que le film fini n'est pas le même film que le projet contenu en substance dans le scénario. J'ai le sentiment que nous avons perdu du temps et de l'énergie, que ces questions auraient pu et auraient dû être résolues au scénario. Pour cette raison, il m'a semblé que le travail d'écriture du scénario n'avait pas été assez abouti. J'en suis responsable avec le réalisateur. Or ceci était aussi dû au fait que nous avions les moyens de fabriquer le film tel qu'il était écrit. Pourtant une contrainte financière aurait été un bon prétexte à l'affûtage du scénario afin de distinguer le nécessaire du superflu. Lors de l'entretien que j'ai effectué avec Jacques Audiard, je l'ai interrogé à ce sujet. Ce travail de mise à feu de l'échafaudage devait-il se faire au scénario ou pouvait-il avoir lieu au

¹⁶ Entretien Jacques Audiard

¹⁷ *Ibid.*

moment du montage ? « Si c'est au montage, c'est que tu as perdu déjà beaucoup, beaucoup d'argent, et du temps, surtout du temps ! Un temps précieux sur le tournage. Ça, c'est pas bien. » Sa réponse allait dans le sens de ma conviction, mais certains réalisateurs ont pourtant besoin de ces détours, d'un certain gâchis pour trouver la forme du film.

L'image de la cathédrale fait penser à l'épilogue d'*Andreï Roublev* de Tarkovski, film sur la création s'il en est. Les hommes menés par Andreï Roublev travaillent jour et nuit à la fabrication d'une cloche. Ils cherchent l'endroit idéal pour creuser un trou où elle serait coulée. Ils explorent le lieu où la terre pour Andreï est la meilleure, là où elle est glaise. Ils creusent des galeries, établissent le moule, font brûler des stères et des stères de bois pour chauffer les cheminées où l'on fond le métal. Ils construisent des conduits menant de ces cheminées au trou dans lequel se trouve le noyau recouvert de la chape qu'est le moule de la cloche. Dans l'espace entre ce noyau et cette chape, ils verse le métal en fusion qui devient bronze lorsqu'il atteint les mille deux cents degrés. Après ce travail titanesque, ils attendent le refroidissement du métal, puis ils cassent la structure. Toute cette exécution, qui a pris des semaines, est totalement détruite. Pourtant, c'est cette destruction qui permet de faire apparaître le cœur de l'œuvre, la forme de la cloche, avant de devoir encore la rendre sonore et de l'accorder.

L'écriture nécessite donc un travail de coupes, de destruction qui a pour intérêt de faire apparaître l'essence d'un projet. Si ce travail n'est pas imposé par le financement, il est une étape fondamentale pour permettre de penser un film de manière cohérente. C'est-à-dire de distinguer le nécessaire du superflu pour faire des choix de mise en scène et de production.

2) Réécrire : de quel film s'agit-il ?

Nous l'avons vu, l'écriture est déjà un travail de réécriture, travail qui permet d'affiner le sujet, de chercher le film. Ce travail vise en partie à l'efficacité dramatique. Mais il y a aussi un travail de réécriture rendu nécessaire par des impératifs économiques. Comment s'opère ce travail ? Comment réécrit-on pour réduire les coûts ?

Les phrases chères

Un scénario dans sa forme la plus classique et la plus commune se décompose en exposé des situations et des décors: les didascalies ; et en exposé des dialogues.

Les didascalies présentent la situation et c'est par rapport à ces indications que l'équipe de tournage travaille, recherche les décors, étudie la lumière nécessaire, évalue la machinerie requise, le nombre de comédiens, de figurants.

Chaque phrase a une implication en termes de décor et de découpage. Chacune de ces phrases est une direction de travail. Réécrire un film implique d'évaluer à nouveau les implications de celles-ci.

Ainsi, pour le prochain film d'Audiard, *Les frères sisters*. J. Audiard et T. Bidegain ont effectué tout un travail de réécriture consistant à repenser ces phrases chères. Non pas pour les supprimer, mais pour analyser leur nécessité réelle pour le film. Thomas Bidegain déclare à ce propos :

« C'est un western et quand tu écris une phrase comme « ils arrivent en ville et il y a beaucoup d'animation, des chariots, -ça se passe pendant la ruée vers l'or- des migrants, des prospecteurs, pfff », les phrases comme ça, c'est les phrases les plus chères que tu aies jamais écrites. Même : « il rentre dans le saloon », c'est une phrase très très chère parce que le saloon il faut le construire, ça n'existe pas. Autant la phrase, « il rentre dans le bar » ça va, mais « il rentre dans le saloon », c'est une phrase très chère. »¹⁸

Or le risque des films qui coûtent cher ou qui accumulent des phrases où la mise en scène est spectaculaire, c'est que la machine de production prenne le pas sur le film et que le film se fasse « cannibaliser par la production ou par la reconstitution »¹⁹.

Les films d'époque apparaissent ainsi comme les premières victimes potentielles de cet étouffement du film par les moyens de fabrications. Ceci tient à ce que la reconstitution doit accréditer l'idée que l'histoire a bien eu lieu à cette époque. C'est une question d'illusion romanesque qui rentre en jeu. Mais lorsque la nécessité de créer l'illusion romanesque ne se résout que dans la vraisemblance des décors, le réalisateur prend aussi le risque de perdre son film, sa singularité.

« Il y a beaucoup de films où la reconstitution mange le film, on s'aperçoit qu'on a accordé tellement d'importance au fait que les Allemands aient les bons boutons de guêtre que ça rend la machine extrêmement lourde ». ²⁰

¹⁸ Entretien Thomas Bidegain

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

Dans la reconstitution, le risque est donc que le film verse dans la photographie générale du monde et que le réalisateur perde de vue l'essence du projet, son cœur. Or ce qui en fait le cœur, c'est le point de vue singulier sur le monde, le ton du film et sa forme.

T. Bidegain explique ainsi que pour travailler ce type de phrases qui coûtent cher et qui sont extrêmement générales, il faut non pas les supprimer, mais rechercher l'intention de la scène.

« Si c'est juste « Il rentre dans le saloon », c'est très cher pour rien. S'il rentre dans le saloon, qu'est-ce qu'il fait dans le saloon ? Il faut être très très précis dans le point de vue des personnages, il faut qu'il y ait un enjeu, il faut que ce soit fort pour que justement on puisse oublier que c'est des types avec des chapeaux de cow-boys, et que, la reconstitution, que l'Ouest, ne mange pas le film. »²¹

Rechercher l'intention de la scène, on le voit, signifie préciser le point de vue du personnage qui en est l'acteur principal. T. Bidegain appelle cela « subjectiviser »²².

Subjectiviser

Écrire en pensant au coût du film, à sa faisabilité technique, implique de le « penser toujours par rapport au point de vue »²³. Il s'agit de singulariser le point de vue au maximum pour ne pas être dans l'idée générale, dans l'idée commune qui existe déjà dans l'imaginaire de chacun. Plus les points de vue sont singuliers, plus les personnages sont forts, le film s'enrichit et ce travail a une incidence directe sur le budget. En effet, plus une scène est « objective », plus elle est neutre et implique de « tout voir »²⁴. À l'inverse, plus elle est « subjective »²⁵, dans le point de vue du personnage, plus la mise en scène se détermine précisément, implique des choix, et particulièrement celui de montrer telle chose et non telle autre.

« Le maximum de la subjectivité étant peut-être quelqu'un qui regarde à travers un trou de serrure. Tu vois toute cette scène à travers le trou de serrure qui est un exemple de subjectivisation d'une scène. Et bien, ça va être beaucoup moins cher. Et tu ne verras que ce que le spectateur verra, que le point de vue. Tu n'es pas obligé de décorer tout le reste, tout le saloon. Tu peux décorer juste la table où ils sont et puis on entendra un peu de piano bastringue. »²⁶

²¹ Entretien Thomas Bidegain

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

Dès lors, la mise en scène fonctionne par touche au sein d'une saynète : les hommes à table ; un éclairage en mouvement qui raconte le passage des gens, la vie dans la rue ; un élément sonore : le piano bastringue.

Dans *Les cow-boys*, plusieurs scènes ont été réécrites dans cette direction au moment de la préparation du tournage. Ceci n'était pas nécessairement lié à des questions de budget, mais aussi dû à des insatisfactions de mise en scène. Une scène d'enterrement devait succéder à celle où le héros avait un accident de voiture. Dans les premières versions de scénario, cet enterrement était raconté de manière « objective, sans réel point de vue »²⁷, et de ce fait de manière assez classique. Il s'agissait d'une scène d'enterrement « avec la foule habillée en noir ». Dans la tradition de ces scènes classiques d'enterrement filmé en plan large. T. Bidegain n'était pas satisfait de cette scène : « J'avais écrit une scène d'enterrement, mais je n'en étais pas très content, ce sont des scènes très convenues, comme les scènes d'hôpital, on en a vu beaucoup. » Il cherche donc à la réécrire en collant au point de vue du personnage. Il en résulte non pas une scène d'enterrement, mais une scène où le fils du héros va se recueillir sur la tombe de son père. Du point de vue de l'histoire, il s'agit de raconter que le père est mort, mais la scène est différente dramatiquement, le fils est seulement accompagné d'un homme dont il est proche, appelé l'indien. La scène gagne en mystère et en originalité. C'est la scène de ce film précis et non plus la scène d'enterrement de n'importe quel film ou série. De surcroît, la scène change d'économie. Il ne s'agit plus de recruter un grand nombre de figurants, de solliciter les cinq acteurs secondaires du film. La situation est racontée en un plan, avec simplicité.

« Là, c'est du point de vue. Être beaucoup plus dans le point de vue du fils qui serait en plan large avec les gens en noir, très objectif, alors que là, la mort du père tu vas la subjectiviser à fond. Ça fait du mal à plein de gens, mais tu ne vois que ce que ça fait au fils. »²⁸

T. Bidegain déclare avoir voulu « faire un film à hauteur des personnages » et ceci a eu une incidence sur la conception de chaque scène. L'économie du film suit cette idée : « Quand ils sont perdus, on est perdu avec eux. Il y a une scène où ils prennent un couloir, donc je n'ai besoin de rien voir, j'ai besoin juste d'entendre. Quand tu réfléchis au point de vue comme ça tu vas te dire ça n'est pas la peine de voir la ville »²⁹. Cette phase d'écriture où l'on travaille le point de vue, son intensification, s'accroît pendant la préparation du tournage et s'accompagne du choix des décors.

²⁷ Entretien Thomas Bidegain

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

Dans le travail que j'ai effectué pendant la préparation des courts-métrages que j'ai produits, je constate en effet que des questions de faisabilité nous ramenaient souvent à interroger le sens d'une scène écrite par le réalisateur. Soit que nous ne trouvions pas le bon décor, soit que la scène était trop complexe à tourner dans les conditions de tournage d'un court-métrage. La question que ces contraintes posaient au réalisateur était celle de savoir ce que la scène racontait ou non du personnage, de l'action. Précisément, pour l'un des courts-métrages, nous devions tourner en Turquie une scène où un personnage d'adolescent éconduit arrachait un drapeau turc dans la rue. Très vite, la question s'est posée de savoir si nous pourrions tourner la scène sans danger et donc si elle était réellement nécessaire. En l'analysant et en partant du point de vue du personnage, un adolescent déconnecté des questions politiques de son pays, la scène est apparue assez artificielle, comme plaquée par la réalisatrice pour donner du discours au film sans que cela soit lié à l'histoire des personnages à ce moment précis. C'est finalement pour cette raison, trouvant que cette idée était stéréotypée, on pourrait dire « objective », que la réalisatrice a préféré la retirer. La contrainte de fabrication nous a ainsi permis d'interroger chaque scène, ce qu'elles disaient des personnages et ce qu'elles faisaient dire au film.

Le financement d'un film crée un cadre budgétaire dans lequel celui-ci sera réalisé. Lorsqu'il est trop étroit par rapport à la proposition de scénario il impose de repenser le film à l'écriture de manière à le rendre faisable. Ce travail de réécriture pousse à une précision et à une efficacité dramatique. Il permet au film de trouver sa cohérence lorsque l'économie dramatique rencontre l'économie du projet.

II/ Structuration par le milieu

Au-delà de la pure contrainte financière, d'autres influences plus insidieuses, mais liées à la production s'exercent sur un film. Nous allons analyser ici ces différentes influences pour voir dans quelle mesure elles agissent sur l'écriture et la pensée d'un film.

Dans un premier temps, nous étudierons les rapports de concurrence entre les réalisateurs à travers le cas paroxystique de réalisateurs travaillant sur le même sujet. Nous verrons comment le casting détermine l'écriture d'un film et comment il peut être un prétexte pour les producteurs pour influencer le scénario. Nous étudierons enfin le rapport aux spectateurs : comment la pensée de la réception peut influencer l'écriture lorsqu'elle est consciente.

A- La concurrence entre réalisateurs : le cas Saint Laurent

La nécessité de maintenir sa place de réalisateur dans le champ cinématographique a une incidence plus ou moins insidieuse sur la manière de concevoir un projet de film.

À l'évidence, ce n'est pas cette rivalité entre les acteurs du milieu qui détermine les films, mais, qu'ils soient réalisateurs de films commerciaux ou de films d'auteur, ces cinéastes doivent, qui par leur succès en salle, qui par la reconnaissance critique, s'imposer pour garder leur place. Si cette compétition interne est difficile à représenter, elle a une influence plus ou moins diffuse sur la manière de faire des films et sur les films eux-mêmes. Le cas du film *Saint Laurent* offre un exemple si ce n'est typique du moins paroxystique de cette situation. Les incidences que la concurrence entre les deux biopics sur Yves Saint Laurent a eu sur le film *Saint Laurent* permettent de percevoir précisément la manière dont la compétition, et, de ce fait le contexte de production, structurent l'écriture d'un film.

