

MARK TRAVIS

*A mon père, W. Willard Travis, qui m'a toujours encouragé à vouloir
atteindre les étoiles.*

LA MISE EN SCENE

Traduit par Brigitte GAUTHIER

DIXIT
E D I T I O N S

ESRA

SOMMAIRE

PREFACE.....	8
INTRODUCTION.....	11
Le rôle du réalisateur et de son équipe artistique.....	14
Le travail d'écriture du réalisateur.....	15
Le carnet du réalisateur.....	17
Formuler une vision.....	17
1. LE REALISATEUR ET LE SCENARIO.....	19
La lecture du scénario : l'immersion.....	21
Identifier la passion.....	21
La question centrale.....	23
Le noyau émotionnel.....	27
Raconter l'histoire.....	29
Le public.....	30
2. TERMINOLOGIE ET DEFINITIONS.....	31
La structure en trois actes.....	31
Les objectifs primordiaux.....	33
Les objectifs internes et externes.....	36
Les moyens.....	40
Les actions.....	40
Les activités indépendantes.....	41
Les ajustements.....	42
Les vies privées et publiques.....	42
Des fenêtres sur la véritable nature des êtres.....	43
3. LE TRAVAIL AVEC LES SCENARISTES.....	47
La collaboration entre le scénariste et le réalisateur.....	47
La vision du scénariste face à celle du réalisateur.....	48
Découvrir la vision du scénariste.....	49
Etablir la genèse de l'histoire.....	51
Faire fusionner la vision du scénariste et celle du réalisateur.....	52
Le point d'entente.....	53
Aller du général au particulier.....	54
La réécriture.....	56
Les lectures comme instrument de développement.....	67
Intégrer l'auteur comme regard extérieur lors des répétitions.....	70
L'auteur pendant le tournage et la postproduction.....	71
L'auteur-réalisateur.....	72
En bref.....	72

4. LE DECOUPAGE.....	73
Les étapes du découpage.....	73
De quoi l'histoire parle-t-elle vraiment ?.....	74
Pourquoi le réalisateur veut-il raconter cette histoire ?.....	75
La description point à point	77
Définir les différents actes	80
Les objectifs et les obstacles du personnage.....	83
L'analyse des différentes sections du scénario	90
Se poser les questions difficiles	98
La courbe dramatique des personnages	104
L'analyse des personnages.....	106
L'évolution dramatique visuelle et sonore.....	108
En bref.....	112
5. L'EQUIPE ARTISTIQUE	113
Les entretiens	114
Des collaborateurs narrateurs.....	114
Le directeur de la photographie	117
Le monteur	118
Le compositeur.....	119
Partager votre vision	120
D'autres méthodes de sélection.....	120
Les membres de l'équipe pré-sélectionnés	125
La préproduction avec l'équipe artistique.....	125
6. LE CASTING	131
Choisir le directeur de casting.....	131
La préparation des auditions	135
Le casting par genre	137
La sélection des scènes	141
Préparer les acteurs pour les lectures	142
Choisir des acteurs connus.....	145
L'audition.....	147
7. LES REPETITIONS.....	161
Les neuf étapes essentielles	161
Le programme des répétitions.....	162
La première répétition et la première lecture intégrale du scénario.....	164
Le travail avec tous les acteurs présents	169
Créer l'univers du film.....	171
Développer l'histoire personnelle des personnages.....	175
Créer un passé au personnage	177
Développer des relations entre les personnages au cours de l'histoire	181
Les improvisations, les exercices de théâtre et de répétition.	182

La lecture intégrale du scénario	184
Improviser l'histoire.....	185
Les réécritures et le triangle créatif.....	186
Travailler sur des scènes spécifiques	186
Répéter la scène	187
D'autres exercices de répétition.....	190
La mise en scène : un outil de réalisateur	194
Les méthodes de mise en scène.....	197
Développer un œil pour la mise en scène	206
Les storyboards	207
La lecture finale	208
Préparer les acteurs pour le tournage	208

8. LE TOURNAGE209

Les remises en question nocturnes.....	209
Analyse du développement	211
La mise en scène	213
Les différents plans	213
Communiquer avec l'équipe artistique	215
Sur le plateau.....	218
Le travail sur le plateau avec le scénariste et les acteurs	218
Les répétitions de la veille	219
Retrouver les acteurs sur le plateau.....	220
Les répétitions sur le plateau.....	221
Les exercices de répétition pendant le tournage	222
De retour sur le plateau	226
Créer des choix par <i>bracketing</i>	226
Les techniques pour provoquer le jeu des acteurs.....	227
L'utilisation de la musique pour donner le rythme et le ton	230
Résoudre les problèmes sur le plateau	230
Les réécritures.....	231
Improviser une scène devant la caméra	231
Savoir repérer les détails et les filmer	233
Les rushes	233
La communication	235

9. LA POSTPRODUCTION237

Le montage comme processus de répétition	237
Visionner les rushes avec le monteur.....	237
Prendre de la distance	238
Trouver l'histoire	238
La version du monteur	238
La version du réalisateur.....	240
Etablir votre méthode de travail.....	240

Façonner le jeu de l'acteur en postproduction	242
Maintenir un état d'insatisfaction chez le public	244
La post-synchronisation comme phase d'ajustement du jeu des acteurs	245
La narration et la voix off	246
Le son en postproduction	249
Les previews	252
La version définitive	254
Caler la musique	254
La séance de composition	255
Le mix final.....	256
Réaliser le mix désiré.....	256
Se détacher	258
10. RECONSIDERATIONS ET RECAPITULATIONS	259
Ce n'est qu'un récit.....	259
Seuls les personnages peuvent raconter l'histoire.....	259
Le modèle du puzzle	260
Repasser par les neuf étapes	262
Le cheval alpha	263
11. ON NE JOUE PLUS, ON NE DIRIGE PLUS.....	267
La réalisation orientée sur les résultats	267
Diriger en vue des résultats lors du casting.....	270
Lorsque diriger en vue des résultats fonctionne lors du tournage.....	271
Diriger en posant des questions et non en affirmant	273
Le lien entre les obstacles et la mise en scène	282
Le plus grand obstacle de l'acteur.....	287
Le contrat théâtral	290
Attention au fossé dramatique.....	295
La réaction du personnage face au fossé dramatique.....	297
On ne joue plus	308
Etre prêt à prendre des risques	309
On ne dirige plus	310
Le courage d'enfreindre les règles	311
BIBLIOGRAPHIE	314
L'AUTEUR	317
REMERCIEMENTS	318

PREFACE

Lorsque l'on m'a demandé d'écrire ce livre, cela m'a tout d'abord enthousiasmé et j'étais conscient de ce grand honneur, mais ces sentiments se sont vite transformés en terreur. Je faisais des films depuis plus de vingt ans, j'ai étudié bien plus longtemps que cela, enseigné pendant près de cinq ans mais cela me paraissait impossible d'organiser en un texte linéaire et cohérent tout ce que j'avais appris.

