
PASCAL BONITZER

→ Propos recueillis par Stephen Sarrazin

Pascal Bonitzer est cinéaste et scénariste.

Que signifie pour vous « auteur-réalisateur » ?

Ce sont deux mots avec lesquels je ne me sens pas à l'aise, et le trait d'union n'arrange rien : ça me donne un sentiment d'imposture. Un scénariste n'est un auteur que relativement, si auteur veut dire créateur ; je crois que c'est le même mot en espagnol (*El Hacedor*, titre d'un recueil de Borges, est traduit en français par *L'Auteur*). La création au cinéma est tout de même collective, même si quelqu'un doit être le patron. Comme scénariste, j'ai surtout été le collaborateur de quelques cinéastes, avant que je ne me mette à écrire les films que j'ai ensuite « réalisés », c'est-à-dire castés, mis en scène et montés. Sur mon passeport et sur les documents

officiels, je mets « cinéaste », ce qui est plus vague mais moins compromettant.

**Aviez-vous l'ambition de devenir scénariste ?
Vous avez enseigné ce métier, l'avez-vous appris
d'une source précise ? Et vous servez-vous de Final
Draft ou d'un outil semblable ?**

Plusieurs questions. Je n'ai jamais eu l'ambition de devenir scénariste. Cinéaste, oui. Critique, aussi. Scénariste est un métier qui m'a longtemps paru méprisable avant que je me rende compte que c'était plutôt beau, passionnant et surtout difficile. Mais ne me sentant pas le courage ni la force de me lancer tôt dans la mise en scène, j'ai dû en passer par ce que je ne considère plus aujourd'hui comme un détour, puisque je suis toujours scénariste, tout en étant metteur en scène de films. J'ai appris à écrire sur le tas, grâce notamment à ma collaboration avec Benoît Jacquot et André Téchiné, et surtout avec Jacques Rivette grâce à qui j'ai connu le plaisir de fabriquer des dialogues. Quant au matériel dont je me sers, j'ai commencé jadis avec la Hermès Baby, puis je suis passé au Mac avec Word, et enfin à Final Draft dont, depuis que mon ami Raoul Peck me l'a fait découvrir, je ne peux plus me passer (ne pas penser à la mise en page, quel soulagement). Dès que j'ai su me servir d'une machine, j'ai cessé d'écrire à la main.

**Dans quelles circonstances avez-vous écrit
votre premier scénario ? Après la transition des
Cahiers à la profession elle-même, comment s'est
faite votre décision de devenir scénariste ?**

En 1976, les *Cahiers du Cinéma* ont rencontré Michel Foucault pour lui soutirer un entretien à propos de ce qu'on appelait alors « la mode rétro » (*Portier de nuit, Lacombe Lucien*). Serge Toubiana et moi nous nous sommes intéressés au mémoire exhumé par l'équipe de Foucault, *Moi Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*. L'idée d'en tirer un film est venue de Serge. À la même époque, nous avons rencontré René Allio qui venait de réaliser *Les Camisards*. Conscients que nous n'étions pas armés pour tirer nous-mêmes un film du mémoire de Pierre Rivière, nous l'avons proposé à René Allio, qui l'a accepté avec enthousiasme et nous a enrôlés comme coscénaristes, avec Jean Jourdheuil. Mais au final, c'est surtout ce dernier qui a écrit. Par la suite, mon amitié avec Benoît Jacquot et avec André Téchiné leur a soufflé de me faire travailler avec eux. Ma première vraie collaboration a été avec Jacquot, pour un film qui finalement n'a jamais été tourné. Ma deuxième a été les *Sœurs Brontë* de Téchiné (1977).

Pourriez-vous caractériser/citer des thèmes propres à votre écriture ?

La crise de la quarantaine, ou cinquantaine, ou soixantaine. La difficulté de s'engager, d'aimer. La difficulté de choisir. La difficulté d'agir. La difficulté d'être.

Vos scénarios pour vos films naissent-ils d'une situation ou d'un personnage ?

Peut-être plus d'un personnage que d'une situation, mais une certaine situation d'origine créée

aussi mes personnages. Dans *Cherchez Hortense*, par exemple, c'est l'impossibilité de parler à son père qui crée à la fois le personnage de Damien et la situation de départ de l'histoire.

