

DOSSIER PÉDAGOGIQUE LYCÉENS ET ÉTUDIANTS EN CINÉMA

AGNÈS JAOUÏ JONATHAN ZACCAÏ GÉRALDINE NAKACHE



LE COURS DE LA VIE

UN FILM DE
FRÉDÉRIC SOJCHER

UN SCÉNARIO DE ALAIN LAYRAC MUSIQUE DE VLADIMIR COSMA

AU CINÉMA LE 10 MAI



À l'occasion de la sortie en salle de cinéma (10 mai 2023), du long métrage *Le cours de la vie* avec Agnès Jaoui, Jonathan Zaccàï et Géraldine Nakache, des Masterclass sont gracieusement proposées aux lycéens et étudiants en cinéma par Alain Layrac, scénariste et Frédéric Sojcher, réalisateur de ce film.

Ces Masterclass permettront de transmettre à la jeune génération des conseils pratiques et retours d'expérience sur les métiers de scénariste et de réalisateur.

Ce dossier pédagogique a été conçu dans l'objectif d'encourager les élèves et étudiants à effectuer une analyse du film et à se familiariser avec les concepts abordés lors des Masterclass sur l'écriture d'un scénario et la réalisation d'un film.



LE COURS DE LA VIE

Écrit par Alain Layrac
Réalisé par Frédéric Sojcher

Avec : Agnès Jaoui, Jonathan Zaccàï et Géraldine Nakache
Genre : Romance
Durée : 90 minutes

Noémie retrouve Vincent, son amour de jeunesse, dans l'école de cinéma dont il est désormais directeur. À travers une masterclass hors norme, elle va apprendre à Vincent et ses élèves que l'art d'écrire un scénario c'est l'art de vivre passionnément.

ANALYSE DE L’AFFICHE DU FILM



OBJECTIFS PÉDAGOGIQUES :

- Savoir analyser une affiche ;
- Susciter l’intérêt des étudiants en encourageant un questionnement sur le film avant la projection ;
- Formuler des hypothèses sur les sujets abordés par le film ;
- Initier un travail d’analyse filmique qui sera approfondi après la projection.

1) Pouvez-vous décrire tous les éléments de l’affiche (premier et second plan) ?

Au premier plan de l’affiche, on distingue deux visages de dos. On suppose, grâce aux cheveux, que l’un est celui d’une femme, probablement celle qui figure au second plan, et l’autre visage semble être celui d’un homme avec des lunettes, probablement celui qui figure aussi au second plan. Au second plan, on voit une caméra avec un écran qu’observent les personnages au premier plan. Sur l’écran, on voit un homme et une femme souriants qui se tiennent côte à côte. Ils ont tous les deux des lunettes et l’homme porte une écharpe orange qui le rend très visible.

2) Quel objet apparaît clairement sur l’affiche ? Quel indice cela peut-il donner sur le contexte, l’action du film ?

L’objet qui apparaît clairement est une caméra avec un écran, identique à celles utilisées par les réalisateurs lors de tournage de film. On peut donc en déduire que le sujet de la réalisation d’un film va être abordé. Il est possible que les deux personnages situés au premier plan travaillent dans le cinéma, peut-être en tant que réalisateur. Peut-être que le film aborde le fait de tourner un film, de le fabriquer.

3) À votre avis, qui sont les personnages situés au premier plan de l’affiche. Que pouvez-vous en déduire ?

Les personnages au premier plan de l’affiche semblent être les mêmes que ceux qui sont au second plan sur l’écran de la caméra. Ils pourraient bien être des acteurs en même temps que des réalisateurs ou tout autre métier du cinéma qui nécessite un regard sur l’objectif. Ils sont certainement les protagonistes principaux du film.

4) Quelle(s) émotion(s) se dégage(nt) des personnages selon vous ?