L'idée cependant m'intriguait par le défi lancé. En tant que professeur, coach et consultant j'avais toujours regretté l'absence d'occasions de partager ce savoir avec un grand nombre de personnes. Même lors de week-ends intensifs d'ateliers ou de séminaires, il reste toujours des domaines qu'on ne traite pas et qui demeurent inexplorés.

Deux ans plus tard, je regarde ce travail avec un sentiment de fierté, de tristesse, de regret et d'insatisfaction. Je suis fier parce que je suis allé au bout de ce parcours et que j'ai parlé des sujets que je voulais traiter. Je me sens triste, car comme pour toute œuvre créative, j'ai du mal à passer à autre chose et à laisser ce livre vivre sa vie. Quant aux regrets et à l'insatisfaction, il s'agit de sentiments beaucoup plus graves. J'ai encore l'impression de ne pas avoir accompli la tâche que je m'étais fixée et qu'il reste bien d'autres aspects à traiter. Chaque chapitre aurait pu donner lieu à un livre.

Le plus important, c'est la perte de contact direct, du tête à tête. J'aimerais être présent au moment où chacun d'entre vous lit ce livre afin de pouvoir dialoguer. J'aimerais pouvoir discuter, explorer des sujets ensemble et faire de nouvelles découvertes. Une grande partie de ce que j'ai appris sur la réalisation est né de l'interaction avec mes étudiants. Ils m'ont forcé à examiner, à comprendre et à formuler ce qui est souvent de l'ordre de l'instinct et de l'intuition. J'ai appris quelque chose de nouveau chaque jour.

Les réalisateurs désirent intensément un travail d'équipe, aspirent à cet élan artistique passionnant qui se produit lorsque les énergies se marient et que le résultat dépasse les attentes de chacun.

Ecrire ce livre a été une expérience proche de la réalisation d'un film, et maintenant qu'il est disponible, je me demande comment sera votre aventure.

PREFACE

Il me reste une frustration importante. Je sais que dans les semaines et les mois qui vont venir pendant que je serai en train de réaliser des films, d'enseigner ou de travailler comme consultant, je vais découvrir d'autres aspects ou d'autres exemples de ce processus que je vais regretter de ne pas avoir inclus dans ce livre. C'est d'ailleurs déjà le cas, et je n'aime pas cela. Ma seule consolation c'est de considérer ce livre comme un travail en cours, et d'y voir une entité qui grandit et qui vit et qui pourra être remaniée dans les années à venir.

Je serai ravi de lire vos réactions, questions et suggestions ainsi que vos critiques. J'ai déjà eu le plaisir d'apprendre que ce livre a été utile à plusieurs réalisateurs, auteurs et acteurs. C'est important pour moi. J'aimerais continuer cette collaboration. N'hésitez pas à me contacter par l'intermédiaire de mon éditeur français Dixit.

INTRODUCTION

Le conteur s'assoit au bord du cercle de gens, les flammes dansent dans l'âtre, créant des jeux d'ombres sur son visage. Ils attendent poliment. Ils sont patients et attentifs. Le conteur ressent la tension de son auditoire. Tous les regards sont portés sur lui, attendant qu'il commence, et que ses premiers mots les invitent à vivre ensemble ce voyage. Et ce moment arrive. Le conteur choisit soigneusement ses mots et le ton de sa voix : « Il était une fois... ».

Mot après mot, les images commencent à se former. Les couleurs, les mouvements et les personnages surgissent dans l'esprit de chaque personne présente. Chacun commence à visualiser son propre film. Chaque mot entraîne un autre et les images grandissent. L'esprit de l'auditoire parcourt le vide et laisse surgir des rubans de couleurs et d'images, des arcs-en-ciel d'états d'âme et d'émotions qui se développent comme des fleurs sauvages sur ces images orales.

Le pacte est simple. Le conteur propose un descriptif verbal, il dépeint une image, puis l'imagination de son public la complète. Il s'agit d'une collaboration artistique des plus subtiles.

C'est l'art de raconter des histoires dans sa forme la plus pure, avec un lien direct entre le conteur et l'auditeur au sein d'une relation interactive et forte. Le conteur ajuste et module sa narration en fonction des réactions de son auditoire. Et l'auditeur perçoit la dynamique et le sous-texte à partir de cette lecture mais aussi grâce à la présence du conteur.

Il s'agit de l'art du récit dans sa forme la plus pure grâce à ce lien direct entre le conteur et ceux qui l'écoutent. Cela crée une interaction dynamique. Le conteur s'adapte et module le déroulement du récit en fonction des réactions de son public. Et cette expérience permet au public d'entrevoir le sous-texte et l'évolution dramatique autant que l'histoire elle-même.

« On coupe, on garde, et on se prépare pour le gros plan. » Le réalisateur donne ses instructions et une vingtaine de personnes se précipitent dans différentes directions et font ce qu'ils doivent faire pendant que les membres de l'équipe positionnent la caméra, les lumières et les accessoires. Le

réalisateur prépare les acteurs pour une autre prise qui comportera quelques variantes. En quelques minutes les acteurs et l'équipe sont prêts. Après une courte répétition, les caméras et les appareils de prise de son sont à nouveau en marche, et une autre petite section du récit est enregistrée.

C'est l'art de raconter des histoires d'une façon difficile. Section par section. On prend le temps de filmer chaque élément. Il n'y a pas de contact avec le spectateur, ni interaction, ni collaboration. Le réalisateur doit jouer les deux rôles. Il doit se représenter les spectateurs d'une salle de cinéma d'ici plusieurs mois, et imaginer leurs réactions et les sentiments qu'ils vont éprouver. Il doit créer une collaboration là où il n'y en a pas. Chacune des fois où l'histoire est racontée, au cours de l'écriture, du tournage et de la postproduction, le réalisateur doit à la fois guider la narration et se mettre à la place du public.

De plus, le réalisateur ne peut pas raconter l'histoire lui-même. Cela serait plus facile, s'il le pouvait, si c'était lui qui écrivait le scénario, s'il jouait tous les rôles, s'il filmait les scènes, élaborait les décors et les costumes, montait le produit final et faisait la musique. C'est ce que fait le conteur traditionnel. C'est bien plus facile de transmettre une vision lorsqu'elle provient d'une seule source et d'une seule sensibilité.