1) *Saint Laurent*, repenser le projet, réduire le budget définir une nouvelle ligne

Genèse du projet

C'est Isabelle Grellat qui a l'idée du film en découvrant au Salon du livre un ouvrage sur Yves Saint Laurent : *Saint Laurent, mauvais garçon* écrit par Marie-Dominique Lelièvre. Le livre pose déjà le contraste entre ombre et lumière du personnage de Saint Laurent et suscite l'intérêt de la productrice qui poursuit son étude par la lecture d'autres ouvrages sur le sujet. Elle pressent le mystère du personnage et son caractère hautement cinématographique et propose aux frères Altmayer de faire la commande d'un film à un

réalisateur : « L'idée était d'associer un grand metteur en scène qui soit un artiste pour faire ce film sur un artiste. Raconter quel est le prix à payer. »³⁰

Mais déjà, on dit que Pierre Bergé n'acceptera pas une adaptation cinématographique de Saint Laurent. Forts de la sortie de *La conquête* sur Sarkozy et confiants concernant la possibilité de faire un film sur une personnalité publique, les producteurs maintiennent le cap.

« Notre stratégie c'était : on écrit et on lui fera lire après, parce qu'on voulait être libre de notre ligne éditoriale. C'était peut-être une erreur. On est parti du principe, peut-être bêtement, qu'il serait très contre. On a eu peur qu'il bloque le film dès le départ, on s'est dit si on écrit et qu'on lui présente le scénario, on aura peut-être le moyen de le convaincre. Mais entre-temps, il a entendu parler de ce projet. Je ne sais pas si c'est lui qui a initié l'autre film, en tout cas, un autre film a été lancé. »³¹

Repenser le biopic

Avant qu'un autre projet rentre en concurrence, *Mandarin cinéma* recherche l'auteur qui pourrait mettre en scène ce film. Ils rencontrent Bertrand Bonello qui leur fait part de son désir de réaliser un film plus ample, dans un autre modèle de production que ceux dont il a l'habitude. Il avance aussi le désir de coécrire ce film. Les producteurs organisent des rencontres, la première avec Thomas Bidegain lance l'écriture. Les deux hommes passent un mois à discuter, à préciser leurs intentions. Une des premières idées qui émerge de leur échange est celle du danger du biopic, un genre qui présente de grands écueils. En même temps apparaît l'idée stimulante de jouer avec les règles du genre.

Trois écueils à éviter sont mis en avant par les auteurs.

Premièrement, le biopic fonctionne sur l'idée de la causalité : « d'où ça vient ? »³² Ceci provoque deux choses : raconter la nature de l'homme et l'origine de sa création. Ainsi, « le biopic démantèle le mythe d'une personne pour la rendre plus proche, expliquer comment elle est devenue célèbre »³³ et implique de faire le récit de sa vie intime comme un contrepoint excitant à cette grandeur qu'on interroge. Le principe de causalité cher au biopic a pour conséquence de provoquer une « alchimie à l'envers, transformant l'or en plomb, il parle de grands personnages, de génies, qui peuvent être sur un piédestal et on va raconter un quotidien démobilisateur, il avait aussi des défauts, il trompait sa

³⁰ Entretien Isabelle Grellat

³¹ Entretien Isabelle Grellat

³² Entretien Thomas Bidegain

³³ Entretien Bertrand Bonello

femme »³⁴. Les auteurs décident alors de faire un film non pas sur la cause (« d'où ça vient »), mais sur la conséquence : « qu'est ce que ça coûte de créer ? »³⁵. Question à laquelle il leur est possible de répondre, ou tout du moins de raconter les affres et les succès.

En outre, la question de la cause implique de raconter la naissance du processus créatif, le surgissement d'une idée. Cet événement extrêmement dur à raconter et à monter, B. Bonello a choisi de ne pas le contourner, mais d'éviter les clichés en le peignant par impression : on pense aux scènes du serpent hallucinatoire et de la chambre de Proust.

Deuxièmement, et ceci découle du premier problème, le biopic fonctionne sur la linéarité. Si l'on reste dans la biographie classique, on raconte de manière linéaire la naissance, l'enfance, la jeunesse, jusqu'à la vieillesse. Cette accumulation entraîne un effet de catalogue assez lassant et implique de raconter certains passages obligés : Yves Saint Laurent a transformé la femme », « Yves Saint Laurent a du succès » « Il a inventé le smoking pour les femmes »³⁶. Le biopic implique de « faire passer des informations ». « Comment montrer Yves Saint Laurent sans être explicatif ? C'était un des enjeux de l'écriture »³⁷. Pour cette raison, les auteurs font le choix de resserrer le scénario sur une période. Les années 1967-1976 « une décennie tellement forte [...] qui marque le moment où Saint Laurent cesse d'être post-Dior pour devenir Saint Laurent ».³⁸

Enfin, faire un biopic sur Yves Saint Laurent impose une contrainte particulière. Celle de faire le récit d'une personne gâtée par la vie, qui a toujours eu de la chance et du succès. En effet, la figure de Saint Laurent ne se prête pas tout à fait au biopic dans la mesure où ce n'est ni un personnage d'extraction populaire ni un homme qui a manqué d'amour ni un homme qui a subi des échecs dans sa vie. En cela, le personnage a quelque chose d'a-dramatique que B. Bonello voulait contourner. Il parle d'un « handicap par rapport au biopic [qui le] passionnait ».

De ce travail de réflexion, aboutit l'idée de faire un film sur le « prix à payer » et qui fonctionne par contraste : la grandeur et la décadence d'un homme, « un monde très beau et très dur »³⁹, « le passage de l'artisanat à la multinationale »⁴⁰, le faste et la décadence, le classicisme et la modernité, « Proust et Les Rolling stones »⁴¹.

³⁴ Entretien Thomas Bidegain

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Dossier de presse *Saint Laurent*.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Entretien Bertrand Bonello

⁴⁰ Entretien Isabelle Grellat

⁴¹ Dossier de presse *Saint Laurent*.

La compétition

B. Bonello et T. Bidegain commencent à écrire et, alors que l'écriture est déjà à un stade avancé, ils apprennent qu'un autre projet est en cours d'écriture. Projet qui, lui, a été lancé avec l'accord de Pierre Bergé. Pour *Mandarin*, c'est un coup dur qui réinterroge la manière de produire le film.

« On se retrouve dans une situation très difficile, car il y avait eu un précédent avec *La guerre des boutons*. On sait que les financiers ne peuvent pas financer les deux, qu'un film peut écraser l'autre. Les financements sont moins importants. On a flanché un peu, mais on a n'a pas abandonné ».⁴²

De fait, *Canal +* décide de financer les deux films, mais en partageant le montant de son soutien (soit 2 millions d'euros). « Ça ça voulait dire qu'on rentrait dans une concurrence terrible »⁴³. Ne pouvant financer le film comme il était prévu, *Mandarin* baisse le budget de 4 millions d'euros, passant de 12 à 8 millions d'euros. Dès lors il faut repenser l'écriture, à la fois pour que le film corresponde au budget, mais aussi pour qu'il se distingue de son rival. Si compétition il y a, B. Bonello refuse de faire la course. Le projet doit être réécrit, repensé, mais il pose comme condition de pouvoir prendre le temps dont il a besoin. *Mandarin* va dans le même sens, estimant que faire la course implique un surcoût qu'ils ne sont pas capables de financer.

Pour Isabelle Grellat, l'économique et l'artistique sont entièrement liés « il fallait identifier deux projets très différents. Un grand public, un plutôt Cannes »⁴⁴. Le style devient un moyen de se distinguer. Et très vite le projet de B. Bonello se singularise. Il rompt plus fortement avec le principe de linéarité propre au biopic et supprime tout ce qui concerne l'enfance d'Yves Saint Laurent, c'est-à-dire toute la partie sur Oran. Une seule scène a été gardée, tournée dans un *riad* des environs de Paris. L'économie est double, financière et dramatique : il n'est plus nécessaire de tourner une partie du film à l'étranger (les allers-retours à Marrakech et la jeunesse à Oran sont coupés), l'enfance d'Yves ne sera plus évoquée que par quelques images, souvenirs fulgurants qui reviennent à l'homme sous la forme de sensation lorsqu'il crée.

Puisqu'il y a deux films sur le même sujet, il faut se distinguer. B. Bonello choisit de se radicaliser. Ce faisant il rapproche le film de ce qui l'attire le plus. De cette manière, il trouve la liberté de faire un biopic moins classique, plus singulier.

⁴² Entretien Isabelle Grellat

⁴³ Entretien Isabelle Grellat

⁴⁴ *Ibid.*

« Une phase dans laquelle on rentre dans tous les films, là on y est rentré de manière beaucoup plus frontale et vitale parce que là si on ne trouvait pas... On paissait de 12 à 8 donc il faut les trouver les 4 millions. Là, c'est passé par plein de choses qui n'étaient pas que de l'écriture, mais il y a eu une vraie réécriture, le temps de tournage, la façon d'organiser les ateliers de création de coutures, tout a été pensé dans un plus petit budget. On trouve des solutions en prépa. On a trouvé un hôtel désaffecté dans le 16e dans lequel on a fait tous les décors, on n'a rien tourné en studio. Donc la contrainte amène de la création aussi ». ⁴⁵

La réécriture prend plusieurs mois, mais permet au film de trouver une ligne qui lui est propre. Pour B. Bonello, la baisse du budget a eu un effet libérateur. Elle l'a à la fois, dédouanée de « passages obligés »⁴⁶ dont il a pensé qu'ils seraient traités par Jalil Lespert, et surtout, elle lui a permis de se réapproprier le sujet en étant moins tenu par une machine financière trop étouffante, considérant que « plus les films sont chers plus ils sont classiques en France »⁴⁷.

« Avec la baisse du budget, il s'est libéré pour aller vers le film qu'il avait le plus dans le ventre et le plus radical et comme c'est un cinéaste assez radical, ça lui correspondait aussi. Mais sans trahir le projet, il est resté très proche du projet initial, mais on a eu moins la grande fresque avec l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte. [...] Là, on a radicalisé le ton, on l'a rendu sans doute moins large, mais plus proche de ce que le réalisateur voulait faire ». ⁴⁸

Si le travail s'est révélé plus proche de que recherchait B. Bonello, il a fallu cependant repenser le film en l'élaguant.

2) Réduire les scènes

Écrire à l'imparfait

Les coupes budgétaires impliquent des coupes dans le scénario. B. Bonello doit réécrire le film. Il a déjà resserré la narration en se concentrant sur une période de dix ans, allant ainsi dans le sens de son désir de rompre avec la linéarité du biopic. Mais ce n'est pas suffisant et des scènes redondantes apparaissent. Il faut les couper, mais elles restent nécessaires au récit de l'écoulement du temps. Comment raconter la répétition sans soi-même répéter ? Comment raconter le temps qui passe dans un même lieu ?

⁴⁵ Entretien Isabelle Grellat

⁴⁶ Entretien Bertrand Bonello

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Entretien Isabelle Grellat

Au lieu d'avoir plusieurs scènes courtes qui se déroulent dans un même lieu à des moments différents de la vie d'Yves Saint Laurent, B. Bonello et T. Bidegain opèrent un travail de réécriture visant à synthétiser ces multiples scènes courtes en une scène longue. En cela, on peut dire qu'ils passent d'un récit au passé simple, fait d'accumulations à un récit à l'imparfait, où la durée et l'écoulement du temps sont inscrits dans la scène par la manière à laquelle elle est conjuguée, écrite. Par exemple, la scène qui se déroule dans la boîte de nuit *Le Sept* correspondait, dans les anciennes versions de scénario à plusieurs scènes. *Le Sept* étant l'un des repères de Saint Laurent. Dans la version définitive et dans le film, on a désormais une longue scène construite et cette seule scène suffit à nous raconter que Saint Laurent a passé de nombreuses soirées dans ce lieu. L'économie dramatique implique une économie financière considérable. Bonello l'explique ainsi « plutôt que quatre scènes de deux minutes, une scène de plusieurs pages, dans un seul décor »⁴⁹.

Penser le découpage

Une réécriture à l'économie implique aussi de penser le découpage de manière à simplifier les scènes, ce qu'on y voit. Bonello raconte que les défilés sont découpés de telle sorte qu'il filme moins le public. « Plutôt que d'avoir 25 maquilleurs, 25 costumiers. On fait l'économie de ça par le découpage. Ça force à se poser la question de savoir à quel point un plan vaut-il la peine d'être fait ? Parce que notre inconscient fabrique le plan »⁵⁰. Disant cela, B. Bonello parle du hors-champ sur lequel il compte pour continuer de construire le film au-delà des images proposées. « Le public, la foule, on n'a peut être pas besoin de le filmer parce que le spectateur l'imagine, se l'invente »⁵¹.

3) S'adapter aux contraintes de décor : la chambre de Proust

La réécriture du film s'est aussi effectuée dans une dynamique de contournement des filets tendus par l'adversaire. À plusieurs reprises, B. Bonello doit repenser l'écriture de certaines scènes, car Bergé use de son pouvoir et de son statut de légataire pour empêcher le tournage du film. La réécriture de la scène du musée Carnavalet illustre parfaitement l'impératif de réécriture lié au contexte de production, mais qui aurait tout aussi bien pu être la résultante d'une impossibilité économique.