Les personnages sont souriants mais l’homme a un peu le regard dans le vide. Il semble se dégager de cette affiche une certaine sérénité, du bonheur et peut-être un peu de nostalgie.

5) À la lecture du titre *Le Cours de la vie*, formulez des hypothèses sur le(s) sujet(s) du film. Dans quel lieu pourrait se situer l’action du film ?

Le titre évoque la vie qui s’écoule avec ses hauts et ses bas. On peut aussi imaginer qu’il y a un rapport avec l’éducation. Le film pourrait donc avoir lieu dans une école mais ce n’est pas certain. Cela pourrait aussi signifier un recul sur un parcours personnel de vie pour en tirer des enseignements.

6) Nommez le procédé artistique qui semble être mis en lumière par l’affiche et définissez-le.

Le procédé artistique qui est mis en lumière est une mise en abyme. Cela consiste à placer à l’intérieur du récit principal un récit qui reprend de façon plus ou moins fidèle, des actions ou des thèmes de ce récit. Ce procédé permet d’encourager une réflexion sur la création de l’œuvre.

ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC SOJCHER

RÉALISATEUR.

Propos recueillis par Antoine de Baecque (historien et critique de cinéma)



Quel est le sujet du Cours de la vie ?

Le cours de la vie raconte comment un.e auteur.e peut scénariser sa vie. Les questions que pose la construction d'un scénario touchent tout le monde. Le film se passe lors d'une Masterclass donnée par une scénariste. Une femme se raconte à travers les scénarios qu'elle a écrits pour d'autres, le scénario de sa vie rejoint celui de la vie des personnages qu'elle invente, mais aussi celui des acteurs et actrices et celui de la vie de tout spectateur.

Pourquoi avoir situé le film dans une école de cinéma ?

Quand j'étais étudiant en cinéma, j'avais avant tout le désir de faire des films. Lors de mes études, à la Sorbonne, j'ai donc suivi les cours de scénario de Jean-Paul Török. C'était l'un des premiers à faire cela, au début des années 1980. À l'époque, il y avait très peu de pratique du cinéma à l'université, et avoir des cours de scénario était tout de même possible : ça ne coûtait pas grand-chose ! J'y ai rencontré Alain Layrac ; on est devenu ami, puis on s'est un peu perdu de vue. À la mort de Jean-Paul Török, il y a six ans, on s'est retrouvé au cimetière. Alain était scénariste et avait écrit un manuscrit sur son métier qui rapportait, à travers des exemples précis, des idées de scénario à des moments de vie. Les meilleurs observateurs de la vie, car ils ne cessent de s'en nourrir pour inventer des histoires ou des personnages, ce sont les scénaristes ou les acteurs. Ils sont forcément doués d'un savoir, même d'un devoir, d'observation. C'est pourquoi l'art du scénariste et l'art de l'acteur sont par bien des points si proches. J'ai publié ce livre d'Alain Layrac dans la

collection que je dirige aux éditions Hémisphères, sous le titre *Atelier d'écriture* avec comme sous-titre : *Cinquante conseils pour réussir son scénario sans rater sa vie*. Et j'ai proposé à Alain de l'adapter au cinéma. Était-ce possible ? Alain semblait sceptique : un essai ce n'est pas un film ! On a persévéré, en explorant l'idée que tout se passerait sur une journée de Masterclass d'une scénariste dans une école de cinéma. Unité de lieu, unité de temps, unité d'action, on retrouvait la règle d'or de la dramaturgie classique ! Avec un ajout essentiel : une histoire d'amour unie parallèlement à la leçon de scénario.

L'autre transformation, c'est qu'Alain Layrac est devenue une femme, une scénariste...