Maintenant, afin d'atteindre un public plus vaste et en raison des modifications technologiques et sociales, nous préférons raconter nos histoires de façon médiatisée : par le théâtre, la radio, la télévision, et les films. Ces différents moyens technologiques facilitent et entravent la transmission de ces récits. On est soudain en face d'un scénario, c'est-à-dire d'une description écrite de l'histoire, et chaque rôle est attribué à un acteur différent. Ensuite arrivent les décorateurs, les producteurs, et bien d'autres artistes, y compris des cameramen, des ingénieurs du son, des spécialistes des effets spéciaux, des monteurs et le compositeur. Toutes ces personnes sont mobilisées pour participer à la narration, mais chaque nouvel individu est doté d'un point de vue personnel, d'un talent et d'une vision. Chacun de ces artistes est souvent bien plus qualifié que le réalisateur dans son domaine particulier, ce qui lui permet de donner de l'ampleur au récit. Comment peut-on présenter un produit final au spectateur, lui faire sentir qu'il est en communication directe avec un narrateur unique, dont il découvre le point de vue ? Comment peut-on donner l'impression que le produit final a été écrit par une seule et même personne ? Comment faire sentir au spectateur qu'il s'agit d'une relation authentique entre lui et le narrateur ? Associer ces différents talents lors du processus narratif les

transcende tous. Il est évident que cette collaboration artistique augmente les risques de conflits et les efforts individuels n'aboutissent pas forcément à un résultat digne de cet effort.

Le réalisateur est le capitaine du navire ; sa tâche consiste à créer un environnement propice à son film, en attribuant les rôles – et, en parlant de rôles, je pense à tous les artistes du film, pas seulement aux acteurs - afin de créer les meilleures conditions de collaboration.

On dit souvent que le casting détermine 80% du succès du film. C'est partiellement vrai. Avoir une vision claire du film, créer et maintenir un environnement dans lequel tout le monde peut travailler au mieux de ses possibilités, c'est cela qui fait les 80% du succès d'un film.

Ce livre traitera essentiellement du cinéma tout en gardant à l'esprit les similarités avec le théâtre, la télévision et même la radio.

Réaliser un film est un travail considérable. Il est difficile de dire clairement en quoi consiste le rôle du réalisateur et il y a très peu de lieux de formation dédiés à cela. Le réalisateur en herbe ne peut compter sur des directives précises susceptibles d'être données au sein d'une structure particulière ou dans un manuel. C'est lorsque l'on commence à tourner un film que l'on se retrouve face à face avec tous les aspects du projet : le scénario, le scénariste, le producteur, les acteurs, les décorateurs, le montage, la musique, les lieux de tournage, les studios, les avant-première, les programmes... On se sent alors submergé par un raz-de-marée.

Si l'on prend le temps de réfléchir au processus de la réalisation, on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'une tâche insurmontable. Il faut passer par certaines étapes précises et progressives déterminées logiquement.

La réalisation est en fait un processus de découverte qui entraîne des prises de décisions. Cela va du général au particulier d'une façon logique et organisée. C'est un processus d'élimination. Il s'agit d'un voyage très personnel, qui implique des rapports très forts de collaboration avec d'autres artistes, ce qui va en fin de compte amener chacun à créer une œuvre mutuelle.

Pour le réalisateur, ce processus peut être assimilé à une longue conversation, tout d'abord avec le scénario, puis avec le scénariste, les producteurs, les décorateurs, les acteurs, les autres et surtout avec lui-même.

C'est cette série de conversations et de dialogues qui aboutira au film, qui en est l'expression artistique.

Avant de nous lancer dans l'étude du processus de réalisation d'un film, d'une pièce de théâtre ou d'un téléfilm, il faut déterminer un point de vue sur ce processus de réalisation et sur le rôle du réalisateur.

- **LE ROLE DU REALISATEUR ET DE SON EQUIPE ARTISTIQUE**

Tout au long de la fabrication d'un film, un réalisateur noue de nombreuses relations artistiques avec des écrivains, des producteurs, des décorateurs, des directeurs de la photo, des acteurs, des monteurs et des compositeurs... Le réalisateur s'appuie sur le talent de chaque collaborateur pour réaliser un aspect important du film. Il ne peut pas faire le film sans ces personnes. C'est l'équipe artistique.

La tâche du réalisateur est double. Il doit formuler une vision, la faire partager à l'équipe artistique afin d'inciter chaque membre à donner le meilleur de lui-même. C'est à peu près tout ce qu'un réalisateur fait. C'est tout ce qu'on lui permet et qu'on lui demande de faire : formuler une vision et la faire partager.

Le Chapitre 1, « Le réalisateur et le scénario », montre comment exprimer sa vision. On verra l'étape de réflexion à partir du scénario et la relation délicate qui s'élabore entre le réalisateur et le scénario, une relation interactive constamment remise en question alors qu'elle se développe.

Le Chapitre 2, « La terminologie et les définitions », examine le vocabulaire usuel des acteurs, des réalisateurs et des scénaristes parlant des personnages, et en quoi cela reflète la structure et l'analyse du scénario.

Le Chapitre 3, « Le travail avec les scénaristes », présente la manière dont le réalisateur découvre la vision du *scénariste* et comment grâce à un processus de collaboration, le réalisateur commence à mêler les deux visions en une nouvelle plus unifiée, permettant d'établir une relation de travail solide avec le scénariste.

Le Chapitre 4, « Les étapes du scénario », montre comment l'élaboration de cette vision détermine un grand nombre des aspects mécaniques de la narration : les décors, les lieux de tournage, les mouvements, ainsi que

l'évolution dramatique des personnages, les relations, les objectifs et les ajustements. Elle a aussi de fortes conséquences sur le choix de l'équipe artistique par le réalisateur.

Le Chapitre 5, « L'équipe artistique », présente les méthodes de sélection de cette équipe en rapport avec la vision que le réalisateur a du film. Nous verrons comment le réalisateur doit communiquer et travailler avec son équipe afin d'établir et de conserver de bonnes relations de travail.

Le Chapitre 6, « Le casting », propose d'étudier les différentes approches qui garantissent le choix d'acteurs susceptibles de rendre les personnages vivants et d'être des collaborateurs enthousiastes.

Le Chapitre 7, « Les répétitions », explore de façon précise les nombreuses techniques grâce auxquelles vous pourrez créer une équipe d'acteurs unifiée et établir de bonnes relations de travail entre le réalisateur et les acteurs. Ce qui est nécessaire pour que leur emploi donne de l'ampleur à votre vision de l'histoire.

Le Chapitre 8, « La production », montre comment votre équipe artistique (y compris les acteurs) peut être forgée en une entité narrative puissante, définit les différentes façons d'établir et de maintenir des relations étroites avec tous les membres de l'équipe artistique dans son ensemble et au regard de chaque individu.

Le Chapitre 9, « La postproduction », examine les différentes méthodes de communication avec l'équipe de postproduction. Lors de la dernière phase de la fabrication du film, votre vision sera très sérieusement mise à l'épreuve. Et à mesure que vos choix sont plus limités, qu'ils deviennent définitifs, seules vos capacités à maintenir votre vision et votre talent de communication vous permettront de réaliser un film conforme à vos attentes.

