

Jean-Claude Carrière Le cinéaste de l'écriture

Frédéric Julien

Number 28-30, Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22064ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Julien, F. (1986). Jean-Claude Carrière : le cinéaste de l'écriture. *24 images*, (28-30), 36-37.

J.-CLAUDE CARRIÈRE

Le cinéaste de l'écriture

Frédéric Julien

*Auteur de romans et de pièces de théâtre (avec, notamment, le metteur en scène anglais Peter Brooks), Jean-Claude Carrière est surtout connu comme l'un des scénaristes les plus prolifiques de sa génération. Il a en effet travaillé avec des réalisateurs de renom comme Luis Bunuel (six films) Andrei Wajda (**Danton**) Volker Schoendorff (**Le Tambour, Un amour de Swann**), Jacques Deray (**La piscine, Borsalino**), Louis Malle, Carlos Saura, Milos Forman, Pierre Étaix, Daniel Vigne... et tout dernièrement Nagisa Oshima pour **Max, mon amour**, présenté cette année au Festival de Cannes. Il a d'ailleurs accepté avec beaucoup de courtoisie de se plier au supplice de l'interrogatoire.*

— Quelles ont été vos relations avec les réalisateurs (étrangers) avec lesquels vous avez travaillé? Oshima par exemple?

— Je l'ai connu par l'intermédiaire du producteur Serge Silberman qui avait un contrat avec lui; il l'avait rencontré au Japon alors qu'il préparait le tournage de **Ran** de Kurosawa; ils ont décidé de faire un film ensemble et Silberman m'a demandé si je n'avais pas un sujet qui pourrait convenir à Oshima... J'avais depuis très peu de temps, 2 ou 3 semaines environ, eu cette idée; alors je l'ai envoyée à Oshima qui tout de suite a dit oui, qu'il aimait ça et qu'il était prêt. Ça s'est passé très simplement. Moi, l'idée de travailler avec un Japonais ne me gênait pas du tout; au contraire, ça m'intéressait beaucoup... D'ailleurs, on a un certain nombre de projets ensemble.

— Et les commandes de scénario? les adaptations?

— Un scénario sur deux a été une adaptation, j'ai au moins fait une vingtaine d'adaptations dans ma vie.

— N'aviez-vous pas un projet avec Wajda?

— **Les Démons** de Dostoïevsky... il y a des années qu'on cherche une façon de l'adapter et deuxièmement une façon de le produire, ce qui est tout aussi difficile... Peut-être qu'on y arrivera; la condition fondamentale étant pour moi qu'il soit tourné en Pologne: le tourner en France, c'est absurde si on veut reconstituer la Russie. La campagne polonaise est plus vraisemblable. Moi, ça m'a beaucoup intéressé de travailler avec Wajda sur **Danton**, c'était absolument passionnant. Le regard de Wajda sur notre révolution, c'était quelque chose, surtout au moment où ça se passait, c'est-à-dire en 81, au moment du coup de Jaruzelski qui est arrivé au beau milieu du scénario...

— Vous écrivez pour le théâtre mais aussi des romans comme l'Alliance?

— Je suis plus attiré par l'écriture qui implique des acteurs et des metteurs en scène que pour l'écriture solitaire... Je suis attiré par cette forme d'écriture, celle des arts de la représentation (théâtre, cinéma, TV). En général, je travaille toujours très étroitement avec les acteurs, question d'habitude... Lorsque je travaille avec Brooks, je travaille avec eux même au niveau de l'écriture et même en pleine ébauche, quand une scène existe à peine. J'aime travailler avec eux pour voir comment la scène existe, pour voir ce qui lui manque; c'est ça un travail artisanal, de chaque jour. J'ai moi-même été acteur, je connais leurs problèmes et je ne suis même pas sûr que l'auteur ou le metteur en

scène doivent imposer à l'acteur de passer par leur propre chemin. Quelquefois, il y a des choses que l'acteur propose et qui sont très intéressantes; il n'y a aucune raison de ne pas l'écouter, puisque c'est lui qui doit faire vivre le personnage.

— Je sais que Bunuel vous demandait de ne pas assister aux rushes pour garder un regard frais au montage final. Avez-vous gardé cette façon de procéder?

— Je continue de le faire sauf quand il y a une scène qui ne fonctionne pas et qu'il faut la refaire. Ça arrive de temps en temps, alors là j'interviens en cours de tournage, mais je continue de ne pas aller aux rushes.