⁴⁹ Entretien Bertrand Bonello

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

Saint Laurent aimait beaucoup Proust. Aussi B. Bonello écrit une scène où Saint Laurent va visiter le musée Carnavalet avec Pierre Bergé pour y voir la reconstitution de la chambre de Proust. Dans la scène, « Saint Laurent s’asseyait à côté de cette reconstitution, puis il passait par-dessus le cordon rouge qui en interdisait l’accès et il allait se coucher dans le lit de Proust ».⁵²

Le tournage de cette scène se révèle impossible, non pas pour des raisons d’argent, ce qui aurait pu être le cas, car c’est une scène chère (dans un musée, avec des figurants pour interpréter les touristes), mais en raison du barrage opéré par P. Bergé qui aurait joué de ses relations pour empêcher l’accès du musée à B. Bonello.

S’impose donc la nécessité de réécrire la scène. À ce propos, B. Bonello parle de la « beauté des contraintes » qui poussent à trouver des idées nouvelles. Ici, la contrainte a aussi permis de se rapprocher du sens du film. En effet, dans la troisième partie du film, Saint Laurent perd contact avec le réel et la modification de la scène du lit de Proust a contribué à raconter cela. Il ne s’agit plus de l’image de Saint Laurent qui, au musée Carnavalet, va s’allonger dans le lit de Proust. Une image déjà puissante, mais encore très réelle, très « objective », pour reprendre la distinction entre scène objective et scène subjective. Finalement, B. Bonello transforme la scène. Désormais, le personnage de Pierre Bergé offre à Saint Laurent un tableau qui représente la chambre de Proust. Au lieu de se coucher dans le lit, un mouvement similaire sera raconté lorsque le personnage perd contact avec le réel. On le montre dans le film « comme s’il rentrait dans le tableau, c’est plus mental moins transgressif »⁵³ déclare B. Bonello. La scène devient plus onirique, mais plus proche de la transe du personnage. Or, pour cela, il a simplement fallu reconstituer une petite chambre qui raconterait le moment où Saint Laurent croit qu’il pénètre dans le tableau : « Ça a coûté un lit en fer et une paire de draps »⁵⁴, résume T. Bidegain.

Bien que la situation ici exposée soit assez rare, elle permet de comprendre comment, en cherchant à se démarquer, les auteurs poussent les limites de leur créativité. Ici, le sujet commun met en exergue le travail de singularisation qu’ont pratiqué les auteurs. Travail qui vise à proposer un projet plus original, plus fort.

Cependant, les influences que peut avoir le champ cinématographique sur un film sont plus souvent de l’ordre du casting et de la pensée de la réception du film.

⁵² Entretien Thomas Bidegain

⁵³ Entretien Bertrand Bonello

⁵⁴ Entretien Thomas Bidegain

B- Le casting et son influence

Le casting, le poids des agents, mais aussi les intentions profondes des producteurs peuvent avoir une incidence directe ou indirecte sur le film, en imposant des réécritures de scénario. Ainsi Vincent Mariette a eu affaire à ce type de situation pour ses deux premiers films. Que ce soit pour *Tristesse club* ou pour son prochain film, les contraintes de production qu'il a pu rencontrer ne se sont pas manifestées au travers de l'argent, mais par le biais des acteurs.

1) Disponibilité des acteurs et temps de tournage

Vincent Mariette et son producteur Amaury Ovisé ne rencontrent pas de difficultés particulières pour le financement de *Tristesse club*. Le film est écrit avec la conscience qu'il ne doit pas coûter trop cher parce qu'il s'agit d'un premier film. « Je me suis adapté à ces contraintes-là, qui sont des contraintes de premier film »⁵⁵. Le film nécessite peu de décors et ne contient pas de scènes qui coûtent cher. Les scènes qui pourraient être onéreuses, comme une scène d'accident de voiture, sont pensées à l'écriture pour être simples et peu coûteuses « c'est presque de la mise en scène, je l'ai conçu de manière à ce que l'accident soit *off* ».⁵⁶

Fort du succès critique de ses courts-métrages, Kazak parvient à financer le film et Vincent Mariette n'a pas à modifier le scénario pour des questions budgétaires. Jusqu'à l'approche du tournage, le film n'est pas réécrit pour ce type de raisons. Les acteurs sont trouvés, il s'agira de Ludivine Sagnier, Noémie Lvovsky, Laurent Lafitte, et Vincent Macaigne. Des acteurs connus du milieu, mais qui ne sont pas pour autant des stars. On établit le plan de travail, mais compte tenu de la disponibilité de chaque acteur, il est impossible de tourner plus de 25 jours, durée extrêmement réduite pour un long-métrage. Vincent Mariette et Amaury Ovisé font le choix de se plier à cette contrainte de temps, car le délai d'attente pour pouvoir réunir à nouveau tous les acteurs est trop long et reporterait l'échéance du tournage à un an. Ce d'autant plus qu'ils n'ont pas les moyens financiers de tourner beaucoup plus longtemps. Dès lors, V. Mariette doit repenser son film, le scénario, et particulièrement le découpage, pour se permettre de filmer toutes les

⁵⁵ Entretien Vincent Mariette

⁵⁶ *Ibid.*

scènes qu'il a écrites tout en respectant « l'identité stylistique »⁵⁷ qu'il souhaite donner au film. Il s'agit donc d'adapter les scènes, leur découpage au temps très réduit qui lui est imparti. V. Mariette parle de « sacrifice de découpage »⁵⁸. Mais ce rythme se révèle très difficile à tenir et les dépassements d'horaire sont réguliers. En outre, le réalisateur est contraint de ne pas filmer les plans de respiration prévus pour le film et dans lesquels les acteurs sont présents. Plans qui ont ensuite, selon V. Mariette, manqué au montage pour donner du souffle au film. Ainsi, tout l'enjeu durant le tournage est pour V. Mariette que l'on « comprenne le film ». Et il ajoute : « C'est miraculeux que le film ait pu exister vu les conditions dans lesquels on l'a fait »⁵⁹.

On voit ici combien la situation de jeune réalisateur tournant son premier film au sein d'une société de production jeune, elle aussi, a engendré une série de contraintes qui ne sont pas immédiatement monétaires. Elles viennent de la jeunesse du réalisateur et du producteur, jeunesse qui ne leur permet pas encore de faire le poids pour imposer le film de V. Mariette comme une priorité pour les acteurs qui composent sa distribution, c'est-à-dire pour établir les règles du jeu. Pourtant, derrière cette limite imposée par les acteurs se cache une contrainte financière et surtout une contrainte de temps (temps de tournage et délais entraînés par la recherche de financements) qui est toujours son corollaire. Pour son second film V. Mariette sera aussi confronté à la réécriture, les producteurs prenant cette fois le prétexte du casting pour pousser l'auteur à améliorer son scénario.

2) Réécrire pour les acteurs ou pour les producteurs ? Comment mettre un obstacle à profit ?

Pour son second long-métrage, Vincent Mariette, souhaite travailler avec un coscénariste. Le travail se met ainsi en place avec Marie Amachoukeli. Ils écrivent ensemble un film choral : trois histoires entremêlées, racontant chacune le trajet d'un des personnages. Le projet obtient immédiatement un soutien financier à travers des aides au développement. Les recherches de financement commencent aussi sous de bons auspices puisque le film obtient, à l'été 2015, l'avance sur recettes dès la première lecture du projet, ce alors même qu'il est présenté au deuxième collège (destinée aux deuxièmes longs-métrages et suivants) où la concurrence est forte. Le producteur et le réalisateur prennent la décision de commencer le casting et de chercher d'autres financements pour pouvoir tourner l'été

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Entretien Vincent Mariette

suivant. Mais, si le scénario est très bien accueilli, le producteur considère cependant qu'il peut encore être amélioré. De plus, les agents auxquels est présenté le scénario et qui en saluent la qualité émettent un doute quant à la possibilité que les acteurs prestigieux, auxquels le réalisateur prétend, acceptent de participer à un film où ils n'ont pas un rôle suffisamment important. En effet, il n'y a pas de premier rôle dans cette proposition de long-métrage puisqu'il s'agit d'un film choral. À ce propos, Vincent Mariette déclare « il y avait environs trente pages de texte par personnage. Le projet n'était pas adapté au marché. Alain Renais peut faire ça, mais je ne suis pas Alain Renais. Cette ambition ne cadrerait pas »⁶⁰. À travers cette formule, V. Mariette montre bien de quel ordre était l'opposition qui leur a été faite. Il avance la contrainte de marché, mais bien avant celle-ci, c'est surtout une question de prestige et d'autorité du réalisateur dans le champ cinématographique qui a présidé à la possibilité d'avoir accès au casting qu'il souhaitait. Cependant, pour A. Ovisé, son producteur, le doute émis par les agents a été un des moyens au service du producteur pour pousser le réalisateur à réécrire le scénario de façon à le rendre meilleur encore sans pour autant être la raison de la réécriture.

La décision a donc été prise de repenser entièrement le film pour « cadrer » avec une attentes des agents qui ralentissait le financement du film. Version des faits qui m'a été exposée ainsi par Vincent Mariette, mais qui fut nuancée ensuite par Amaury Ovisé. Pour le producteur cette incitation était davantage une volonté de producteur qu'une contrainte extérieure. Ainsi, manipulation du producteur ou pas, V. Mariette déclare : « On s'est dit, le film ne va pas se faire tel qu'il était prévu. Il faut le repenser. On se l'est dit ensemble. Il n'avait plus qu'à attendre que j'aie intégré cette contrainte et que je fasse quelque chose de bien. »⁶¹

Pour Vincent Mariette et Marie Amachoukelise se pose désormais la question de savoir dans quel sens le film doit être repensé sans en perdre la quintessence : « Sans rogner mes ambitions, mes envies, la thématique du film puisque le film ne pouvait pas être fait avec uniquement l'avance ». ⁶²

Le programme, à cette étape, a donc été de réécrire le film en six mois, avant l'été, afin de trouver le casting et la suite des financements à ce moment-là et de tourner en août ou en septembre. Les auteurs travaillent quatre, cinq mois sans grande conviction. Puis survient un déclic. V. Mariette repense et réécrit le film d'une traite. Il le présente alors à son producteur :

⁶⁰ Entretien Vincent Mariette

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

« Là, chez Kazak tout le monde s'emballe et trouve ça super. Ils repartent à l'attaque, mission casting. D'ici deux semaines je saurais si j'ai les comédiens principaux et à partir de là on pourra démarcher Canal+, les distributeurs, pour que les choses se passent très, très vite afin que je tourne en septembre. »⁶³

En réécrivant, V. Mariette modifie considérablement la forme du film. De trois histoires entremêlées qui construisent un film choral, on passe à une histoire simple. Une des trois histoires l'intéressait davantage et c'est celle-ci qu'il extrait de l'ensemble. L'intrigue se construit autour de deux personnages principaux. Les autres histoires sont transformées en sous-intrigues, en histoires secondaires.

Cette réécriture a en outre pour conséquence de réduire le coût du film. Les scènes les plus spectaculaires, mais qui ne sont plus absolument nécessaires, sont supprimées au cours de la réécriture pour conserver ce qui était essentiel à la narration : « arriver à l'os »⁶⁴. Une scène de destruction dans laquelle un sanglier détruisait une base nautique est notamment supprimée. Enfin, avec cette refonte, le scénario se trouve moins long, deux histoires ayant été évacuées, il est réduit d'une vingtaine de pages. Or le premier scénario avec lequel le film avait obtenu l'avance était estimé à 3 millions d'euros. Dans sa version finale, le coût du film est établi autour de 2 millions d'euros. Une réduction non négligeable qui permet au producteur de s'émanciper de la nécessité de trouver une chaîne hertzienne, élément qui soulage aussi le réalisateur.

Mais cette réécriture a été longue et laborieuse pour le réalisateur et sa scénariste. Il raconte avoir eu besoin de « quatre, cinq mois pour mettre cette ancienne version de côté ». Il a fallu réinterroger le désir d'écriture à l'origine du projet, « retrouver comment il était possible de toucher au plus près ce désir de film dans une nouvelle manière de construire l'histoire »⁶⁵. Vincent Mariette déclare avoir dû gratter les scènes jusqu'à l'os. Décrivant cela il raconte que ce travail s'est effectué :

« Par la réécriture, par des discussions avec ma coscénariste [en se faisant] violence pour supprimer des scènes qui vous plaisent, mais dont le scénario peut se passer. Ce truc cool qui me plaisait dans la scène, l'impulser ailleurs, dans une autre scène. Retrouver le plaisir que je pouvais avoir de cette scène ailleurs. Sachant que cette scène-là, je pourrais m'en passer. »⁶⁶

Après ce long travail, Vincent Mariette estime que le scénario est « bien meilleur qu'auparavant ». L'obtention rapide de l'avance sur recettes avait rassuré le réalisateur

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Entretien Vincent Mariette

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

sur son travail. La reconnaissance extérieure lui avait donné l'impression d'une proposition aboutie. Pourtant, ce n'était pas ce que pressentait le producteur, qui, par habileté ou par ruse, a utilisé une réticence brandie par des acteurs du milieu pour pousser le projet plus loin. Or cette réécriture semble s'être révélée extrêmement fructueuse puisque Vincent Mariette considère que « cette dernière version de scénario est d'une qualité bien supérieure à celle du récit choral »⁶⁷. À cette impression personnelle, s'ajoute aussi celle d'un accueil très favorable qu'a reçu le nouveau scénario auprès des financeurs.