- **LE TRAVAIL D'ECRITURE DU REALISATEUR**

Afin d'étudier de façon précise le rôle du réalisateur, il est nécessaire de prendre en compte deux aspects très importants de la réalisation :

a. Parler est tout ce qu'un réalisateur doit faire

C'est tout. Parler. Communiquer. En fait, c'est généralement tout ce qu'un réalisateur a le droit de faire. Pensez qu'un réalisateur (qui n'est pas aussi scénariste) n'écrit pas le scénario, ne crée pas les décors, ne joue pas, ne fait pas fonctionner la caméra, ne monte pas le film manuellement, et ne compose pas la musique. Pourtant, le réalisateur est responsable de tout cela. Le réalisateur est un communicateur, une source d'inspiration et un visionnaire. Ce que nous faisons principalement en tant que réalisateur, c'est parler, parler, et encore parler. En conséquence, le talent le plus important à développer pour un réalisateur c'est l'art de la communication. C'est par le moyen souvent limité de la parole et de l'écrit que le réalisateur fait son travail. Il peut seulement transmettre des idées, des visions, des impressions destinées à inspirer les membres de son équipe artistique pour qu'ils réalisent sa vision grâce à leur discipline.

b. Le réalisateur doit être un écrivain

Je ne parle pas d'un réalisateur scénariste, mais plutôt d'un réalisateur qui utiliserait l'écriture comme un outil essentiel de communication avec les autres membres de son équipe artistique, et avec lui-même. Communiquer par écrit avec l'équipe artistique va vous aider à clarifier vos pensées et votre vision, à établir une relation claire avec chaque membre de l'équipe. Nous en reparlerons de façon plus détaillée au Chapitre 5. Nous analyserons comment établir cette forme claire de communication *avec soi-même* par l'écriture et nous verrons comment cette pratique permet de renforcer votre vision du film.

La relation la plus importante que vous allez avoir durant toute la phase de réalisation, c'est avec vous-même. C'est *vous* qui faites le film. C'est vous que vous devez satisfaire. Tout le monde va se tourner vers vous pour obtenir des réponses, prendre des décisions, mais la seule personne vers laquelle vous pourrez vous tourner, c'est vous-même. Malgré tout le travail de collaboration, la réalisation est un travail solitaire. Vous ne pouvez compter que sur vous, et votre vision doit être d'autant plus claire. Une étape essentielle de ce processus consiste à établir un dialogue écrit avec vous-même.

- **LE CARNET DU REALISATEUR**

Pendant la préparation et la réalisation de votre film, tenez un journal, un compte rendu privé de votre travail à ne montrer à personne. Votre journal intime est le cœur et l'âme du carnet du réalisateur. Pendant la phase de réalisation, vous écrirez fréquemment dans votre carnet (ou plutôt vos carnets d'ici la fin du projet). Ces carnets établissent un lien avec vous-même. Ce sont eux qui vous permettront de ne pas dévier de votre idée initiale. Nous verrons des exemples concrets de ce processus d'écriture tout au long de ce livre.

- **FORMULER UNE VISION**

Bien qu'on puisse croire qu'il s'agisse d'un processus en deux étapes consistant à savoir formuler sa vision pour pouvoir ensuite la communiquer, ces deux étapes se chevauchent. Elles se produisent simultanément et s'influencent mutuellement. La communication de la vision a une influence sur sa formulation. Et la façon dont la vision est formulée aura des conséquences sur le mode de communication. Comment parvient-on à formuler une vision, et d'où vient-elle ?

Revenons au cas du conteur, dans lequel il n'y a, en présence, que le narrateur, l'histoire et l'auditeur. Il y a seulement vous, l'auditeur, et l'histoire. Vous savez instinctivement comment vous voulez raconter l'histoire et l'impact que vous désirez qu'elle ait. Votre vision est déjà formulée parce que vous avez choisi cette histoire dans le but de produire un effet particulier sur votre auditeur. C'est de la communication pure, d'individu à individu.

Cette vision vient de l'histoire elle-même et de la raison pour laquelle vous voulez la raconter. Au Chapitre 2, nous étudierons les différentes relations que vous pouvez avoir avec votre scénario, et la manière dont ces relations vont vous aider à façonner votre vision. Rappelez-vous qu'il ne s'agit pas d'imposer une vision au scénario. Cette vision doit naître du scénario et vous stimuler vous, le réalisateur. La relation que vous entretenez avec le scénario est à la fois la genèse du processus et une étape cruciale dans la réalisation.

Que faire du scénariste ? Il est l'un de vos collaborateurs, mais il n'est en aucun cas assimilable au scénario. Au Chapitre 3, nous analyserons le

caractère complexe de la relation entre le réalisateur et le scénariste qui ressemble à un mariage difficile. Il faut entamer cette relation avec prudence et respect, et la faire durer avec fermeté, tout en gardant une certaine souplesse. C'est à vous en tant que réalisateur de donner le ton à cette relation et à toutes les autres.

Dans les chapitres suivants nous nous intéresserons aux relations avec les autres collaborateurs de l'équipe artistique (le décorateur, le directeur de la photo, le monteur, le compositeur...) et la manière dont vous pourrez vous servir de leur talent pour raconter l'histoire. Toutes ces relations sont à la fois délicates et cruciales. Elles doivent être entretenues et respectées. C'est dans cet entrecroisement que le film se crée, est enregistré et se constitue.

Mais c'est avec les acteurs que vous aurez la relation la plus importante. Peu importe la qualité du scénario, de l'image, de la lumière, du tournage, du montage et de la musique, si les événements que vous créez avec les acteurs ne sont pas aboutis, le film ne le sera pas non plus. Aux Chapitres 6, 7 et 8 nous nous attacherons de façon extrêmement précise à cette relation délicate et insaisissable entre les acteurs et le réalisateur. Souvenez-vous, faire un film, c'est très simple : on crée un événement et on l'enregistre. Si l'événement ne vaut pas la peine d'être enregistré, les angles de caméras, les décors, le montage et la musique ne le rendront pas meilleur. Mais si vous avez créé un bel événement, l'enregistrement et l'interprétation les plus simples suffiront.

Il est temps de commencer, et le point de départ est le scénario, source de toutes les données et de toute l'inspiration.

1. LE REALISATEUR ET LE SCENARIO

Vous êtes réalisateur. On vous donne un scénario à réaliser. Qu'allez-vous faire ? La plupart des réalisateurs commencent le processus en travaillant immédiatement avec le scénariste et le producteur, en envisageant des possibilités de casting, le budget, les lieux de tournage, les équipes... Cependant, en faisant cela ils négligent l'une des relations les plus importantes que le réalisateur se doit d'entretenir avec le scénario. Cette relation doit être encouragée, nourrie et contrôlée avec soin. Mais tout d'abord, qu'est-ce qu'un scénario ?

On vous donne un texte de 100 à 120 pages dactylographiées, qui comporte des descriptions, des dialogues et des personnages qui agissent les uns avec les autres, ce qui doit donner lieu à une transposition cinématographique ou théâtrale. Le scénario est défini comme un projet, un plan, un guide, un squelette ou une carte, mais c'est bien plus que cela. Un scénario est une force organique dotée de vie, qui a atteint un stade de développement particulier. C'est une expression, un résultat et en même temps il n'est que le filigrane du film.