C'était important pour introduire l'histoire d'amour : Noémie, la scénariste, retrouve son premier amour, Vincent qui dirige l'école où elle vient faire sa Masterclass. Ces retrouvailles racontent comment un ancien amour peut avoir des incidences sur les comportements trente ans après. Et si Noémie ne donnait pas seulement une Masterclass pour les étudiants de l'école mais s'adressait aussi à quelqu'un en particulier ? Le sous-texte de son cours, d'abord mystérieux, révèle au fil de la journée un registre plus intime. Il existe toujours en parallèle deux récits qui se complètent. Pour faire passer cela plus intensément, il fallait une femme expérimentée. C'est aussi une position de principe : il est important de donner des rôles principaux aux femmes, surtout quand elles ont plus de cinquante ans, pour sortir de l'invisibilité dans laquelle les maintient le cinéma.

Ce sont les étudiants qui donnent sens à l'histoire, qui opèrent le croisement entre le cours de scénario et les histoires de la vie...

J'ai souhaité ce passage de flambeau : chaque génération invente ses propres histoires, mais il y a un art du scénario qui transcende le temps. Chaque histoire est à la fois unique et universelle. La masterclass va aussi transformer la vie des étudiants, dont les relations amicales, amoureuses, parfois tendues ou conflictuelles, nourrissent les histoires racontées par la scénariste, les exemples sur lesquels elle s'appuie pour donner sa leçon.

Ce sont de vrais étudiants qui jouent ?

Il y en a un, les autres proviennent de castings réalisés dans la région. Mais la plupart des assistants techniques, ou les constructeurs pour les décors, ont été formés à l'ENSAV, à Toulouse où tout le film s'est tourné.



Pourquoi avoir choisi cette école précise ?

Je souhaitais que le film se déroule hors de Paris : cette journée est une parenthèse dans la vie de Noémie, à la fois un déplacement physique et un retour vers son propre passé. De plus, je connaissais l'ENSAV, qui est pour moi la plus belle école de cinéma en France, installée dans un magnifique bâtiment clos datant du XIV^e siècle, avec une cour intérieure extrêmement photogénique. J'y ai quelquefois donné des cours et je connaissais son directeur. C'était une expérience intéressante, pour moi comme pour l'ENSAV : faire un film dans l'école, une sorte d'atelier pratique d'un mois à l'intérieur de la scolarité. Enfin, c'est le premier long métrage de fiction entièrement tourné à Toulouse.

Vous-même, vous dirigez une formation de cinéma...

Le Master « scénario, réalisation, production », à l'université de Paris 1 Panthéon- Sorbonne. Il a sûrement existé un phénomène de vase communicant entre Alain Layrac et moi-même. Une des inspirations du personnage de Vincent, le directeur de l'école de cinéma, vient de mon parcours. La question de la transmission est au cœur du Cours de la vie, mais aussi de ma propre vie. C'est un dilemme qui se pose à Vincent, comme à moi : être pédagogue et/ou être artiste ? Qu'est-ce qu'un cinéaste quand il ne tourne plus ? Nous n'avons pas la même réponse, le personnage du film et moi. J'ai décidé de ne pas renoncer à tourner, même si c'est difficile, même si j'ai pu connaître quinze refus lors de la dernière décennie, même si je n'ai pas réalisé de fictions depuis Hitler à Hollywood, il y a douze ans...

Cette difficulté à tourner, que peuvent rencontrer tous les cinéastes à un moment de leur vie, n'ôte pas l'envie de le faire, la volonté déterminée de le faire – j'ai tourné cinq longs métrages, trois fictions et deux documentaires – et, surtout, la nécessité de le faire. Je pense sincèrement que l'on enseigne mieux aux étudiants quand on tourne des films et qu'on connaît les questions de production de l'intérieur. Ce pas de deux entre penser et faire est essentiel ; l'université a besoin de cet enseignement pratique autant que des études cinématographiques. Il faut les lier.

C'est également une question politique très actuelle dans le milieu du cinéma : il en va de la survie et de la légitimité des films à petits budgets.