Les contraintes de production d'un film, si elles sont parfois vécues comme une barrière à dépasser pour les auteurs peuvent être, au contraire, exploitées par les producteurs comme un outil d'exigence supplémentaire au service du film.

Faire des films c'est aussi s'adresser à des spectateurs, les attirer, leur donner envie, les faire adhérer à une histoire. Ces exigences sont également une contrainte favorable pour le film et son écriture, loin des questions de formatage commerciales.

C- Attirer les spectateurs

2) Le choix des acteurs, un choix d'écriture et de production

Déterminer quels seront les interprètes des personnages est souvent une étape citée par les auteurs que j'ai rencontrés comme étant un aspect de l'écriture qui se décide en bon accord avec le producteur. Anne Brouillet évoque le moment du développement où elle aborde avec sa productrice, Caroline Bonmarchand, les questions de casting. « Là, je commence à attendre d'elle son expérience, en particulier avec les distributeurs et avec le public pour m'orienter, m'aider à choisir le casting. Récemment, j'ai fait une proposition d'actrice avec laquelle elle n'était pas d'accord : elle l'a jugée ringarde. Derrière le mot ringard je pense qu'elle mettait toutes sortes de choses économiques, qu'elle n'allait pas faire rentrer de sous »⁶⁸. Le choix du casting touche à la question de la séduction que le film peut exercer sur le public, les acteurs servant aussi à achalander le spectateur. L'utilisation du terme « ringard » par la productrice dit bien cette utilisation de l'acteur comme outil de séduction au service du film.

⁶⁷ Entretien Vincent Mariette

⁶⁸ Entretien Anne Brouillet

Rendre un film sexy

Vouloir faire un film en pensant son potentiel de séduction à travers ses acteurs ou son sujet pose la question de la limite entre recherche esthétique et pensée commerciale du film. Limite qui constitue une des définitions fameuses du cinéma : « le cinéma est un art, et par ailleurs une industrie »⁶⁹ écrivait André Malraux. Ainsi, quand j'interroge Rebecca Zlotowski sur la place que prennent les enjeux de production (coût du film, équilibre économique par rapport au nombre d'entrées possible) dans l'écriture, elle aborde la nécessaire séduction que doit provoquer un scénario. Selon elle, le cinéma, le désir de cinéma en tant que spectateur ou réalisateur a quelque chose de « libidinal »⁷⁰. Le désir que suscitent les acteurs dont on va voir les films serait de cet ordre. Aussi, cette pensée traverse son travail d'écriture et s'apparente déjà, selon elle, à « une pensée de la production »⁷¹. Et il s'agit en effet d'une réflexion qu'elle mène en commun avec son producteur.

« Le cinéma lui-même, le dispositif, repose sur la question de la libido et du désir. À toutes les étapes. Pour qu'un projet récupère du financement, il faut qu'un des éléments de ton scénario accroche les personnes en face de toi, de même pour les spectateurs, pour les distributeurs. »⁷²

Pour elle, ce sont souvent les acteurs qui catalysent ce désir : « J'intègre une part de pensée de la production dans mes films au casting, à la séduction »⁷³. Penser le casting c'est donc déjà penser la fabrication économique du film. De fait, *Planétarium* en est l'exemple même. Écrit très tôt avec l'idée qu'une des sœurs Barlow serait interprétée par Nathalie Portman, même si R. Zlotowski déclare s'être « rusée » en se faisant croire un temps qu'elle n'écrivait pas pour elle, ce choix a eu une détermination, une influence centrale sur l'écriture et, par la suite, dans les démarches de financement du film. En ce qui concerne l'écriture, le statut de star de Nathalie Portman est venu nourrir les couches de discours d'un scénario qui mettait en scène une femme se révélant à elle-même actrice de cinéma.

Dans cette perspective, R. Zlotowski souligne d'ailleurs l'importance qu'elle accorde au choix des acteurs en décrivant le fait qu'elle a toujours travaillé avec des vedettes. « Dans *Belle épine*, Léa Seydoux n'était pas très connue, mais ça restait une vedette en

⁶⁹ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Gallimard, Paris 1946.

⁷⁰ Entretien Rebecca Zlotowski

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

puissance, une fille qui était déjà regardée, elle avait déjà signé le film de Ridley Scott. »⁷⁴ Pour elle, l'acteur compense une dureté du film.

« Tu fais un film sur le deuil et bien tu vas travailler avec quelqu'un qui peut le fabriquer. J'adore Léa Seydoux, je n'ai vraiment vu qu'elle, je ne me force pas, je le fais parce que c'est mon désir, parce que je suis une réalisatrice qui aime les acteurs, j'adore les acteurs en tant que spectatrice. Je ne vais pas me forcer à prendre des acteurs non professionnels ni des acteurs très peu connus s'il y en a des connus que j'adore. »⁷⁵

L'acteur viendrait aussi soutenir le désir de cinéma des spectateurs quand les histoires racontées seraient pourtant susceptibles de les éloigner. Cette nécessité de séduire par des équilibres entre histoire et acteurs, tons et décors va dans le sens d'une idée du cinéma comme médiateur du désir.

Le besoin, non pas de plaire, mais de susciter le désir, de donner envie, nourrit ainsi chez certains réalisateurs la pensée de l'écriture. Pourtant, cette idée est rarement assurée avec aplomb par les auteurs. Comme si séduire, c'était déjà manipuler, donc travestir une certaine éthique que le cinéma devrait avoir. Et R. Zlotowski de déclarer qu'il s'agit là d'une « lutte entre le séduisant et le non séduisant. Sont valorisés par les critiques les films qui n'ont pas cherché à plaire, les non séduisants. »⁷⁶. Le cinéma d'auteur serait traversé par un paradoxe que l'on pourrait énoncer ainsi : le cinéma est un art de la manipulation et pourtant attirer le public en le séduisant revient à pervertir cet art.

À l'inverse, la manière d'envisager un film, sa réalisation et sa production dans un studio comme la société Pathé, intègre une pensée de la distribution, donc de la séduction. Les films coproduits par Pathé le sont d'abord parce qu'ils sont distribués par la société. C'est avant tout dans le cadre de choix de distribution qu'ils décident ou non de produire un film. Cet angle définit toute la manière de penser le film. Comme me l'expliquait Ardavan Safaee, producteur chez Pathé, la production d'un film est pensée selon sa cible (*i.e* son type de public) qui détermine une façon de le produire. « La qualité du scénario, le potentiel sur le marché et le package artistique (*i.e* le producteur, le réalisateur et les acteurs) »⁷⁷ fixent les trois axes de réflexions. En fonction de la cible, les producteurs cherchent à savoir si « ça va plaire au public »⁷⁸. S'il s'agit d'un film d'auteur, les producteurs mettront l'accent sur « l'artistique »⁷⁹, s'il s'agit en revanche d'un film plus grand public, ils tireront le film vers la comédie et choisiront les acteurs du film très en

⁷⁴ Entretien Rebecca Zlotowski

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Entretien Ardavan Safaee

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

amont de l'écriture à un moment où l'on détermine aussi quelle sera la promotion du film.

La prise en compte du casting dès l'écriture fait l'objet d'une réflexion plus ou moins consciente et stratégique selon les réalisateurs et les sociétés de production. De la pensée de l'acteur dans une perspective uniquement dramatique : l'interprète idéal d'un personnage, à la pensée commerciale de celui-ci : un objet de désir suscitant l'attrait du public, on passe d'une réflexion artistique à une réflexion économique sur le film.

3) Dramatiser un projet

L'écriture s'élabore avec la pensée, consciente ou non, du public. La question de savoir quel nombre de spectateurs le film touchera traverse souvent l'écriture par le biais de la notion de dramatisation.

Lorsque B. Bonello rencontre Isabelle Grellat et les frères Altmayer, il leur fait part du souhait de travailler sur un projet plus ample. Par « ample », il semble que réalisateurs et producteurs entendent plus ambitieux, soit plus coûteux et plus grand public. L'un et l'autre étant, à travers cette notion, liés. En interrogeant davantage l'utilisation de cette expression régulièrement employée (« film ample »), j'ai compris que les producteurs et les réalisateurs entendaient souvent dramatisation. Ainsi, la dramatisation d'un récit impliquerait son plus grand intérêt pour les spectateurs, mais aussi l'accroissement de son coût. Nous allons voir à travers l'exemple du film *À perdre la raison* de Joachim Lafosse comment la généalogie du projet exprime ce travail d'amplification.

La collaboration d'écriture commence lorsque J. Lafosse fait part à T. Bidegain d'un problème de scénario sur une histoire racontant l'affaire l'Hermite, infanticide multiple qui a défrayé la chronique en Belgique. T. Bidegain lit une version du scénario, qu'il qualifie alors d'a-dramatiques : « Ça racontait l'histoire de manière minutieuse, précise, mais a-dramatique. Parce que tu peux avoir peur d'un sujet comme ça, que ce soit trop fort, trop... »⁸¹. Le scénario lui paraît très sec et d'autant plus âpre qu'il raconte l'histoire d'une femme infanticide. Se pose alors la question de savoir « qu'est-ce qui fait que les gens vont aller voir ce film ? »⁸². Pensant aux couvertures des journaux du début du XXe siècle, il conclut que ce qui peut susciter l'intérêt pour une histoire aussi violente c'est la dramatisation. Il ne s'agit pas de verser dans le scandale, mais de « penser ainsi la forme

⁸¹ Entretien Thomas Bidegain

⁸² *Ibid.*

Il s'agit ainsi non plus de faire un récit ténu, racontant cette histoire sans emphase, mais d'en faire ressortir la violence, d'accentuer la tension des situations :

« On va dramatiser parce que pour arriver à ce moment de folie : la dame qui tue ses cinq enfants. Il faut amener le spectateur là. Il faut l'amener vers cette folie-là et donc on va faire quelque chose de très dramatique. On sait que quelque chose va mal se passer, mais on ne sait pas ce qui va se passer. Mais quelque chose devient tellement dur. C'est un peu hitchcockien. »⁸⁴

Pour cela, les auteurs retravaillent les personnages (particulièrement le médecin), leurs origines (thème du néocolonialisme, à travers le personnage de l'enfant adopté par le médecin) afin d'aller dans le sens d'une plus grande dramatisation. En ce qui concerne le médecin, ils accentuent par exemple le fait qu'il soit bon en apparence, mais au fond, dangereux. Le spectateur le sait, le sent et c'est ce qui crée de la tension. S'invente alors une forte ironie dramatique autour de ce personnage. Le spectateur pressentant la violence du médecin, mais ne sait où elle surviendra. Comme dans *Guignol*, le spectateur voit le loup derrière le héros, voudrait lui dire, mais ne peut pas et doit, chargé de tension, attendre que le loup s'abatte sur le héros ou que celui-ci soit sauvé.

Ce travail de dramatisation du récit implique un changement d'économie. Le producteur et le réalisateur recherchent, pour accompagner cette forme, des acteurs plus connus, ce qui contribue à augmenter le coût du film.

« Ça allait être plus cher, mais possible du coup d'amener de plus gros comédiens, de faire plus de drame et d'amener plus d'entrées. Au lieu de faire un film à 1 million qui va être vu par 40 000 personnes tu fais un film à 4 millions, mais qui va être vu par 200 000 personnes. Et du coup il va exister, il va être vendu, il va rentrer dans une autre économie qu'une économie très petite. »⁸⁵

Ce travail de dramatisation du scénario, du film, vise donc bien à amener plus de spectateurs en salle. En cela, il implique de repenser l'écriture. Ici, la contrainte de la réception du public joue positivement sur le film. Ce travail de dramatisation, ainsi que l'idée selon laquelle il serait bon de chercher à rendre un film sexy, me fait penser à la forme qu'a prise le film *La guerre est déclarée*. Film sur le papier extrêmement dur, voire sordide : raconter l'histoire d'un couple dont l'enfant est atteint d'un cancer grave. La réalisatrice réussit pourtant la prouesse de donner envie d'aller voir ce film. Ce, non pas en choisissant un casting de vedettes, mais en faisant de son projet un film d'amour.

⁸⁴ Entretien Thomas Bidegain

⁸⁵ *Ibid.*

Comme dans *À perdre la raison*, le drame n'est pas construit sur la mort des enfants qui est écartée dès le début du film en y révélant déjà l'issue. Il est construit sur le couple, les aléas de leur histoire d'amour. De cette manière, le film aborde un thème lourd sans qu'un discours plein de pathos s'en abreuve. Davantage que l'histoire de l'enfant, c'est dans l'histoire du couple que nous investissons nos émotions. Ici encore, la réflexion sur la réception du public et sur l'éthique du film (tirer les larmes à propos de la maladie d'un enfant) jouent comme une contrainte de production et d'écriture positive, puisque productrice de formes cinématographiques.

Réaliser et produire un film implique un cadre financier, temporel et social que réalisateurs et producteurs utilisent, contournent, détournent ou subissent. Parfois ensemble, parfois l'un contre l'autre, ils négocient le film en train de se faire dans un environnement défini. Cet environnement, qu'incarne le cadre de production, structure le film par les tractations qu'il induit. Mais une proposition de scénario commande, par sa singularité, des manières de penser le film qui dictent aussi la façon de le produire.