Quel est votre rapport à la commande (pour une collaboration originale/pour une adaptation ?)

L'une des raisons qui ont dû me faire, jadis, mépriser le scénario (outre le surmoi des *Cahiers du Cinéma*, mal intégré, qui voulait que seul le metteur en scène soit l'auteur du film) est qu'il y a souvent une commande à son origine. C'est donc un genre servile. Néanmoins, je m'y plie, en essayant de mettre ma marque personnelle, mes préoccupations secrètes et ma « musique ». C'est ce que j'ai tenté de faire pour le seul de mes films qui était une commande, l'adaptation d'un roman d'Agatha Christie intitulé *Le Vallon*, que j'ai réalisé sous le titre *Le Grand Alibi*, plagié du titre français de *Stage Fright* de Hitchcock (aucun rapport).

Comment s'est déroulée la rencontre avec Rivette, vous a-t-il sollicité ou lui avez-vous proposé une idée ?

Nous avons été mis en contact par sa productrice Martine Marniac. Il cherchait un nouveau scénariste après que son collaborateur habituel, Eduardo de Gregorio, soit passé à la mise en scène. L'idée de Jacques était de faire une fiction à partir d'une expérience de l'époque dite de « théâtre en appartement ». Or une de mes amies proches était justement metteur en scène de théâtre et avait elle-même fait une mise en scène en appartement, que

j'avais vue. La coïncidence a plu à Jacques et c'est ainsi que nous avons commencé notre première collaboration, qui est devenue ce film assez foutraque : *L'Amour par terre*.

Toujours chez Rivette, étiez-vous en tandem dès le départ avec C. Laurent ?

Non. Elle s'est jointe à nous à partir de *La Bande des quatre*.

Rivette avait déjà en place son réseau de fantômes, de jeux, de puzzles. Comment croyez-vous avoir contribué à élargir son univers ?

Je ne sais pas si je l'ai élargi...

De quelle collaboration avec lui êtes-vous le plus satisfait, et celle que vous auriez souhaité encore corriger ?

J'ai aimé *Va savoir*, également *Ne touchez pas la hache* qui est le seul film entièrement écrit avant tournage. J'ai un grand faible pour *Haut, bas, fragile*, surtout parce que j'ai dû écrire des chansons, sur des musiques déjà composées, pendant le tournage. Ça m'a beaucoup amusé. Et j'aurais aimé pouvoir réécrire presque tous les films que j'ai faits avec lui, — sans parler des autres —, mais peut-être surtout *La Belle Noiseuse*. Comme Jacques est un magicien, même les plus bancals de ses films ont de la poésie, mais certains sont très bancals, surtout à cause du scénario. Je craindrais de revoir *Secret Défense*, *Hurlement*, ou *Histoire de Marie et Julien*...

Quelle est la place du mot selon vous, aujourd'hui, dans l'image ? Dans la mesure où l'on

MONDES DU CINÉMA

ÉCRITURE/IMAGE | PASCAL BONITZER 16



La Belle Noiseuse. © Pierre Grise Productions.



Ne touchez pas la hache. © Pierre Grise Productions.

décrit si souvent le cinéma français comme un cinéma de texte, un cinéma « bavard ».

C'est pourtant dans le cinéma américain qu'on trouve les films les plus bavards, en tout cas les plus « parlés » : Tarantino, Allen, Apatow... Et aux États-Unis la création s'est réfugiée, on le sait, dans les séries télévisées, qui par définition sont très parlantes. Il est vrai que chez Rivette (ma faute peut-être) et chez Rohmer, on parle beaucoup. Mais est-ce que ce ne sont pas les films d'action à monosyllabes qui sont répétitifs et ennuyeux ? D'ailleurs ce ne sont plus que des séquels et des préquels, signe que le genre est en état de survie.

Écrivez-vous avec des voix d'acteurs déjà en tête ?

Généralement pas, pour la simple raison que quand j'écris (en tout cas pour moi), je ne sais jamais qui jouera quoi. La principale exception c'est Michel Piccoli dans *La Belle Noiseuse*, où j'ai vraiment écrit les dialogues en pensant à sa voix, à son corps à lui.