Je vais sur le plateau de tournage quand on me le demande, mais je n'aime pas y aller pour rien, parce que ça dérange, le travail s'interrompt. Quelquefois, c'est tout bête: l'acteur devait dire une réplique sur 3 mètres et cette distance est en réalité beaucoup plus longue. Je dois donc intervenir pour allonger la phrase. Ce n'est pas toujours possible d'être disponible parce qu'en général quand un film se tourne le scénariste est déjà impliqué dans un nouveau projet.

Ainsi, le film d'Oshima, on l'a écrit il y a 2 ans. On m'en parle aujourd'hui, mais moi je suis loin... faut que je fasse des flashes-back pour revenir au moment et à l'état même dans lequel j'étais lorsque j'écrivais le scénario.

— Au montage final, est-ce que ça vous arrive de vous sentir trahi?

— Pas trahi, c'est un trop grand mot parce que ça a l'air de dire que l'auteur est sacro-saint et qu'on trahit son œuvre, non, ça m'est arrivé d'avoir de mauvaises surprises à la fois sur le travail que j'avais fait et sur le résultat obtenu par les acteurs et le metteur en scène. Mais faut dire que le contraire existe aussi, qu'on a de bonnes surprises, quand les choses sont «put together». Le fait d'avoir travaillé avec le metteur en scène aide beaucoup. Il y a toujours une partie d'imprévu, qu'on n'élimine jamais complètement. Le scénario est toujours le rêve d'un film: on a les meilleurs acteurs du monde, tout l'argent du monde, le meilleur metteur en scène, les plus beaux décors... La mise en scène est souvent une histoire de concessions, on se dit: «Tiens, ça, on n'a pas pu l'avoir...»

Je crois que lorsqu'on écrit un scénario, il faut savoir comment se fait un film, on ne peut pas écrire un film sans rien connaître au cinéma. Je crois même que le scénariste doit être un des hommes de cinéma qui connaisse le mieux la réalisation; il faut qu'il soit passé partout afin qu'il puisse «budgeter» les scènes, savoir en combien de temps elles peuvent être tournées, où, comment, etc. Ça, c'est presque indispensable... On ne peut pas écrire n'importe quoi, parce qu'ensuite les désillusions sont grandes. Si on écrit que 10 000 cavaliers descendent les escaliers du Trocadero, que la Tour Eiffel s'écroule dans la Seine, et que... oh!, on n'a pas pu le faire, alors... Ça vaut pour mille et une choses, y compris pour le jeu des comédiens. Il y a des scènes qui sont utopiques, qu'un comédien ne peut pas jouer, qui sont fausses, qui ne reflètent rien de vrai. Moi, la technique de cinéma, je la connais aussi bien que n'importe quel metteur en scène, j'ai été accessoiriste, perchman, j'ai fait du son, de l'image, etc.

— Vous n'auriez pas envie de faire de la mise en scène?

— J'ai fait plusieurs courts métrages, mais je n'ai pas le goût d'aller plus loin parce que si je faisais de la mise en scène de



Max, mon amour, scénario de Jean-Claude Carrière et de Nagisa Oshima

cinéma, il faudrait que je renonce à mes activités de théâtre et ça c'est la moitié de ma vie. Pour l'instant, je me sens mieux là où je suis, comme auteur et scénariste, que comme metteur en scène. Je ne suis pas persuadé que je ferais un très bon metteur en scène, il faut beaucoup de patience, d'obstination: pendant des années il ne faut penser qu'à une chose: le film.

Mais je ne peux pas, même en tant que simple scénariste, me désintéresser d'un film. Celui-là, **Max, mon amour**, il faut encore s'intéresser à lui au moment de sa sortie dans les pays étrangers, etc. C'est assez dramatique d'ailleurs parce que la préparation et la promotion d'un film prennent maintenant plus de place que la réalisation. On peut faire un très bon film mais si on ne s'en occupe pas, personne ne s'en occupera pour nous.

— Depuis la mort de Bunuel, depuis la fin de votre longue collaboration, vous ne regrettez pas trop certain surréalisme?

— Bunuel est irremplaçable. Ayant travaillé avec lui pendant 18 ans et ayant fait les choses qu'on a faites avec la liberté que nous avions à l'époque, c'était le rêve... Je retrouve la même chose au théâtre avec Peter Brooks, c'est le seul endroit où je me sens vraiment en complète liberté d'expression, exactement comme je l'étais avec Bunuel, c'était à peu près le même niveau; pour le reste, on est bien obligé de continuer à écrire, à faire du cinéma, à trouver des collaborateurs, mais Bunuel est irremplaçable, je ne passe pas une journée sans penser à lui.

— Ça ne vous dirait rien de travailler aux U.S.A., avec des moyens américains?

— Je travaille depuis quelques mois avec le producteur d'**Amadeus**, qui est un très bon producteur. Je retrouve là la même complicité, la même camaraderie qu'avec Silberman.