Le roman est une fin en soi. Il est censé inviter le lecteur à un voyage l'incitant à visualiser les personnages, les situations et les lieux. Lorsque nous nous transportons dans le monde du roman, c'est nous qui créons tous les éléments visuels, les sons et les odeurs. Le scénario est conçu pour inciter le spectateur à aller voir sa transposition au cinéma, sur scène ou à la télévision. Il est censé stimuler l'imagination du lecteur, tout en sachant que le lecteur participera à la prochaine étape du développement des idées. Il n'est par conséquent qu'un outil censé suggérer et inciter à aller plus loin. Il est très difficile de lire un scénario sans penser à la manière dont le film pourrait ou devrait être réalisé. La présentation du scénario évoque les mécanismes propres au cinéma (les fondus, les fondus enchaînés, les coupes, les intérieurs, les extérieurs, de jour ou de nuit). C'est également difficile car l'on est toujours tenté de se demander si on aimerait réaliser ce film et comment nous nous y prendrions.

Le scénario est aussi un résultat. Tout comme que le dialogue d'une scène est le résultat d'une relation entre les personnages, le scénario est celui de l'énergie, des aspirations, des frustrations, des rêves et des désirs de l'auteur. Il ne fait que donner une idée de ce qui s'est passé avant ou de ce qui va se dérouler pendant la scène. Il rend compte des émotions, des

besoins et des désirs passés ou actuels qui génèrent ces mots et donnent lieu à ce comportement. Mais les véritables causes restent enfouies et c'est au réalisateur de les retrouver.

L'auteur écrit à partir d'une passion, de ses besoins, de ses désirs et des émotions des personnages, mais dans le scénario nous ne voyons que les conséquences sur les comportements et les dialogues des personnages. Le scénario est plus une trace du projet que le projet lui-même, c'est l'image qui reste une fois que la bête a traversé la jungle. Mais quelles sont les raisons qui ont incité cette bête à choisir tel ou tel chemin ? Courait-elle vers quelque chose ou s'enfuyait-elle ? Ou bien se contentait-elle d'errer et d'explorer cette zone. Le réalisateur doit creuser sous la surface pour retrouver la cause de ces comportements. Et il n'y a pas qu'une raison, il y en a plusieurs.

Il est important de concevoir le scénario comme le résultat du comportement du personnage, et de comprendre que votre travail consiste à créer un environnement dans lequel ces résultats pourront se dérouler de façon organique. Vous n'avez pas à prendre ce scénario et à faire en sorte qu'il ait l'air vrai. Vous devez créer une dynamique réelle entre les acteurs et les personnages, susceptible de provoquer les résultats escomptés.

Le scénario (les comportements, les paroles et les actions) est le résultat des besoins, des désirs et des passions des personnages, mais aussi de l'auteur. Celui-ci a rédigé ce texte avec des convictions profondes. Avant de traduire cette vision, il faut retrouver le parcours de l'auteur pour atteindre la source de ses passions et de ses convictions.

Vous devez identifier et saisir l'impulsion à l'origine de ce texte. Localisez cette urgence, ce désir, cette passion en vous car ce sera votre lien émotionnel avec ce travail.

Comment trouver et stimuler avec justesse ces impulsions, ces notions, ces idées et ces passions en nous afin d'insuffler à notre enthousiasme une forme et une énergie spécifique ? Commencez par ne pas y penser. Parfois nos meilleures idées vont à l'encontre de nos projets. Etablissez une relation intime avec le scénario sans chercher à imposer des idées et sans contrainte. Laissez le scénario devenir une parcelle de vous-même : un partenaire et un collaborateur.

Il y a trois étapes élémentaires nécessaires pour établir votre relation initiale avec le scénario :

1. Lire le scénario, l'immersion dans le scénario.
2. Comprendre pourquoi vous éprouvez de la passion pour ce texte.
3. S'interroger sur ce que traite l'histoire.

- **LA LECTURE DU SCENARIO : L'IMMERSION**

Vous avez déjà lu le scénario une ou deux fois, et maintenant je suggère que vous le lisiez d'une manière très différente. Il est nécessaire de rester ouvert, sans a priori, sans porter de jugement et sans émettre de critiques. C'est ce que je nommerai l'immersion dans le scénario. Ce n'est pas le moment de juger, de réécrire, de couper, d'ajouter, de concevoir des scènes, de penser au casting ou aux lieux de tournage. Laissez le scénario avoir un véritable impact sur vous.

- **IDENTIFIER LA PASSION**

Lorsque vous lisez le scénario, gardez une trace de vos impressions, de vos réactions et de vos sentiments dans votre carnet de réalisateur spontanément, sans jugement. Si vous vous ennuyez ou si vous êtes agacé, notez ce phénomène mais n'essayez pas de l'analyser. Si vous êtes excité, content, effrayé, intrigué ou en colère, notez-le. Ne commencez pas à penser, à essayer d'arranger ou de couper le texte, contentez-vous de lire et de réagir. Ce n'est pas aussi simple que cela. Il est difficile pour un réalisateur de résister à la tentation d'analyser, d'arranger, de juger ou de retravailler le matériau. Nous voudrions créer les scènes dans notre tête, distribuer les rôles, et concevoir des mouvements de caméra et des schémas de montage. Mais il est crucial qu'à ce stade vous fassiez ce travail très intime d'une manière naïve en mettant de côté ce que vous vous êtes donné comme objectif, vos connaissances du métier et ce dont vous avez besoin. Donnez-vous la possibilité de vivre cette étape sur un mode vraiment personnel. Vous serez étonné et ravi des résultats.

Maintenant que vous avez permis au scénario d'avoir un impact sur vous et que vous avez noté vos remarques dans votre carnet de réalisateur, vous êtes prêt à agir. C'est le moment de confronter vos réactions et votre expérience au scénario. Commencez à établir un dialogue. Ecrivez au scénario et aux

personnages. Dites-leur ce que vous pensez d'eux, de leurs actions et de leur comportement. Soyez honnête.

Ce dialogue ne doit pas être conçu sous forme de critique. Il ne s'agit pas pour le réalisateur d'imposer tout à coup sa vision. C'est vous, en tant que membre du public, qui devez réagir de façon authentique au texte. Vous établissez une relation viable et vitale avec l'histoire. Pensez au scénario comme à un nouvel ami, quelqu'un que vous voulez apprendre à connaître et qui en fasse autant à votre égard.

Plus vos notes seront détaillées, plus vous serez en phase avec le scénario. Ne vous reposez pas sur des idées préconçues, contentez-vous d'écrire. Soyez impulsif et spontané ! Ecrivez ! Ne pensez pas, n'intellectualisez pas, contentez-vous d'écrire.

Ces notes ne sont pas destinées à être montrées à qui que ce soit. Il est même inutile de les relire. L'important c'est d'établir et de conserver ce dialogue avec le scénario tout au long du parcours.