III/ Le scénario comme structure de production

Nous avons défini dans quel cadre le système de production déterminait l'écriture d'un film à travers l'établissement de son coût, mais aussi à travers la pensée de sa fabrication. Nous avons pu constater que cette influence n'était pas l'apanage de la production, mais qu'elle était le fruit d'une tractation, aussi bien pour le réalisateur que pour le producteur, entre le désir de film et les contraintes imposées par la réalité de sa mise en œuvre.

Nous allons voir ici comment producteurs et réalisateurs s'organisent aussi pour s'émanciper de ces contraintes. Comment l'artistique, le scénario, peut déterminer les conditions de production d'un film.

Nous verrons d'abord que ceci peut venir d'une simple décision du producteur consistant à contredire la pression financière en la tordant ou en exploitant les systèmes d'aide. Puis nous verrons comment les réalisateurs, par leur manière de penser un film, parviennent à trouver une méthode qui permet au film de faire corps avec la façon dont il est produit.

A- S'affranchir des contraintes de financement

Certains producteurs choisissent de faire exister les films qu'ils produisent coûte que coûte, avec le minimum d'argent qu'ils trouvent. Leur travail ne consiste pas à faire réécrire le scénario pour rentrer dans un budget, mais d'abord à le prendre comme tel et à chercher à la financer sans rogner sur ce qui est raconté.

1) *Gorge, cœur, ventre* : imposer un calendrier par l'écriture

La manière qu'a eu Mathieu Bompont de produire le long-métrage *Gorge, cœur, ventre*, est révélatrice de la volonté de créer, autour du réalisateur, l'espace propice à sa création en faisant autorité pour imposer des règles communes qui ne sont pas nécessairement celles du milieu professionnel.

Maud Alpi et Mathieu Bompont travaillent ensemble depuis dix. Mathieu Bompont a produit quatre courts-métrages de la réalisatrice. Pour lui, la méthode de fabrication appliquée à *Gorge, cœur, ventre* est le fruit de cette collaboration.

En observant l'évolution de son travail sur les quatre précédents courts-métrages de Maud Alpi, Bompont constate que « ses films glissent progressivement d'un cinéma narratif simple à un cinéma fait de partis pris formels, d'une narration non classique, au plus près de la sensation »⁸⁶. C'est à ce stade qu'ils en sont lorsqu'ils commencent à penser le premier long-métrage. Ainsi, le dernier court-métrage de Maud Alpi, *Drakkar*, est tourné en 18 jours avec l'aide au programme, sur la base d'un scénario d'à peine cinq pages. Mathieu Bompont poursuit ce travail de production à partir de scénarios désagrégés fort de l'expérience acquise dans sa collaboration avec Maud Alpi. « Jamais je ne serais parti dans la production de ce film si je n'avais pas travaillé dix ans avec elle et qu'on ne se faisait pas mutuellement extrêmement confiance. »⁸⁷

La phase de développement du film est extrêmement longue et commence en 2009. De nombreuses histoires sont proposées. Les auteurs (Maud Alpi et Baptiste Baptiste Boulba-Ghigna) recherchant leur sujet. Les premiers récits écrits comportent une narration, des personnages, de la psychologie. Se construit progressivement une histoire où le thème de l'abattoir émerge. Présenté à l'avance sur recettes, le scénario est

⁸⁶ Entretien Mathieu Bompont

⁸⁷ *Ibid.*

présélectionné en 2012 après trois années de réflexion et une version écrite en trois semaines. Le scénario est choisi pour être lu en plénière trois fois de suite avant d'obtenir l'avance. Entre chaque étape, un travail de réécriture est effectué, les personnages sont renforcés. Ainsi le scénario qui a servi pour les financements (Rhône Alpes cinéma, région Paca, Sofica) était d'après Mathieu Bompont « beaucoup plus séducteur que le film quand on le regarde aujourd'hui qui est assez âpre. »⁸⁸

Travail d'élagage

Une fois obtenus l'avance sur recettes et le soutien de régions, la décision est prise de faire le film, sans chercher à obtenir de financement des chaînes. Et même, en s'émancipant de ce système qui d'après eux induit un formatage des scénarios. Le scénario est retravaillé dans un sens inverse. Un élagage s'opère pour le ramener à quelque chose de plus simple, proche de la sensation, dans une construction non narrative. Ces deux résumés des versions de financement et du film fini témoignent de cette évolution.

Scénario de financement : l'histoire d'une jeune femme marginale ayant des problèmes de drogue. Elle décide de travailler une saison dans un abattoir et adopte un chien. Elle retrouve progressivement confiance dans les êtres humains au contact des animaux et des employés de l'abattoir.

Scénario final : l'histoire d'un jeune homme marginal qui travaille dans un abattoir, il vit isolé avec son chien.

On perçoit ici l'écart entre le projet de départ et le film fini. Cette évolution est le fruit d'un travail d'écriture au long court remettant sans cesse en cause les acquis d'un scénario calibré. Tout ce qui perturbe le scénario sert à nourrir l'écriture pour aller vers un film de sensation. Ainsi, le scénario s'écrit avec les décors et en les recherchant. La découverte de l'abattoir et la possibilité de tourner dans son enceinte quasi librement provoquent un déclic pour l'écriture.

Pendant le tournage, le film continue de s'écrire chaque jour et le montage, qui durera neuf mois, sera encore le temps d'un travail d'élagage de tout ce que le film peut contenir de narratif.

« C'est en se mettant à le chercher [le véritable abattoir acceptant que l'on y tourne un film, ndlr] qu'on a décidé d'entrer vraiment dans la machine infernale

⁸⁸ Entretien Mathieu Bompont

et de laisser naître le récit de là. Tout ce qu'on avait pu créer comme dramaturgie extérieure a été supprimé entre le tournage et le montage ». ⁸⁹

La production du film a duré de 2009 à 2016, année où le montage se termine. Sept ans de travail autour de ce film, discontinu cependant : la réalisatrice réalise le court-métrage *Drakkar* dans le même temps. Le film est produit avec la volonté de la part du producteur de suivre le rythme induit par le travail de recherche de la réalisatrice. Ainsi, auprès des financeurs publics et privés (Sofica), réalisateur et producteur présentent une version calibrée qui leur permet d'obtenir des financements et qui se verra progressivement déconstruite par la suite. Le projet est de cette façon financé à hauteur de 1 500 000 euros. Le principe du producteur étant « On regarde ce qu'on trouve et on voit ce qu'on fait avec. On a continué à chercher des financements jusqu'au tournage » ⁹⁰ déclare-t-il à propos des *Sofica* et précisant en même temps qu'il savait qu'elles ne financeraient pas le projet. Mais l'idée de « faire avec ce qu'on trouve » ⁹¹ n'implique pas directement de limitation de scénario, car celui-ci est pensé de manière totalement minimaliste : à la veille du tournage, le scénario fait quarante pages. Pendant le montage, six mois après la fin du tournage, la réalisatrice repart tourner la fin du film qui n'avait pas été déterminée. Par ailleurs, « tous les personnages humains [sont] coupés au montage » ⁹² dans la perspective d'un film au plus près des sensations et de l'animalité.

Pourtant, pour le directeur de production, le travail pendant le tournage a été compliqué. Le plan de travail se modifiant au gré des réécritures, les dépenses fluctuaient d'une façon difficile à maîtriser.

Cette méthode de production, qui tente de limiter les contraintes qu'impose le financement en prenant le temps de la recherche, même si ce temps implique des années de travail, des allers-retours entre écriture-préparation-tournage et montage, cette méthode semble avoir la vertu de garantir la liberté des réalisateurs (ceux dont les besoins financiers n'influent pas une écriture à marche forcée). Elle évoque les manières de fonctionner de certains cinéastes de la nouvelle vague, ne faisant pas de rupture entre les différentes phases d'écriture. Elle donne cependant lieu à un cinéma très radical, salué par une critique pointue, mais très peu diffusé en salle et très peu vu des spectateurs. Cette conséquence, M. Bompoin l'assume : « On n'était pas dans cette logique

⁸⁹ Maud Alpi, dossier de presse *Gorge, cœur, ventre*.

⁹⁰ Entretien Mathieu Bompoin

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

commerciale : quel type de film on fait ? A quel public on s'adresse ? Mais dans une logique de film très radicale, c'était le talent de la réalisatrice point barre. »⁹³

Au cours du développement et du financement du film *Gorge, cœur, ventre*, Mathieu Bompont et Maud Alpi ont tenté de s'émanciper d'un calendrier et de l'emprise que pouvait prendre le financement sur le film. Chacun à sa manière, ils ont travaillé dans ce sens, le producteur garantissant un cadre de travail hors des impératifs de temps et de financement, la réalisatrice en désagrégeant petit à petit son scénario pour qu'il ne soit plus un objet de contraintes, mais la trace d'une recherche de ce que serait le cœur du film.

Si cette méthode peut avoir un intérêt, elle s'inscrit dans une pensée du cinéma comme un art non narratif.

2) Faire un film coûte que coûte

Certains producteurs cherchent à s'affranchir des contraintes financières qui peuvent empêcher l'existence d'un film en choisissant de produire les films « coûte que coûte ». Frédéric Jouve et Emmanuel Chaumet en font partie, dans des versions différentes. En effet, si l'on compare la démarche de production des deux hommes, on en dégage quelques points communs dans l'attitude adoptée à l'égard des projets. Ainsi, quand j'ai abordé avec Frédéric Jouve les difficultés de production qu'il avait pu pressentir à la lecture du scénario de *Planétarium*, celui-ci m'a répondu « Je suis assez innocent par rapport à tout ça »⁹⁴. En effet, le producteur ne pense pas la production de ses films par rapport au financement ou aux contraintes de fabrication. En matière d'écriture, il affirme ne jamais avoir demandé à Rebecca Zlotowski de réécrire des scènes pour de telles raisons. Et Zlotowski de confirmer. Est-ce la facilité rencontrée pour financer ses films qui ont conduit à cela ou s'agit-il d'un principe du producteur ? Jouve déclare ne jamais s'être posé la question de savoir si un projet était faisable ou pas. Pour les films de Rebecca Zlotowski, il décrit un mode de fonctionnement qu'il qualifie « d'un peu étrange : elle écrit un truc, on voit comment on le finance et après on fait le film »⁹⁵. *Belle épine* aurait été produit de cette façon, même si, pour F. Jouve, c'était un des films de R. Zlotowski les plus difficiles à faire, car peu financé, alors que la majorité du tournage se déroulait la nuit, nécessitait de la machinerie, des motos, des figurants, soit

⁹³ Entretien Mathieu Bompont

⁹⁴ Entretien Frédéric Jouve

⁹⁵ Entretien Frédéric Jouve

un film cher et compliqué sur le papier. À ces difficultés, s'ajoutait le fait qu'il s'agissait du premier long-métrage de R. Zlotowski et que Jouve était tout jeune producteur.

Grand central a, en revanche, été bien financé (3 900 000 euros), ce, grâce au succès critique de *Belle épine*, au casting proposé (Léa Seydoux et Tahar Rahim), et au sujet (le nucléaire). Le film a été simple à fabriquer d'après F. Jouve, le scénario n'ayant jamais eu à être retouché pour des questions de production. L'enjeu majeur fut de trouver la centrale nucléaire qui serait le décor du film et par rapport à laquelle le scénario a pu être modifié pour s'y adapter. Enfin, et de la même manière pour *Planétarium*, F. Jouve n'est jamais intervenu dans l'écriture pour des raisons de production. Le film a été financé à hauteur de 7 millions d'euros sans grande difficulté ce qui en est sûrement une des raisons. Pourtant, entre la durée qu'il aurait pu faire et le montage final, de nombreuses coupes ont été faites à la table de montage. Le film fini dure environ 1h50 alors qu'il aurait pu être plus long. S'agit-il de coupes qui auraient dû être faites dès le scénario et qu'un financement moins aisé aurait permises ou s'agit-il de détours nécessaires ? C'est l'éternelle question que pose celle de l'économie d'un projet de film. Quelle est la part de perte irréductible à chaque film ? En ce qui concerne *Planétarium*, l'analyse de F. Jouve ne va pas dans ce sens, il déclare plutôt : « à un moment, mais je ne sais pas c'est peut-être un tort, on a vachement raccourci le film et il fait maintenant une 1h50, je crois, un peu moins peut-être, il aurait fallu faire un film de 2h20. On a enlevé beaucoup de choses qui sont des liaisons et ça fait un film très sec. »⁹⁶.

Cette question du temps perdu, je l'avais aussi posée à Mathieu Bompont. Pour lui le film n'aurait pas été ce qu'il est sans ces détours et, avec cette auteure précise (Maud Alpi), c'est le film qu'il souhaitait produire. Une fois le film terminé, ces producteurs semblent donc d'accord sur le fait qu'il y a parfois un gâchis, une perte de temps nécessaires.

Si ces producteurs pensent de manière commune leur façon de produire des films, ils ne suivent cependant pas toujours les mêmes méthodes. Ainsi, F. Jouve décrit deux projets qu'il a produits dans des conditions minimales avec l'idée de les faire « coûte que coûte » et qui ont eu des destins opposés.

⁹⁶ *Ibid.*

En 2012, il produit *L'air de rien* un film sur Michel Delpech, avec Michel Delpech. Le film est réalisé par Grégory Magne, Stéphane Viard. Et le synopsis de comédie dessine un film plutôt porteur :

Il y a trente ans, Michel enchaînait les tubes. Aujourd'hui, il collectionne les dettes! Retiré à la campagne, l'ancien chanteur accumule les retards d'impôts et amendes impayées.