Absolument. Ce qui est une évidence pour les jeunes cinéastes, doit l'être aussi pour les plus âgés. Il serait dramatique que la génération des cinéastes de plus de cinquante ans – la mienne – renonce à tourner, même des films de tout petit budget. C'est essentiel pour la transmission entre les générations, la vigueur, voire la survie du cinéma français ou du cinéma belge (d'où je viens). Je connais beaucoup trop de cinéastes de plus de cinquante ans ou d'acteurs et d'actrices de plus de cinquante ans qui ne font plus de films. On est face à un réel danger d'appauvrissement du cinéma, à une rupture générationnelle qui ne fait pas de bien. Je trouve important d'être au contact des jeunes gens ; c'est ce passage entre les générations qui m'intéresse, quand elles travaillent ensemble. Ce que je vis comme enseignant, je veux le vivre comme cinéaste.

Pourquoi avoir proposé le rôle de Noémie à Agnès Jaoui ?

Il y avait d'abord une sorte d'évidence : Agnès Jaoui partage des choses avec son personnage. Elle est comédienne, réalisatrice, mais elle est aussi une scénariste. Quand nous nous sommes rencontrés, nous avons relu le scénario ensemble. Agnès a apporté énormément de choses : une partie de son personnage vient d'elle. Rien du scénario ne devait être en contradiction avec ce qu'elle est, ce qu'elle pense. Agnès Jaoui est ainsi devenue une sorte de coach scénaristique pour Alain Layrac et moi. Autour de la table, on a beaucoup discuté, le scénario en main, et elle m'a nourri de ses combats, de ses intérêts. L'engagement féministe, la question de la psychanalyse, l'autodérision, ce sont ses principaux apports. Juste avant le tournage, Agnès Jaoui a donné ce genre de Masterclass devant des étudiants de la Ciné-Fabrique, à Lyon et a demandé qu'elle soit filmée, pour nous. Nous avons donc pu la voir et nous en nourrir, pour le type de questions posées par les étudiants... Enfin, je pense qu'on sent, dans la présence d'Agnès Jaoui, celle de Jean-Pierre Bacri, qui est mort au moment de ma rencontre avec elle. C'est notre fantôme, celui qui hante cette école, ce film.

Le film prête tantôt à sourire, tantôt à pleurer. Il est rare que l'on pleure à la fin d'un film.

Même si je vis et travaille à Paris, je suis belge. C'est peut-être pourquoi j'ai un côté décalé, comme beaucoup de mes compatriotes... que l'on ressent dans mes films.

Mais c'est la première fois que je m'essaye aussi au registre des sentiments nostalgiques. J'ai pris un immense plaisir à explorer toute cette gamme d'émotions avec les acteurs.

Jonathan Zaccai, qui joue Vincent, le directeur de l'école de cinéma, est-il votre double ?