Des scénaristes/des scénarios de référence ?

En vrac : tous les films de Rohmer, les derniers Woody Allen, notamment *Le Rêve de Cassandre*, *Match Point* et *Vous allez rencontrer un bel et sombre inconnu*, tous les Lubitsch, *La Garçonnière* de Billy Wilder, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, pour l'art de la narration et des dialogues. *Sourires d'une nuit d'été*. *Touch of Evil*, longtemps mon film préféré et le plus génialement scénarisé des films de Welles. Et, indépassable horizon, *Ordet* (même si c'est à la base une pièce de théâtre).

Dans votre travail de critique, la psychanalyse et l'histoire de l'art ont joué un rôle important. Quelle place occupent-elles dans votre œuvre de scénariste ?

Consciemment, très peu de place.

Votre plus grand scénario sera-t-il une création originale ou l'adaptation d'un roman (si roman, lequel souhaitez-vous adapter) ?

Je n'ai aucune idée de ce que pourrait être « mon plus grand scénario ». Je suis heureux si je peux continuer à travailler, ce n'est jamais acquis. Quant aux adaptations, j'ai récemment raté dans les grandes largeurs celle d'un roman de Gombrowicz, *Les Envoûtés*, je me suis jadis confronté avec un succès très relatif à l'un de mes romans préférés, *Les Hauts de Hurlevent* (pour Rivette), et je rêve de façon un peu infantile, sachant que je ne le ferai sans doute jamais, à l'adaptation du *Bleu du ciel* de Bataille (rêve d'adolescence plutôt).

Travaillez-vous également comme script doctor ?

Ça m'arrive.

Entretenez-vous des liens plus étroits entre le scénario et l'esthétique de l'image (mouvements d'appareil, lumières) ou avec le montage ?

Avec le montage. Je voudrais d'abord dire que, dans le processus de fabrication d'un film, les deux moments cruciaux, voire crucifiants pour moi, ne sont pas l'écriture et le tournage, où je prends

généralement du plaisir à moins que quelque chose se passe vraiment mal (c'est déjà arrivé dans l'écriture, jusque-là pas au tournage), mais le casting et le montage. Le casting, parce que c'est parfois difficile, angoissant (souvent même déchirant parce qu'on voudrait justement ne pas choisir), de choisir les comédiens, sachant que se tromper équivaut à affaiblir et mutiler d'avance son film... Et le montage, parce qu'on se trouve alors confronté à ce qu'on a tourné et qu'on ne pourra pas, sauf exception (la fin de *Petites Coupures*, je l'ai réécrite et retournée en une journée), tourner à nouveau.

Je me pose peu de questions au moment du tournage. J'essaie de filmer du mieux possible mais sans compliquer, en misant sur le talent des acteurs, en faisant confiance au chef opérateur, à l'équipe. Je ne cherche pas à pousser les gens dans leurs retranchements, simplement à obtenir ce qui me paraît juste. Je fais par exemple le moins de prises possible. Il arrive ainsi, après coup, que je m'inquiète de ne pas en avoir fait assez et du coup le montage est pour moi un moment d'abord de grande souffrance, augmentée parfois d'un sentiment d'horreur et de la peur abjecte de me retrouver avec une matière informe, inutilisable et grotesque... Cette étape surmontée, difficilement, je suis pris par l'excitation de faire quelque chose de cette matière filmée, de lui donner une forme et c'est le montage qui lui donne cette forme. Alors je tente de retrouver ce que j'avais plus ou moins en tête au moment de l'écriture. Et quelquefois je l'obtiens.

Y a-t-il un cinéaste français toujours en activité avec lequel vous entretenez ou repérez des affinités précises ?

J'ai récemment travaillé, pour un résultat à l'heure où j'écris encore incertain, avec Pascal Thomas, dont j'aime la légèreté, la liberté, l'impertinence... Mais nous sommes très différents. J'admire énormément l'humour et l'insolite des films de Sophie Fillières, mais là encore, si l'humour et l'insolite sont deux choses que je poursuis également, je ne les poursuis pas de la même façon. Non, pour les autres je ne vois pas. ■■■■

Paris, septembre 2013