Il y a trente ans, Grégory Morel était bercé au son des succès de Michel. Aujourd'hui huissier de justice, il est mandaté pour le saisir. Mais Grégory ne se sent pas de confisquer les biens de l'ex-idole. Il se met en tête de l'aider à rembourser et entraîne Michel sur les routes d'une improbable tournée. Au fil des concerts et des kilomètres, Grégory et Michel vont, l'air de rien, se découvrir et régler bien d'autres passifs.⁹⁷

Une comédie populaire interprétée par une star de la musique et un acteur montant Gregory Montel (qui joue dans la série *10%*). Mais Frédéric Jouve ne parvient pas à la financer. Ce en raison d'un défaut de développement (« le scénario n'était pas très bien ficelé »⁹⁸), d'un défaut d'expérience et d'un défaut de contacts (Jouve est encore un jeune producteur). Il ne réunit que 400 000 euros. Une région subventionne le film à hauteur de 200 000 euros, 50 000 euros sont apportés par une Sofica, 50 000 euros par le distributeur, *Rézo*, et F. Jouve trouve 100 000 euros grâce à un coproducteur américain. Le producteur décide néanmoins de produire le film avec cette somme d'argent. Les conditions financières font que le film est tourné *a minima* : « on triche sur les foules dans les scènes de concert, le chef opérateur travaille avec un seul assistant »⁹⁹. Le tournage dure 26 jours.

D'après F. Jouve, le film aurait pu être génial et avoir un franc succès, mais les conditions économiques pour un long-métrage sur un tel sujet (la dernière tournée de Michel Delpech) n'ont pas permis au film d'être abouti. Le film réalise un score de 50 000 entrées en salle ce qui en fait cependant un projet rentable compte tenu du budget. Mais en dépit de ce relatif succès, le film est sans doute passé à côté de lui-même. Et F. Jouve de déclarer : « Un film sur Michel Delpech sur sa propre vie... Le film est génial enfin il n'est pas génial, mais il aurait pu être génial. »¹⁰⁰. Dans ce cas précis, malgré la volonté du producteur de s'affranchir des contraintes financières, celles-ci ont, de fait, rattrapé le film et empêché sa bonne réalisation. Il apparaît par sa ligne directrice ne pas

⁹⁷ Résumé du site Allociné

⁹⁸ Entretien Frédéric Jouve

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Entretien Frédéric Jouve

rentrer dans la case des films dont il est possible de réduire le coût à l'infini sans leur nuire.

Willy I^{er} est un long-métrage dont les conditions de production ont été assez similaires à *L'air de rien*, pourtant les conséquences n'ont pas du tout été les mêmes sur le destin du film. Le film est financé à hauteur de 300 000 euros. C'est un projet réalisé par trois jeunes réalisateurs tout juste sortis de l'école de la Cité. *Willy I^{er}* n'est pas un succès en salle puisqu'il ne fait que 30 000 entrées, mais compte tenu de son budget ce n'est pas non plus un échec économique. Surtout, le film obtient une reconnaissance critique et en festival. Il est sélectionné à l'ACID à Cannes, primé au festival de Deauville et au festival Grolandais. Dans ce cas, le faible budget ne semble pas avoir nui au projet. Au contraire, il a sans doute permis d'en assurer la cohérence. Plus exactement, le film semble avoir été pensé de manière cohérente par les réalisateurs qui l'ont écrit en connaissance des conditions dans lesquelles il serait produit. Comme l'affirme Jouve, pour ce film, le manque d'argent n'était pas un problème, car le film porte sur « la déshérence, la solitude »¹⁰¹. L'économie du projet a coïncidé avec ce qui était raconté, mais aussi avec les possibilités de production : un premier long-métrage, tourné de manière documentaire, dans des décors préexistants avec des acteurs non professionnels.

3) « Un coût en deçà duquel on ne descend pas »¹⁰²

Si Emmanuel Chaumet produit aussi *a minima* sans chercher à intervenir sur le scénario et en faisant avec les financements qu'il trouve, il affirme cependant que chaque film a un coût en deçà duquel on ne peut pas descendre. Ainsi à propos de *La Bataille de Solferino* qui a coûté 800 000 euros et *Gaz de France*, il déclare : « on ne pouvait pas faire moins cher »¹⁰³. Emmanuel Chaumet établit ce coût minimal du film en croisant le devis effectué par le directeur de production et les financements qu'il parvient à obtenir. Selon sa logique, il y a des films qu'on ne fait pas si l'on ne parvient pas à obtenir de financement suffisant. Fonctionnement qui va à l'encontre de sa réputation de pirate de la production. Aussi, E. Chaumet se déclare interventionniste dans la mesure où il doit financer les scénarios qu'il produit et qu'il n'a « pas envie de créer des attentes ou des frustrations auprès des financeurs »¹⁰⁴. Disant cela, il n'insinue pourtant pas qu'il réclame

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Entretien Emmanuel Chaumet

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Entretien Emmanuel Chaumet

des modifications de scénario, mais qu'il préfère ne pas produire un film plutôt que de la faire trop au rabais. Compte tenu de sa filmographique, il semble cependant que cette logique ne l'ait que très peu limité.

Nous avons abordé ici plusieurs situations dans lesquelles les producteurs ont été contraints de produire leur film au plus bas coût et selon les financements qu'ils avaient pu trouver. Certains de ces films ont été des succès critiques, d'autres de vrais fous. Cette manière de produire, si elle permet au film d'exister et si le producteur remplit par là son rôle premier : garantir la fabrication du film, sa bonne fin, les films en questions ont-ils pour autant atteint le maximum de leur potentialité ? En étant produits chichement, n'ont-ils pas perdu un peu de l'ampleur dont ils avaient besoin ? Cette question implique celle de la relation entre le type de projet de film, sa forme et son économie. Produire un film pour peu d'argent n'est donc pas une fin en soi. Ceci peut avoir un réel intérêt quand c'est en cohérence avec le projet : *Willy I^{er}* en est un exemple, mais peut parfois risquer de tuer le film.

B- Quand le scénario définit la production

Certains producteurs font en sorte que les contraintes financières influencent le moins possible les conditions de fabrication d'un film. La modification d'un scénario pour des raisons budgétaires n'étant pas toujours la solution adoptée. Plus encore, le scénario peut imposer un cadre de production hors duquel le film n'existe plus, perd son essence. Un cas paroxystique de cette situation sera étudié à travers le film *La bataille de Solferino* de Justine Triet. Celui-ci montrant que la structuration de la production d'un film par le scénario coïncide avec l'existence d'une ligne directrice forte, qui préside l'histoire et domine les décisions.

1) Une écriture qui structure

Les films de Justine Triet des scénarios qui imposent des choix de production

La Bataille de Solferino et *Victoria* sont deux films qui, dans leur facture, paraissent extrêmement différents. L'un, tourné de manière semi-documentaire, avec une caméra toujours en mouvement, des acteurs reconnus dans les milieux du spectacle vivant, mais inconnus du grand public ; le second, tourné en studio, dans une forme très posée, avec

des acteurs prestigieux, dont Virginie Efira rendue célèbre par ses prestations à la télévision. Pourtant, dans leur façon d'être produits, les deux films ont suivi des modèles similaires, dictés par des scénarios très écrits et à la ligne directrice très précise. Dans ces deux cas, ce sont les scénarios, la forme du film qui ont présidé à la manière de les produire. Pour *Victoria*, tout a été mis en œuvre pour s'adapter au scénario. Et ceci a aussi été autorisé par le précédent succès de Justine Triet, qui a permis à Emmanuel Chaumet d'obtenir des financements très facilement (budget à 3 900 000 euros). Le fait que le film ait été tourné en studio en est un exemple fort. Plutôt que de choisir un appartement préexistant, les décors ont été totalement construits pour coller au scénario. Offrant l'espace exactement imaginé par la réalisatrice.

A l'inverse, *La Bataille de Solferino* a pour point de départ des situations réelles. Le film a été tourné, non seulement dans des décors réels, mais dans le temps de ces situations : le soir de l'élection présidentielle de 2012. Le projet de *La Bataille de Solferino* était ainsi de partir de la réalité pour s'y adapter et construire le drame que traverse les personnages. Là encore, la structure de production s'est totalement pliée aux exigences scénaristiques. Le producteur n'a pas attendu d'avoir obtenu les financements pour lancer la préparation et le tournage. Le tournage a commencé uniquement avec les financements de Ciné + et d'une Sofica, soit environ 120 000 euros. Si la production a soumis le projet à la commission d'avance sur recettes, les échéances ne correspondaient pas au planning de tournage imposé par la date de l'élection présidentielle. Selon le règlement de l'avance sur recettes avant réalisation, les scénarios doivent être déposés avant que le tournage n'ait commencé. Emmanuel Chaumet a donc fait une demande de dérogation pour que l'initiative du tournage ne porte pas préjudice à la possibilité d'obtenir ce soutien. Du même coup, le producteur a pris le risque de financer le film en fond propre s'il n'obtenait pas l'avance. Le film reçoit finalement l'avance sur recettes pendant le tournage et est produit avec un budget de 800 000 euros, ce qui est très réduit.

« On avait décidé qu'on tournerait qu'on l'obtienne ou pas puisque sinon c'était fichu pour cinq ans. C'est ce qu'il y a de bien avec Chaumet, il a un côté joueur, quand il y croit il se lance, qu'il y ait l'argent ou pas. »¹⁰⁵

Si la production s'adapte totalement aux contraintes pratiques qu'impose l'orientation du scénario, c'est aussi en raison de la nature même du projet : entre le documentaire et la fiction. Mais il implique aussi une capacité d'adaptation de la réalisatrice et de son équipe. Ainsi, le scénario est écrit en prévoyant la victoire de Nicolas Sarkozy. Jusqu'au

¹⁰⁵ Justine Triet, dossier de presse

moment où la scène de l'annonce des résultats est tournée, personne, ni de la réalisatrice ni des acteurs, ne sait si la scène sera jouée telle qu'elle est écrite ou s'il va falloir s'adapter aux résultats, modifier le scénario dans l'instant. Justine Triet raconte :

« Un an avant, en mai, au moment où DSK s'est fait coïncider. À ce moment-là, nous n'étions pas du tout certains que la gauche passerait, j'ai donc tout écrit, avec l'idée que Sarkozy gagnerait. L'héroïne du film devait être au milieu d'un parterre de jeunes filles en pleurs. Tout était imaginé et écrit autour de la victoire de la droite. D'autant que j'avais déjà filmé ces réactions en 2007. Je connaissais bien. Je trouvais super que l'héroïne subisse un drame intime, au centre d'un drame politique. La fin devait se terminer donc, dans un grand mouvement de rébellion ; une reporter de choc qui filme une nuit entière de rébellion. C'est devenu très différent dans le film. En même temps, le film reste proche au final : en dehors de la foule en liesse, la structure est très proche. La différence, je pense, si Sarkozy avait gagné, est l'importance qu'aurait prise la part politique du film. J'aurais forcément beaucoup accentué sur la rébellion qui suivait l'élection – je pense que de nombreux groupes auraient manifesté pendant toute la nuit. L'écho en aurait été différent. Tout l'enjeu de ce type de projet réside justement dans cette impossibilité à figer le récit. Et de s'adapter. C'est ce qui m'intéressait. »¹⁰⁶

Les extraits de la version finale du scénario de *La Bataille de Solferino*, datant du 15 avril 2012, témoignent bien du fait que le tournage était pensé avec l'idée que certains éléments de l'histoire étaient imprévisibles. Le scénario n'en est pas moins écrit avec une grande précision à la façon des scénarios classiques de fiction et des scénarios de certains films documentaires.

30 - RESULTATS DOUBLE EFFETS **Ext / jour- Avenue de Ségur**

« ... *Dans quelques instants...* »

Vincent se lance dans la foule pour rejoindre Laetitia.
La foule scande le compte à rebours diffusé par les écrans de télévision :

« 8... 7... 6... 5... 4... 3... 2... Et le président de la République est... NICOLAS SARKOZY! ».

Un nuage de cris se fait entendre et puis des gens en pleurs. Vincent continue d'avancer très difficilement, car certains sont très énervés. Lorsqu'il l'atteint, il secoue ses jambes.

Laetitia (extrêmement nerveuse)
S'il te plait, va t'en ?! Je travaille là. J'ai pas le temps.

¹⁰⁶ «La bataille de Solferino», rencontre avec la cinéaste. 22 SEPT. 2013 PAR QUENTIN MÉVEL BLOG : LE BLOG CINÉMA DE QUENTIN MÉVEL / Media part.

On n'entend pas distinctement ce qu'ils se disent, les hurlements de la foule recouvrent leur voix. Il lui saisit le bras et la sert violemment. Elle le supplie de nouveau. Vincent refuse de partir. Tout le monde crie et pleure autour d'eux. La plupart regardent l'écran de télévision sur lequel nous voyons éclater la joie du camp adverse.

31 – LES VISAGES DE LA DÉFAITE

Ext / jour- Avenue de Ségur

Séquences documentaires :

Face caméra, nous voyons une succession de témoignages (interviews) de militants qui expriment leur déception



Jeune type 1

Je ne voterai plus, c'est fini !

Jeune fille 1 (qui a inscrit au feutre noir sur le visage : "honte d'être française")

Franchement on a honte d'être français !