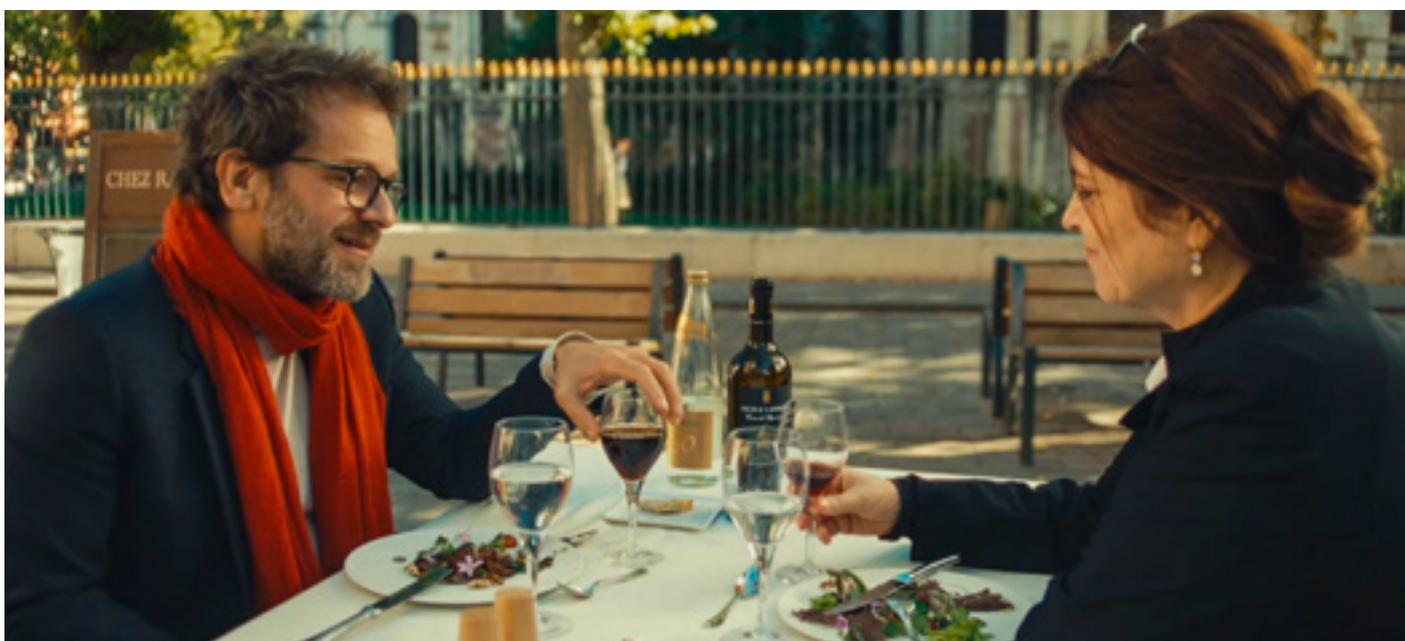
De fait, nous sommes proches, nous nous connaissons depuis toujours, puisque nos parents étaient amis. C'est un acteur avec lequel je voulais travailler et le cours de la vie fut l'occasion de ces retrouvailles. De plus, avec Agnès Jaoui, Jonathan a tourné *Le rôle de sa vie* de François Favrat, en 2004. Ainsi, l'histoire ancienne qu'ils ont partagée, dans le scénario du film, pouvait passer entre eux, dans leur situation d'acteurs, tel un écho entre leurs deux vies et les deux films. Il existe de multiples résonances entre nous et entre Agnès et Jonathan, mais ce sont souvent des détails cryptés. Par exemple, c'est ma fille dans la vie qui joue sa fille dans le film. J'aime ce côté double sens secret.

Géraldine Nakache interprète un rôle-clé, celui de la belle-soeur de Vincent...

... qui observe ces démêlés entre vie professionnelle et vie privée depuis la cabine de projection, puisqu'elle est la régisseuse de l'école de cinéma. Elle comprend (ou ne comprend pas) tout ce qui se passe et devient en quelque sorte le double du spectateur. C'est la productrice du film, Véronique Zerdoun, qui a eu l'idée de proposer ce personnage à Géraldine Nakache. Cette idée m'a enthousiasmé et le scénariste Alain Layrac a développé le rôle pour elle.

Il y a aussi l'acteur Stéphane Hénon, qui joue le rôle du restaurateur.

Ce personnage est très important pour moi. Le restaurateur dit qu'il a écrit plein de scénarios, mais que personne ne les lit. Tellement de personnes veulent écrire... et le cinéma semble inaccessible. Pour caractériser ce personnage, Dina Alves, la costumière, m'a proposé une chemise voyante pour



montrer son côté « schpountz » (comme dans le film de Pagnol, dans lequel Fernandel interprète un naïf qui rêve de cinéma). Souvent, un costume définit un personnage. C'est comme pour l'écharpe orange de Vincent, qui nous révèle son côté dépareillé (comme si c'était là le reflet de sa psychologie).