Par exemple : J'ai été radicalement choqué après avoir lu la première version du scénario de *Forrest Gump*. Alors que le roman m'avait paru intéressant et étonnant, il semblait totalement dépourvu de la magie présente dans le scénario. A la lecture du roman, j'avais éprouvé de la pitié pour Forrest. C'est un grand gaillard qui fait des faux-pas toute sa vie, comme Lenny dans *Des Souris et des hommes*, mais je n'éprouvais guère d'empathie. Je ne me sentais pas vraiment concerné par ce qui lui arrivait et ses prises de bec avec des personnages historiques me semblaient totalement artificielles mais plutôt ingénieuses. Dans le scénario, je me suis laissé séduire par Forrest. Je ne pouvais m'empêcher d'éprouver de la sympathie pour lui et de l'admirer. J'avais envie de l'accompagner. Je crois même que j'aimerais bien être comme Forrest. A la fin du livre, j'étais soulagé, heureux d'être arrivé à la fin du voyage. Quand j'ai fini de lire le scénario, j'avais envie de recommencer le voyage.

Ces réactions initiales sont importantes. Eric Roth, le scénariste, a su décrire Forrest d'une façon qui m'a interpellé de façon viscérale. Et s'il pouvait me faire cela, alors je devais pouvoir le faire au public. C'est le pouvoir d'une histoire bien ficelée.

Remarque : Tout au long de ce livre nous prendrons comme modèles *Le Fugitif* et *Forrest Gump*, deux films connus du public. Il est important de

souligner à ce stade que nous n'essayons pas de formuler des opinions sur la valeur ou sur les qualités de jeu dans les films étudiés. Ce que nous examinons ici c'est un processus d'analyse destiné à conduire le futur réalisateur à se forger sa propre interprétation et à s'identifier au matériau. Trois réalisateurs différents feraient trois versions très différentes et toutes parfaitement valables du même scénario. C'est ce qui rend cette forme artistique particulièrement excitante. C'est certainement ce qui fait du théâtre une forme artistique si vivante et si énergique et cela explique pourquoi différentes productions de la même pièce peuvent chacune adresser au public un message puissant et pourtant clairement distinct. Il est regrettable que la plupart des films ne soient produits qu'une seule fois. Ne serait-il pas fascinant de voir *The Player* réalisé par Martin Scorsese ou *Le Temps de l'innocence* par James Ivory ?

Je suggère que vous vous familiarisiez avec *Le Fugitif* et *Forrest Gump*. Louez les vidéos, mais si vous voulez tirer le meilleur profit de ce livre, lisez également le roman de *Forrest Gump* et le scénario de chaque film.

Au fur et à mesure de cette étude, souvenez-vous toujours qu'il ne s'agit que de mon point de vue. Il n'est pas important que vous soyez d'accord ou non avec moi. Concentrez-vous sur le processus. Appliquez-le et tirez vos propres conclusions.

- LA QUESTION CENTRALE

La question la plus importante que vous allez vous poser à propos du scénario est : « De quoi parle-t-il vraiment ? ». C'est la question centrale. Nous appliquerons ultérieurement cette question à beaucoup d'autres éléments du scénario (les actes, les séquences, les scènes, les personnages, les événements...), mais pour le moment appliquons-la au scénario. Nous savons quels sont les événements, les scènes, les relations entre les personnages, mais quel est le thème de l'histoire, quelle en est la quintessence ? Comment cette histoire parvient-elle à toucher chacun d'entre nous personnellement ? Qu'est-ce que l'auteur essaye de nous dire ? S'agit-il de vérités universelles ? Des expériences, des attitudes ou des croyances universelles ? Il y a un cœur et une âme au centre d'un très bon scénario et c'est cela qui alimente chaque aspect du scénario. Il vous suffit de les trouver.

Il arrive souvent que l'auteur ne soit pas totalement conscient de ce qui vibre au cœur de l'histoire. Fréquemment les écrivains, et parfois même les meilleurs d'entre eux, viennent d'un monde fondamentalement subjectif. Ils suivent leurs impulsions de façon si authentique qu'ils ont peu conscience de l'universalité de leur œuvre et de la façon dont elle touche réellement leur public. Il m'est arrivé de raconter à un auteur ce qu'il a écrit, dans le scénario ou une scène ou une séquence particulière et de l'entendre me dire : « Vraiment ? C'est ce que j'ai écrit ? ». Je ne cherche en rien à déprécier les auteurs. J'éprouve le plus profond respect pour les écrivains et leur art. Le travail de l'auteur et de l'acteur sont les deux tentatives les plus délicates et les plus risquées dans ce domaine artistique. Ils ont besoin de notre plus profond respect, et ils le méritent. Mais il nous faut comprendre que le processus d'écriture est clairement différent de celui de la réalisation. Et parce que l'écriture la plus accomplie est personnelle, intuitive et subjective, de nombreux écrivains créent sans avoir conscience de l'impact de leur œuvre.

Intéressons-nous un moment au *Fugitif*, en ayant pour but de définir de quoi il s'agit réellement.

Ecrite par Jeb Stuart et David Twohy et réalisée par Andrew Davis en 1993, *Le Fugitif* est un remake de la série télévisée du même nom. Un docteur renommé, le Dr Kimble (Harrison Ford), accusé à tort du meurtre de sa femme, est résolu à prouver son innocence. L'enquêteur, l'inspecteur Gerard (Tommy Lee Jones), a un unique objectif : capturer le Dr Kimble, qu'il soit coupable ou innocent. C'est une histoire très simple : il s'agit d'une course-poursuite. Mais est-ce le véritable sujet du *Fugitif* ? S'agit-il uniquement d'un homme qui essaie de prouver son innocence et d'un autre qui essaie de le capturer ? Si nous analysons la situation de plus près, nous découvrons qu'il s'agit d'honneur, de fierté, d'intégrité et de ténacité. Cette histoire parle de l'éthique personnelle et professionnelle. Le Dr Kimble pourrait facilement quitter la ville après avoir échappé à cette collision spectaculaire entre un bus et un train, mais il choisit de rester. Pourquoi ? Pourquoi prend-il le risque de se faire tuer, ou d'être incarcéré à vie pour sauver sa réputation et le respect qu'il éprouve envers son épouse assassinée alors qu'il pourrait fuir sans trop de peine ? Le cœur de cette histoire repose sur la caractérisation des personnages principaux.

Concentrons-nous un moment sur le Dr Kimble. Que savons-nous sur lui ? C'est un docteur réputé, très respecté, dont le mariage est fondé sur la passion, l'amour, la confiance et la ferveur. Ce n'est pas, autant que nous le

sachions, un aventurier. C'est un homme qui évolue aisément dans la sphère publique. C'est un honnête homme au passé sans ombre. Citoyen modèle, il n'a sans doute jamais eu de problème avec la loi. Nous aimerions qu'il soit notre docteur, notre ami ou notre voisin. Nous aimerions être comme lui : heureux, couronné de succès et respecté. Voilà un homme sans souci. Jusqu'au jour où...