Jeune fille en pleurs 1 (bandana autour de la tête)

C'est atroce, j'ai dix sept ans et je n'aurai jamais connu ce pays de gauche ! J'ai envie de tout péter ce soir !

Célébrité 1

Ca m'fait quoi ? Pour moi on avance depuis déjà bien longtemps dans une vie où la politique ne peut plus rien à l'évolution du monde...

Jeune type 2

Pas de drame, ça n'aurait rien changé, je suis venu voir c'qui se passe ici, mais c'est plutôt consternant ! Y a des jolies meufs par contre ! Ca doit être pour combattre le complexe de la jeune et jolie fille dépolitisée...

Jeune type 3

Mais putain de pays de droite de merde ! Fait chier !

Célébrité 2

C'est la honte ! Bah tu crois pas que la France ça craint déjà pas mal, alors un nouveau mandat avec ce tocard...

C'est aussi parce que ce projet était particulier, impliquait une structure de production souple, capable de s'adapter que Justine Triet s'associe à Emmanuel Chaumet.

« Très vite, je me suis engagée avec Emmanuel Chaumet, producteur (Ecce films). Lui travaille de manière singulière, il ne lit pas les premières versions du scénario, par contre, on a mis en place ce qui est le plus compliqué : demander les autorisations de tournage, louer des appartements pour filmer d'en haut la rue de Solferino. »¹⁰⁷

On le voit dans cette déclaration, le producteur ne cherche pas influencer le scénario, à orienter son écriture pour l'adapter à une manière de produire (le plan de travail a été conçu ainsi). Au contraire, il semble chercher des projets qui s'imposeront à lui tels quels et pour lesquels il faudra trouver une nouvelle manière de produire.

Écouter le temps, écrire par rapport au réel, produire un film en épousant la forme du scénario, ceci implique la rencontre de facteurs exigeants au bon moment. Mais c'est aussi ce qui a permis à Justine Triet et Emmanuel Chaumet de faire le film qui compte la plus grande figuration (18 000 personnes) après *Le Seigneur des anneaux : le retour du roi* (20 600 figurants). Et Triet de déclarer :

« Et puis c'était un luxe énorme d'avoir dix mille figurants et de les utiliser vingt minutes dans un film d'une heure et demie ! »¹⁰⁸

Si *La Bataille de Solferino* est une expérience de tournage réussie avec un scénario très écrit, mais impliquant de très gros imprévus, c'est parce que la réalisatrice avait une idée extrêmement précise de son projet de film. Une ligne directrice forte qui lui a permis de définir, avec son producteur et dans la justesse, ce qui était nécessaire ou non au film.

2) L'idée force qui hiérarchise les choix de production

¹⁰⁷ *La bataille de Solferino*, rencontre avec la cinéaste. 22 SEPT. 2013 PAR QUENTIN MÉVEL BLOG : LE BLOG CINÉMA DE QUENTIN MÉVEL / Media part.

¹⁰⁸ Justine Triet, Dossier de presse

*Un contre-exemple à travers le documentaire **Fucking Kassovitz***

Qu'est-ce qui est capital et doit impliquer que la production se plie à la pensée du film ? Quand, au contraire, les contraintes de production sont-elles des outils d'exigence au service du producteur pour pousser le film vers un cinéma plus ambitieux ?

Ces questions interrogent le sens d'un projet, quand la force d'une idée permet de hiérarchiser les besoins, les choix de production. Pour trouver sa forme et sa structure de fabrication, un film doit donc être pensé de manière suffisamment claire pour savoir, non pas forcément ce qui doit être décidé à chaque instant, mais ce qui est la bonne direction, le cap qui permette de penser la mise en scène et d'ordonner les besoins. Le documentaire *Fucking Kassovitz* en donne un exemple édifiant. Le film a été réalisé à partir des rushes du long-métrage *Babylon AD* qui s'est révélé être une véritable catastrophe en termes de production et de réalisation. Les conflits entre la production et le réalisateur ont conduit à ce que Mathieu Kassovitz soit renvoyé du plateau et remplacé par un autre réalisateur, alors que M. Kassovitz refusait ce renvoi et restait présent sur le plateau. Cette situation de crise a été la conséquence de demandes toujours plus excessives et injustifiées de M. Kassovitz à la production. Ne parvenant pas à s'entendre et risquant de conduire le film à la faillite, la production choisit de rompre le contrat du réalisateur comme cela peut se faire en droit américain. Si l'on cherche à comprendre ce qui s'est passé et que montre en partie le documentaire, on se rend compte que les réclamations et revendications de M. Kassovitz ont rapidement pu passer pour des caprices de star mégalomane. Si la production a d'abord suivi, retardant notamment la poursuite du tournage, elle s'est ensuite braquée. À la vision de ce documentaire, on pressent que le projet a manqué d'une ligne directrice, d'une idée commune sur ce que serait le film et des moyens qu'il nécessitait. Cette responsabilité revient d'abord au réalisateur qui n'a pas su être le juste chef d'orchestre du projet, mais aussi au producteur dans la mesure où il n'a pas su créer les conditions d'un dialogue efficace. Le producteur de déclarer: « The problem is that you have to begin at the very beginning of the film with the question: What are my restrictions? What can I do? What I cannot do with this amount of money? ».¹⁰⁹ Là, le film, la machine de fabrication, le tournage, l'ensemble de l'organisation est partie à vau-l'eau, sans que cela soit pour autant utile et créatif cinématographiquement.

Pour trouver une cohérence fructueuse à leur film, certains réalisateurs développent des « méthodes », manières de penser l'écriture, le film, sa fabrication qui leur laisse la plus

¹⁰⁹ Selwyn Roberts, producteur exécutif de *Babylon AD*, in *Fucking Kassovitz*

grande liberté possible. Ces méthodes offrent des exemples d'équilibres justes, entre contraintes d'écriture et contraintes de production.

C- Manière de produire, façon de réaliser : Méthodes de réalisateur

Les réalisateurs Guillaume Brac et Jacques Audiard offrent deux exemples de manières de faire fonctionner ensemble production et réalisation par la pensée du scénario en cherchant chacun à s'inventer une méthode.

1) Entre influence du cadre de production et éthique de réalisation : Guillaume Brac

Le parcours de Guillaume Brac donne un exemple instructif des rapports entre structure de production et écriture. Progressivement, G. Brac a cherché à mettre en accord la méthode de production de ses films avec leur écriture. L'un et l'autre allant de pair. Parfois, la structure de production a influencé l'écriture de ses films, mais peu à peu le réalisateur a défini une méthode de production qui coïncide avec sa pensée du cinéma, le contraignant et le libérant du même coup. Qui du scénario ou du cadre de production structure le film ? La question ne se pose pas à lui puisque l'un ne va pas sans l'autre.

Un monde sans femme

Sa carrière commence avec un premier projet de long-métrage produit par Kazak mais le projet échoue à obtenir des financements et est finalement abandonné après environ deux années de développement. D'après G. Brac, cette expérience le « vaccine » : « j'avais l'impression d'être tombé dans le piège – enfin ce que je m'imaginais être le piège – des écritures un peu longues et scolaires, typiques des 1ers longs-métrages. Avec le recul, j'ai compris que je n'étais tout simplement pas prêt, que j'avais voulu écrire un long-métrage avant de savoir comment je désirais le tourner, le fabriquer, le mettre en scène »¹¹⁰. Il monte alors *Année zéro* avec son ami Stéphane Demoustier pour s'émanciper de ces contraintes d'écriture qui l'enferment, afin de « pouvoir reprendre la main, faire les choses intuitivement, vite, dans des économies réduites. Ce qui a donné *Un monde sans femmes*, qui, à mon avis, aurait pu difficilement exister dans un autre type d'économie »¹¹¹. En effet, le projet de film émerge au printemps et est tourné au mois

¹¹⁰ Entretien Guillaume Brac

¹¹¹ *Ibid.*

d'août de la même année sans attendre les réponses des financements (contribution financière, France 2, Arte), qui tardaient et qui seront finalement négatives. Le film est tourné grâce à l'achat du précédent court-métrage de Guillaume Brac, *Le Naufragé* (lui-même financé avec 25 000 euros partagés en trois films avec des amis) avec lequel ils avaient obtenu 20 000 euros en remportant le prix qualité du CNC et 10 000 euros par un achat de France 3. Somme d'argent sur laquelle ils n'avaient rien à rembourser et qui a aussi participé à donner l'envie de faire un autre film rapidement. À ce moment, Brac rencontre un mécène qui cherche des projets et qu'il parvient à convaincre de donner 30 000 euros supplémentaires au film. D'après G. Brac, aucune autre société de production n'aurait accepté ou pu faire le film dans ses conditions, en si peu de temps.

« Ayant déjà tourné *Le naufragé* dans la même petite ville de Picardie, j'avais complètement en tête ce qui était possible, ce qu'il y avait sur place, je m'intéressais à tout, aux logements, aux repas, j'adorais aller discuter avec la mairie pour obtenir tel ou tel truc. *Un monde sans femmes* a été totalement écrit en me disant j'ai envie de tourner là et là, je ne sais pas encore très bien ce qui va se passer, je sais juste qu'il faut qu'il y ait une scène dans ce décor qui me touche. C'était encore plus vrai avec les habitants de la ville qui jouent dans le film, je ne sais pas ce qui va se passer avec eux dans le récit, je sais juste que j'ai le désir très fort de les filmer. »¹¹²

Pour le réalisateur, il s'agit à la fois d'un désir de mise en scène et d'une contrainte de production. Ce qui est par la suite « devenu, non pas ma marque de fabrique, mais ce qui me passionne le plus »¹¹³.

À la suite de ce film, G. Brac est sollicité par plusieurs producteurs, mais il craint de « de retomber dans le piège du premier long, qu'un producteur me dicte un calendrier, me dise c'est comme ça qu'on fait et pas autrement, il te faudra tant d'argent, c'est quelque chose que je ne supportais pas très bien »¹¹⁴. Il se décide finalement pour *Rectangle productions*, à qui il accorde sa confiance entre autre du fait de la production du film *La guerre est déclarée*, « un film à petit budget, fait à l'énergie, sur lequel il y avait une grosse prise de risque du producteur. Et en même temps c'est une société qui avait déjà les reins solides et une belle filmographie »¹¹⁵. Le réalisateur fait part de son désir : « tourner vite et pour pas cher »¹¹⁶, ce qu'Alice Girard, dont c'était le premier film chez Rectangle, a tout de suite compris et accepté avec enthousiasme. « Au premier rendez-vous je lui avais dit, je ne veux pas faire un film à plus d'un million et j'aimerais tourner

¹¹² Entretien Guillaume Brac

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

dans un an au maximum. Chez *Année Zéro*, même après *Un monde sans femmes*, je n'aurais jamais pu faire un long-métrage si vite et le travail de production aurait été trop lourd à porter pour moi. »¹¹⁷ Travailler avec *Rectangle* lui permet alors de suivre ses désirs tout en restant en conformité avec l'éthique de fabrication à laquelle il aspire.

« Faire un film comme *Tonnerre* pour 1,3 millions d'euros (coût de fabrication), alors qu'on a tourné en pellicule, durant 44 jours, a été possible parce qu'on était dans un endroit que je connaissais très bien, où l'on a été accueilli, souvent aidé en nature, où les gens nous ont prêté des choses, nous ont rendu des services, ont parfois participé gratuitement au film. C'est quelque chose que je trouve très beau, qui est un plus par rapport à un film où tout est tarifé, tout est payé : on a besoin de ça, on met tant, on a ça. Je trouve qu'on y perd quelque chose, un plaisir que les gens ont à accompagner un projet pour des raisons purement artistiques et affectives.

Cela impliquait durant l'écriture de réfléchir avec ma scénariste à ce que tout ce qu'on écrivait soit assez simple à faire, que rien ne coûte trop cher, même si je me suis tout de même permis quelques caprices et qu'Alice Girard et le directeur de production ont parfois dû rivaliser d'imagination pour que le film existe tel que je l'avais rêvé. »¹¹⁸

En allant chez *Rectangle*, G. Brac attendait que ses producteurs acceptent cette façon de travailler, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de cloisonnement entre ce qui relève de la production et ce qui relève de l'artistique. Comme on l'a dit précédemment, le réalisateur demande, plus que la possibilité d'avoir un droit de regard sur le devis, une réflexion commune sur les questions qui y ont trait.

« J'espérais être dans la continuité d'*Un monde sans femme*, ce qui a été le cas dans une assez large mesure, même si dès qu'on fait un long-métrage tout est plus compliqué, plus cher, il y a plus de contraintes. On a l'impression qu'on fait la même chose, durant un peu plus de temps, avec une équipe un tout petit peu plus grosse, et en fait, du simple fait que c'est un long-métrage et pas un moyen-métrage, tout coûte plus cher. »¹¹⁹

Contrats, horaires, défraiements... En dépit d'une très bonne entente avec Alice Girard et le directeur de production, très à l'écoute de ses angoisses et de ses désirs, le cadre de production classique d'un long-métrage enferme parfois le réalisateur, contraint la souplesse qu'il recherche. Pourtant ou pour cette raison, G. Brac cherche à adapter son projet suivant à la société de production qui le produit.