Nous venons de terminer avec le réalisateur de **Right Stuff**, Philip Kaufman, l'adaptation du dernier roman de Milan Kundera: **L'insoutenable légèreté de l'être**. Nous en sommes très contents, Kundera aussi d'ailleurs.

Kundera est un ami à moi de 20 ans; j'étais en Tchécoslovaquie à l'époque où le livre se passe, on en a beaucoup parlé. Il n'y a eu aucun problème d'ordre conflictuel, on s'est bien entendu: le seul problème est un problème de tournage d'abord, car c'est assez compliqué à tourner. Évidemment, on ne peut pas tourner là-bas. Quelles concessions faudra-t-il faire sans trop casser le fil? et quelles concessions ne faut-il faire à aucun prix? Mais c'est le travail du metteur en scène. L'écriture, elle, a duré 8 ou 9 mois... un grand travail d'adaptation aussi considérable que celui du **Tambour** ou de Proust (**Un amour de Swann**). Chaque fois, même pour **Belle de jour** qui était un petit livre, il y a des problèmes d'adaptation considérables. C'est même plus compliqué de faire une adaptation qu'un scénario original. Avant qu'on puisse trouver la liberté nécessaire par rapport au livre, il y a beaucoup de temps qui passe. Au début on est pétrifié par le respect; heureusement, Kundera connaissait très bien ces problèmes (**La Plaisanterie** ayant déjà été tournée en Tchécoslovaquie en 1967 ou 68). Finalement, ce sera un produit américain mais tourné en Europe avec des acteurs européens.

— Y a-t-il des compromis à faire pour rendre le produit accessible au public américain?

— Il y a une constante dans l'attitude américaine, et que nous n'avons pas en France, c'est que lorsque nous travaillons, nous sommes toujours trois: le metteur en scène, le scénariste et le public. Il est toujours là: alors que beaucoup d'auteurs de films européens travaillent sur un scénario sans penser un seul instant que chaque mot, chaque action, chaque scène est destinée à un public. Ça, c'est la différence fondamentale. Ça ne veut pas dire du tout que tout soit sacrifié au public, mais il est partenaire dès le début du scénario, exactement comme nous. De temps en temps il dit son mot: «Ah! mais dites-moi, je ne comprends pas là!». C'est la présence constante dans le langage du cinéaste américain: «the audience». Si «the audience» devient le principal personnage, si on commence à faire des films en soumettant des questionnaires dans les salles de cinéma, etc., on arrive à des résultats stupides, insipides, dilués, parce qu'on refait toujours le film d'avant, on bloque à l'avance toute évolution possible du cinéma. C'est l'esclavage total au public qui est très dangereux parce que tout est basé sur un système de va-et-vient. Il faut penser au public mais il faut d'une certaine façon le violer; il faut parfois, le provoquer, le choquer (dans le sens positif du mot), l'obliger à réagir. Rien n'est pire que la routine au cinéma. Les Américains ont une idée différente du public parce qu'ils ont un public infiniment plus vaste que le nôtre et qui existe vraiment, qui est là, qui se manifeste. C'est le plus riche public du monde occidental, le plus fidèle au cinéma. La notion de public européen est infiniment plus complexe que celle du public américain. Le public américain est plus uniforme, on le connaît mieux.

— Vos sujets de prédilection, qui vous tiennent à cœur?

— J'aime deux sortes de sujets: ceux qui ont quelque chose d'extraordinaire (je n'aime pas le quotidien, j'aime bien le voir quand c'est bien fait, mais j'y suis mal à l'aise...) et ceux qui ont une dimension un peu plus grande que le sujet. La moitié des gens qui ont vu **Max, mon amour** y ont vu autre chose que l'histoire qu'il racontait. On peut y voir simplement l'histoire et aussi on peut y voir quelque chose de beaucoup plus large, une autre dimension: raconter une histoire tout en touchant à beaucoup d'autres choses.

— À propos de vos sources d'inspiration...

— D'où vient une idée, on ne sait jamais. Ce qui m'étonne beaucoup, ce sont ceux qui disent: «J'ai une idée», comme si on en était possesseur. Les idées viennent de tout ce qui nous entoure, de l'air, de la terre, de ce qui nous est commun et que nous ignorons... Ce qui nous appartient, c'est le fait de l'avoir choisie déjà, de l'avoir saisie au passage. Mais qu'est-ce que c'est une idée originale? C'est une expression des temps modernes, ça n'a jamais existé dans le passé. Les idées appartiennent à tout le monde, personne ne peut dire: «J'ai une idée», «I got an idea».