Brutalement, il est mis à l'épreuve. L'épreuve n'a pas d'importance en soi, mais la gravité de celle-ci en a. Il s'agit d'une épreuve très violente. Comment ce citoyen modèle va-t-il réagir ? Comment réagirions-nous à sa place ? Quelles sont ses priorités ? Il ne s'agit pas tant de prouver son innocence que de se prouver quelque chose à soi-même. Ce qui est mis à l'épreuve c'est un code d'éthique. Le succès ou l'échec des actions entreprises ne compte pas réellement, ce sont les actions qui comptent. Le Dr Kimble choisit de risquer tout ce qu'il possède pour laver son nom et son mariage. Ce dont il est question dans *Le Fugitif* c'est l'idée de placer sa réputation, la réputation de sa famille, la foi en sa propre innocence et en son intégrité au-dessus de sa propre sécurité et de son avenir.

Pensez-y. Combien de fois avons-nous été accusés à tort du meurtre de notre épouse ou de notre mari ? Nous est-il souvent arrivé d'avoir à mettre notre vie en danger pour prouver notre innocence en pareille situation ? Il y a fort à parier que seule une poignée des membres du public sur des millions de gens qui ont vu ou verront *Le Fugitif* soit en mesure d'apprécier ce film à ce niveau. Pensez-y autrement maintenant. Combien d'entre nous ont-ils déjà été accusés à tort, ont-ils eu leur réputation mise en péril ? Combien d'entre nous ont-ils essayé de laver leur nom d'une fausse accusation ? Je douterais de la sincérité de toute personne, adulte ou enfant, qui prétendrait ne s'être jamais trouvée dans ce genre de situation. Tout à coup, *Le Fugitif* nous parle à tous, et ce, simplement parce que nous avons regardé au-delà de la surface de l'histoire, pour découvrir son véritable sujet.

Intéressons-nous à l'Inspecteur Gerard. Que savons-nous sur lui ? C'est un homme doté d'un point de vue fort et d'une ténacité à toute épreuve. Il n'abandonnera pas un travail avant de l'avoir terminé. Il écoute tout le monde mais ne suit que ses propres idées. Il ne remet pas en question la moralité ou l'éthique de son travail. Il est non-conformiste, d'un caractère difficile, mais compatissant et prévenant. Il reste fidèle à ses propres modes d'action. Son credo pourrait être : *par tous les moyens*. Lorsque le Dr Kimble dit : « Je suis innocent », l'Inspecteur Gerard répond : « Ça m'est égal ». Il sait que son travail n'est pas de porter un jugement mais d'attraper

sa proie coûte que coûte. Perspicace, intuitif, même s'il est parfois accompagné par un collègue loyal, il reste fondamentalement solitaire. Nous avons le sentiment qu'on le respecte pour son travail mais pas nécessairement en tant qu'individu.

Au début de l'histoire, l'Inspecteur Gerard n'a absolument aucune relation personnelle avec le Dr Kimble. Il ne connaît même que très peu de choses à son sujet. Tout ce qu'il sait, c'est qu'il est en fuite et qu'il doit le capturer. Le fait qu'il n'existe pas de liens entre eux, simplifie son travail. Il est le chasseur, Kimble est sa proie. Il ne s'arrêtera pas tant qu'il n'aura pas Kimble, mort ou vif.

De quoi parle cette histoire du point de vue de l'Inspecteur Gerard ? S'agit-il de la capture d'un criminel en fuite ? En apparence oui mais en fait c'est bien plus complexe. Souvenez-vous que, dans toute histoire, le personnage est mis à l'épreuve d'une certaine façon, et son épreuve ne consiste pas simplement à attraper ou non le Dr Kimble. Il est mis à l'épreuve bien au-delà de ses capacités d'inspecteur de police. Personne ne lui reprocherait d'abandonner la poursuite une fois que le Dr Kimble saute hors du conduit, vraisemblablement pour trouver la mort. Cependant l'Inspecteur Gerard s'est fixé des buts élevés, indépendamment des autres. Une fois encore, nous nous trouvons face à un personnage qui doit réagir par rapport à ses propres codes. Il se trouve dans l'obligation de préserver son intégrité ou il en mourra. Vous vous dites peut-être que c'est un peu exagéré, mais c'est la nature de ces personnages. Et c'est en fonction de cette nature que nous devons les considérer. Ils ne mourront pas forcément s'ils abandonnent leurs idéaux mais cela nuirait radicalement à leur fondement.

L'Inspecteur Gerard ne se contente pas d'essayer de capturer le Dr Kimble, il renforce le sens de ses propres valeurs professionnelles et humaines.

Ce que nous recherchons, ce ne sont pas les détails ou les événements dramatiques mais les forces qui motivent le protagoniste et l'antagoniste : leurs passions et leurs besoins, leurs priorités et leurs valeurs. Nous nous intéressons à des valeurs auxquelles nous pouvons tous nous identifier, le noyau universel de chaque personnage.

Je ne sais pas ce que cela représenterait d'être accusé à tort du meurtre de ma femme, mais je sais ce que cela veut dire d'être injustement accusé et je suis fier de mon sens moral et de mon intégrité. Je ressens donc de l'empathie pour le Dr Kimble.

Je ne sais pas ce que représente le fait de poursuivre un meurtrier reconnu coupable. En revanche, comme la plupart des adultes, j'ai un travail parfois simple et parfois difficile. Je suis fier de bien faire mon travail, et d'aller jusqu'au bout d'une tâche. Je comprends donc la position de l'Inspecteur Gerard, son attitude et son sens des responsabilités.

- **LE NOYAU EMOTIONNEL**

C'est là où je veux en venir : nous ne pouvons passer à un autre travail sur le scénario tant que nous n'avons pas compris quelles sont la morale, les valeurs et l'essence des forces qui mènent les personnages principaux et par conséquent l'ensemble de l'histoire. En faisant ce travail, nous identifions le noyau même du projet, le cœur et l'âme de l'histoire, c'est-à-dire le noyau émotionnel. C'est la passion pour l'histoire, les motivations, besoins, désirs et pulsions des personnages principaux qui influenceront chacune des décisions du réalisateur. Quand vous avez du mal à répondre à une question, revenez au noyau émotionnel.

Quand des décisions sont prises et des choix faits sans tenir compte du noyau émotionnel ni de la passion du réalisateur, il est clair que le projet fait fausse route.

Anecdote : Je discutais dans le bureau d'un responsable de la Warner de la dernière version de mon film *Going Under*, une comédie pour adultes. La production souhaitait un montage différent pour s'adresser à un public plus jeune. Nous visionnions mon film ensemble sur l'écran de télévision de son bureau, ce que je ne recommande pas. Après avoir vu une seule scène brève, il se tourna vers moi et me dit : « Ça c'est drôle. Ils vont trouver cela drôle. Gardez-le. » Je me tournais alors vers lui, peu sûr de ce qu'il affirmait et je lui demandais : « Est-ce que vous, vous trouvez ça drôle ? » « Non », répondit-il sans hésitation. « Mais ça va leur plaire. C'est le genre de choses qui les fait rire. » Je savais que j'allais avoir de sérieux problèmes. Cet homme, qui n'était pas cinéaste, se permettait de se mettre dans la peau d'un public d'adolescents alors qu'il n'avait rien de commun avec eux. Nous étions en train de faire une comédie qu'il ne trouvait pas particulièrement drôle mais il était convaincu de savoir ce que le public potentiel du film apprécierait.