¹¹⁷ Entretien Guillaume Brac

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

« À l'époque je souffrais un peu d'être le plus petit film de *Rectangle*, de ne pas contribuer au fonctionnement de la structure en termes de frais généraux, de salaires. C'est comme si je m'étais dit, j'ai envie de rester chez *Rectangle*, je m'y sens aimé et respecté, mais à présent il faut que je fasse quelque chose de plus gros, de plus ambitieux pour m'y sentir vraiment légitime et pas comme un enfant à charge. Une sorte de pression que je me mettais tout seul. Ça allait bien de faire des petits films fauchés, mais une société comme ça, avec un certain standing, des bureaux spacieux, une dizaine de salariés, elle a des frais généraux et les frais généraux c'est un pourcentage du devis et quand on fait un film à petit budget et qu'en plus on dépasse un peu, il n'y a pas d'argent, c'est pas viable sur le long terme, il faut faire des films plus chers à trois, quatre millions. Encore une fois, c'est une pression que je me suis mise tout seul, personne chez *Rectangle* ne me l'a jamais fait sentir. Donc je me suis mis à écrire un film où je m'autorisais des trucs chers, compliqués, c'était l'inverse de ce que j'avais fait jusque-là. Je me suis mis à écrire l'histoire d'une famille que j'ai bien connue quand je vivais à Genève durant mon adolescence. Une famille complètement dingue qui avait une immense villa au-dessus du lac, dont le père est un collectionneur fou d'instruments de torture et qui avait des tanks. J'étais très excité et ma productrice aussi, même si elle me faisait parfois part de ses inquiétudes. Je me disais on va tourner dans un décor génial avec plein de personnages fous, plein de constructions de décors. Tout un univers à créer ce qui était exactement l'inverse de ce que j'avais fait jusque-là. »¹²⁰

Mais Guillaume Brac se perd un peu dans l'écriture, qui prend d'autant plus de temps que c'est la première fois qu'il ne s'est pas fixé d'horizon de tournage. L'écriture commence au printemps 2014, le tournage est prévu à l'été 2016, mais le projet, qui mêle des éléments de comédie et de drame, essuie plusieurs refus, celui d'Arte en particulier, essentiellement dus au fait qu'il n'est pas assez défini par rapport à un genre, que le marché a du mal à le situer et à le rattacher aux films précédents de G. Brac. La réécriture reprend alors avec l'idée de s'inscrire plus franchement dans la comédie, sans pour autant trahir les intentions de départ, une décision prise en bonne intelligence par le réalisateur et sa productrice. Actuellement, au printemps 2017 le projet est écrit, il séduit davantage les financeurs, mais doit faire face à la défection de son acteur principal, très sollicité, qui craint un nouveau report du tournage, et se heurte dans la foulée à un deuxième refus de l'avance sur recettes, sans laquelle le film ne peut se monter.

Parallèlement à ce projet, ambitieux, au scénario très abouti, mais qui ne parvient pas à se faire, G. Brac continue de réaliser des films dans un cadre de production et d'écriture plus léger. Ainsi avec *Bathysphère*, il réalise un documentaire sur des cyclistes qui traversent les Alpes chaque année. Pour ce film, il retrouve une économie

¹²⁰ Entretien Guillaume Brac

minimale, le projet est amorcé en juin 2015 et tourné en juillet. Il est sélectionné l'année suivante au FID de Marseille. De la même façon, il tourne à l'été 2016 un petit long-métrage en forme de diptyque avec *Bathysphère* et les élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, qui sera présenté au prochain festival de Locarno.

Enfin, alors que son projet de long-métrage ne pourra pas être tourné cette année, G. Brac se lance dans un nouveau film avec *Bathysphère*. Un long-métrage documentaire qu'il tournera cet été avec un financement de 150 000 euros. Le film est à la fois « un documentaire sur la base de loisir de Cergy et une chronique du mois d'août ».

« C'est une situation assez étrange, j'enchaîne des petits projets, peu écrits, parfois presque improvisés, qui se font très vite et rencontrent un certain succès. Mais le gros projet, très abouti en terme d'écriture, pour lequel je me bats depuis deux ans avec ma productrice, bloque, souvent à très peu de choses, ça rend un peu fou. [...] Peut-être que mon destin est de ne faire que des films petits, façon nouvelle vague. Mais ce n'est pas ce à quoi j'aspire, mon rêve est de pouvoir alterner petits et plus gros films, je déteste l'idée de m'enfermer dans un système de production, qu'il soit pauvre ou luxueux »¹²¹

G. Brac apparaît ainsi comme un réalisateur qui pense son film, sa forme et sa faisabilité comme les faces d'un même objet, « ce n'est pas l'argent contre la poésie, les deux sont tellement mêlés »¹²². Pourtant, à l'aune de son histoire on perçoit aussi combien parfois la structure de production peut prendre le dessus sur la pensée d'un film.

2) Jacques Audiard : La hantise du chèque en blanc

Écrire de façon à maîtriser la machine de production

À partir de son premier film, *Un héros très discret*, J. Audiard ne connaît plus de difficulté à financer ses films. Cette liberté acquise a pourtant pour corollaire des films de plus en plus lourds dans leur fabrication, à tel point que cela nuit un jour à la liberté obtenue.

« Une très grande liberté m'est donnée, mais que je conteste et que je serai toujours amené à contester avec mes producteurs. Le danger de ça, c'est le chèque en blanc. À chaque fois que j'ai le sentiment qu'on me donne un chèque en blanc, 'on vous fait confiance', je refuse le chèque en blanc. »¹²³

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Entretien Guillaume Brac

¹²³ Entretien Jacques Audiard

Cette méfiance à l'égard du « chèque en blanc » date de l'époque où la machine de production commençait à prendre trop de place sur un film, contraignant sa forme. Depuis, sa démarche témoigne d'un besoin de se prémunir d'un cadre de production risquant d'étouffer le film même lorsqu'il est très bien financé. Cette crainte et cette recherche d'une structure de production artisanale malgré l'ampleur financière de ses films datent du tournage de *Sur mes lèvres*. Là, la machine de production se met à devenir trop encombrante, écrasante et prend le dessus sur le film.

Le scénario de *Sur mes lèvres* reçoit un accueil très enthousiaste lors de son développement et de son financement. Le tournage commence et déjà, Audiard voit poindre un problème d'intelligibilité : « l'histoire écrite n'était pas celle qui apparaissait aux premiers jours de tournage »¹²⁴. Le tournage se poursuit, mais Audiard doit réécrire le scénario pour reprendre la maîtrise de son film. Le travail de réécriture se révèle considérable. En même temps, le réalisateur se retrouve dans une situation où il tourne des scènes dont il sait qu'elles ne seront pas montées, « parce que l'histoire tournée n'était pas l'histoire racontée »¹²⁵. Le scénario de tournage proposait en effet un film choral avec de nombreux personnages et récits. Or J. Audiard doutait de son caractère polyphonique. Pourtant la facilité à financer le film et l'avis des producteurs avaient eu raison de ses doutes. Dès le début du tournage ses vieilles interrogations se révèlent à propos. Il commence à tourner et la seule chose qui apparaît intéressante est l'histoire des deux personnages interprétés par Vincent Cassel et Emmanuelle Devos : « 200 personnes l'ont lu, personne ne l'a remarqué ! »¹²⁶ déclare le réalisateur.

Selon J. Audiard, c'est sans doute pour cette raison que le film lui est apparu comme lourd dans sa production, constatant qu'il tournait des scènes inutiles et qu'il devait simultanément retrouver le film à l'écriture. Or, durant le tournage et alors qu'il réécrit, s'ajoute une difficulté supplémentaire. Il est confronté au fait que la machine de production ne laisse pas de place à un travail plus artisanal avec les comédiens. Les dialogues réécrits de manière assez libre et dont il distribue le texte à E. Devos et V. Cassel créent des scènes dont il est très satisfait. Pourtant, au montage elles ne trouvent pas toutes leur place dans le film. D'après le réalisateur ceci tient au fait que « le film était plus produit que ça »¹²⁷ expression qui fait échos à l'idée selon

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Entretien Jacques Audiard

¹²⁷ Entretien Thomas Bidegain

laquelle « la lourdeur est productrice d'une mauvaise forme »¹²⁸. Ici, une certaine assurance générale, un scénario qui contient plus de failles qu'il en a l'air, une machine de production encombrante, conduisent le cinéaste à ne plus maîtriser la forme de son film, à devoir lui courir après.

C'est cette étape du parcours du réalisateur qui le pousse à vouloir travailler par la suite avec une société plus artisanale comme *Why Not production*. A partir de là, s'élabore pour lui une véritable méthode de tournage consistant à penser l'écriture de la façon la plus économique possible (dramatiquement et par la fabrication) ce même, et *a fortiori* lorsqu'il s'agit de très gros projet (cf. *Un prophète*, *Les frères sisters*).

En écrivant *Un prophète*, J. Audiard pressent que le film impliquera une fabrication très lourde. Partant de ce constat, Audiard retravaille le scénario en cherchant à l'alléger, à éviter la lourdeur, c'est-à-dire à créer l'espace d'une création aisée. « Une scène avec 200 figurants s'interroge aussi par le découpage, avec tel objectif, je ne vois pas les figurants donc je n'en ai peut-être pas besoin. »¹²⁹

De la même façon, *Les frères sisters* lui apparaît comme un film « immédiatement lourd sur le papier »¹³⁰. Une fois de plus se pose donc la question du scénario, de l'utilité de telle scène de telle articulation. « Si c'est totalement descriptif se pose la question de la concentration, question liée à l'économie : nombre de jours de tournage, machinerie. Une scène tournée de nuit, avec un décor filmé à 360 degrés c'est trois jours de préparation de lumière »¹³¹. Pour Audiard, à ce moment-là, il y a une erreur dans la vision du film. Ce n'est pas le film qu'il voit. Le film « je ne le vois pas en 2:35, je le vois avec du point de vue, donc il faut fabriquer du point de vue, ce qui est assez étroit, il faut savoir quelle est la chose intéressante à filmer, ça n'est pas l'ensemble »¹³².

Si J. Audiard réalise des films ambitieux artistiquement, techniquement et commercialement, il a cherché à travailler avec une société de production capable d'épouser les formes qu'il recherche. L'exposé de son cas donne une idée de sa méthode, consistant à travailler avec une structure de production capable de « proposer

¹²⁸ Entretien Jacques Audiard

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Entretien Jacques Audiard

¹³² *Ibid.*

du sur-mesure »¹³³, se moulant à la taille exacte du film par sa façon de le produire, comme la Formule 1 dépeinte plus tôt.

Si chaque film définit une manière de le produire, celle-ci encadre aussi la façon dont, par sa fabrication, il sera réalisé. Certains auteurs tentent de ne pas subir l'outil de production en pensant leur film de la manière la plus cohérente possible : à l'équilibre entre leur désir de film et ce que leur permettra la structure de fabrication de celui-ci. On peut dire alors qu'ils élaborent des méthodes qui ouvrent à la possibilité de trouver le cinéma qu'il recherche.

¹³³ Entretien Thomas Bidegain

Poser la question de savoir comment contraintes de production et contraintes d'écriture se confrontent ou se confondent, c'est poser la question de savoir comment le producteur peut offrir au réalisateur un cadre permettant la continuité de son geste créateur. Mais c'est aussi interroger le rapport du réalisateur à la fabrication du film, à sa faisabilité. Jusqu'où la contrainte est-elle fructueuse et ne se transforme pas en censure ou en autocensure ? Comment nombre de réalisateurs cherchent-ils à penser leur film par rapport à des contraintes d'écriture et de fabrication pour aller plus loin dans leur recherche ? C'est ce que nous avons voulu étudier ici.

Il semble désormais que la question du cadre de production ne soit pas simplement une question économique, voire morale : « bien produire un film » en restant dans le cadre donné. Cette question définit une interrogation esthétique, la forme d'un film étant aussi le fruit de son processus de production. Et l'on peut conclure avec le film *Apocalypse Now*, film de guerre, sur le chaos de la guerre et dont la production fut une guerre et un chaos. *Ut pictura poesis*. Il y a une correspondance entre la forme du film et la façon de le fabriquer.

SOURCES

Entretiens :

Thomas Bidegain
Jacques Audiard
Jean-Christophe Reymond – Amaury Ovise (*Kazak*)
Vincent Mariette
Alice Girard (*Rectangle productions*)
Guillaume Brac
Frédéric Jouve (*Les Films du Velvet*)
Rebecca Zlotowski
Isabelle Grellat (*Mandarin production*)
Bertrand Bonello
Emmanuel Chaumet (*Ecce films*)
Patrick Sobelman (*Agat films & Cie*)
Ardavan Safaee (*Pathé production*)
Anne Brouillet (scénariste)
Claire Trinquet (directrice de production)
Mathieu Bompont (*Mezzanine films*)
Julien Auer (directeur de production)

Documentation et bibliographie

Magazines :

Cahiers du cinéma, n°364, Méthodes de tournage.
La 7^{ème} obsession, n°6, Bertrand Bonello.

Ouvrage :

Faire un film, Sydney Lumet, Capricci, Paris, 2016.

Site internet :

La Bataille de Solferino, rencontre avec la cinéaste, 22/09/2013, Quentine Mével, Le blog de Quentin Mével, Média Part.
<https://blogs.mediapart.fr/quentin-mevel/blog/220913/la-bataille-de-solferino-rencontre-avec-la-cineaste>

Autres :

Revue de presse de *Saint Laurent*, *Gorge Cœur ventre*, *Victoria*, *La Bataille de Solferino*.

Emission de radio :

France Inter, *Comme on nous parle*, *La Bataille de Solferino*, invités Justine Triet et Emmanuel Chaumet.