Quoi que disent les producteurs, les responsables de studios et ceux du marketing, je ne crois pas qu'on puisse faire un film pour un public dont on

ne partage pas la sensibilité. Respectez votre nature, votre sens de l'humour, votre idée de la morale. Ce n'est que comme cela que vous ferez un film qui touchera les autres et qui ne sera pas un simple divertissement.

Faites le film pour vous. Même si vous trouvez cette idée simpliste vous allez vous rendre compte qu'il s'agit en fait d'une notion importante qui vous permettra de conserver votre cap au cours de tous ces mois de travail. Un certain nombre de gens, animés des meilleures intentions, essayeront de vous faire faire leur film. Ecoutez-les, puis suivez votre propre cœur et faites vraiment votre film.

Identifier le noyau émotionnel du scénario représente la première étape vers la création d'un film susceptible de vous plaire.

Pour chaque élément du film, chaque événement, chacun des choix de vos personnages, demandez-vous : « Qu'est-ce que je veux ? Qu'est-ce qui me plaît ? Comment ai-je envie de voir ceci ? » Si vous êtes capable de faire cela et de répondre honnêtement à ces questions, alors vous êtes sur la bonne voie, car vous n'avez pas perdu de vue le noyau émotionnel.

Voici les questions que vous devez éviter de vous poser : « Que veulent-ils ? Qu'est-ce qui va leur plaire ? Quel effet cela aura-t-il sur eux ? » Ou pire encore : « Que voudra cette personne particulière ? Qu'est-ce qui va lui plaire ? » Qu'il s'agisse d'un responsable de studio, d'un producteur, de l'auteur ou de toute autre personne associée au projet. Ce n'est pour aucun de ces gens-là que vous faites le film. S'ils ont envie de faire le film d'une certaine façon, qu'ils fassent leur film. Vous, vous devez faire le vôtre. C'est votre travail, et c'est la seule raison pour laquelle vous êtes là. Vous avez été embauché parce que vous avez la sensibilité, la volonté, le désir, la capacité et en définitive le courage de faire ce film selon vos règles – pour vous !

On voit tous les jours des films qui ont été formatés pour un public particulier, et l'on s'en rend compte en les voyant. Même s'ils fonctionnent, ils nous laissent un sentiment de compromis et de vide, et c'est le genre de film que l'on oublie une fois sorti du cinéma. Mais prenez un film comme *The Crying Game* ou *Pulp Fiction*, *The Player* ou *Le Professionnel*. Prenez les œuvres de Scorsese, Coppola, Allen, Sayles, Altman, Stone et Bergman. Ces films sont conçus de sorte à plaire au réalisateur et ça se voit.

Ainsi, à présent vous avez accompli ces trois étapes initiales :

1. Vous vous êtes laissé immerger par le scénario.
2. Vous avez trouvé votre passion (celle du réalisateur) pour l'histoire.
3. Vous avez déterminé ce dont le scénario parle vraiment.

Vous avez établi une relation initiale avec le scénario. Il y a désormais un lien, un pacte, une obligation entre l'histoire et vous. Vous êtes maintenant prêt à vous lancer dans les choix narratifs.

- **RACONTER L'HISTOIRE**

Raconter l'histoire est un processus que vous pouvez utiliser dès maintenant jusqu'à ce que le film soit terminé. Sans le scénario sous les yeux, commencez par le commencement et racontez l'histoire à un ami, un associé, ou à une personne n'ayant pas lu le scénario. Cela peut vous sembler inhabituel mais en racontant l'histoire vous commencerez à embellir certaines scènes. Vous vous apercevrez que vous en sautez et qu'il vous est difficile de présenter clairement certains événements. Soyez attentifs à ces modifications et à ces embellissements. Soyez sensibles aux moments qui captivent vos auditeurs et à ceux où ils décrochent. Déterminez les instants qui suscitent leur intérêt et ce qui semble redondant ou inutile. Vous jouez le rôle du conteur et vos auditeurs représentent vos premiers spectateurs. Faites confiance à votre instinct, et à leurs réactions. Ils vous guideront si vous le leur permettez.

Ce procédé peut être utilisé tout au long de la fabrication du film, même pendant le tournage et la postproduction. Mettez constamment à l'épreuve votre aptitude à raconter l'histoire et le pouvoir de cette histoire en la racontant à un auditeur qui ne la connaît pas. Vous aurez de bonnes surprises.

Nous revenons ici à la relation privilégiée du conteur et de l'auditeur. Et alors que nous nous rapprochons de cette situation idéale du conteur traditionnel, nous devons tenir compte de l'auditeur, qui représente notre public.

- **LE PUBLIC**

Le public est l'une des composantes intrinsèques de ce mode de narration. Il est plus qu'un simple récepteur et comme tout autre personnage, il a ses besoins et ses désirs. Il veut être diverti, intrigué, captivé et se sentir concerné. Si nous perdons l'intérêt et la participation du public, c'est la relation entre le conteur et l'auditeur qui en souffrira et, à terme, disparaîtra.

Il y a chez le public un besoin de dénouement profondément ancré. Il veut que le bon attrape le méchant, que les amoureux s'unissent, que l'innocent soit prouvé innocent et le coupable puni... C'est ce que nous voulons tous. Nous espérons que tout soit résolu et que l'équilibre soit rétabli. Mais, paradoxalement, au moment où nous obtenons ce dénouement tant espéré, nous nous désintéressons de l'histoire.

Quand vous racontez une histoire directement à des gens, vous êtes dans le cadre d'un échange et vous pouvez analyser leurs réactions immédiates. Vous voyez bien s'ils sont intéressés ou s'ils s'ennuient. Vous savez quand ils sont pris par le récit, irrités, intrigués ou frustrés. Tout comme un bon partenaire dans une scène, vous vous adaptez à leurs réactions. Vous faites ce que font les meilleurs conteurs : vous conservez leur intérêt en ne leur donnant pas le dénouement qu'ils attendent, sans pour autant les frustrer, les irriter ou les ennuyer. On est sur le fil du rasoir lorsque l'histoire se trouve dans cet équilibre précaire. Equilibre qu'il est beaucoup plus facile de maintenir dans une relation directe et immédiate avec le public. Le théâtre bénéficie de cette immédiateté. Les comédiens peuvent jauger les réactions du public et s'adapter. C'est pourquoi chaque représentation est différente. Mais lorsque l'on fait un film, on n'a pas de public immédiat. Les réalisateurs doivent donc imaginer les réactions du public en s'efforçant de se mettre à leur place.

Une fois que nous avons établi un lien viable entre le réalisateur et le scénario et que nous avons compris l'histoire sur un mode ouvert et dynamique, nous sommes prêts à intégrer l'auteur à ce processus.