Près de la moitié du film est occupé par la Masterclass proprement dite. Cela ne vous faisait pas peur ?

Je me suis bien sûr demandé comment filmer une Masterclass ? J'y ai tout de suite cru. J'adore les films de « dispositifs verbaux », comme chez Éric Rohmer, Emmanuel Mouret, ou encore Jean Eustache dans *Une sale histoire*, cette sorte de cinématographie de la parole. Cela donne une grande présence et puissance aux acteurs. Et cela demande au cinéaste beaucoup d'imagination. Ce ne fut pas facile de convaincre les décideurs ou les producteurs. Tous (ou presque) m'ont dit : « Ce n'est pas un film pour le cinéma... ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Il existe un tel conformisme chez ces gens-là sur ce que doit être un film ou non... Heureusement qu'il existe encore des producteurs et des distributeurs prêts à faire des paris ! J'étais convaincu qu'il y avait matière à cinéma, à partir d'une Masterclass, à la condition de trouver une forme et c'est ce qui m'intéressait. Il fallait s'éloigner de la captation d'un cours. Mes choix esthétiques se sont adaptés au budget du film. Je suis parti de l'idée que la mise en scène pouvait réellement rendre compte de ce qu'est un cours, de son anatomie, des interrogations qu'il recèle, des questions posées, aussi bien par la scénariste que par les étudiants. Il y a un jeu de mise en abyme : montrer que le cours est filmé (comme ce genre de Masterclass dans la réalité), dans un format carré, serré, en accentuant le côté direct, avec des passages au flou, des panoramiques filés, des recadrages brusques... tout en proposant un contraste fort avec le même cours filmé en scope, dans des mouvements beaucoup plus fluides. Le montage joue ensuite sur les différences entre ce qui rend compte du cours et ce qui relève des émotions privées et intimes. Par ailleurs, le décor de la salle a été partiellement reconstruit, pour avoir l'espace idéal à filmer, en fonction des cadrages que nous prévoyions pour les caméras.

Techniquement, ce fut compliqué ?

Lubomir Bakchev est un chef opérateur qui a l'habitude de travailler dans des conditions particulières, que ce soit avec Abdellatif Kechiche (avec qui il a fait trois films) ou sur *Le bureau des légendes*, dont il a signé l'image de plusieurs épisodes. Nous avons travaillé rapidement, dans une forme d'urgence, pour rendre compte de la temporalité particulière du récit - tout le film tient en une journée. La Masterclass est cadrée avec trois caméras, qui filment la salle,

Noémie en gros plan et les étudiants. Ces trois caméras sont montées en parallèle avec une quatrième caméra, celle des émotions. Les échanges de regards, les échanges verbaux, les histoires racontées par Noémie, la présence des étudiants, tout cela prenait un relief singulier, que le montage, par ces incessants croisements, a pu rendre très sensible. Quand on sort de la salle de cours, tout est filmé avec une seule caméra, appareillée avec une machinerie permettant la fluidité des mouvements. J'aime quand la caméra donne du sens au film, qu'elle crée du malaise ou de l'émotion, du non-dit, de la contradiction.

Nous avions un principe, qui était comme un défi : éviter au maximum les champs contrechamps et quand il y en avait (par exemple dans la séquence du restaurant), chaque champ-contrechamp est différent. Nous voulions le chef opérateur et moi ne pas faire deux fois le même plan dans le film.

Il y a aussi un grand travail sur le son...

Le son participe pleinement à ce que l'on ressent. J'aime les bruitages qui sont parfois décalés, non-réalistes, qui peuvent apporter de la comédie. C'est exprès que l'on entend des zooms et les pans des caméras de captation, pendant le cours. On les a ajoutés au montage-son. Le volume des cloches de l'église Saint-Sernin est volontairement plus élevé que dans la réalité, pour marquer le temps qui s'écoule, le long de la journée. Le mixage est un moment-clé dans la création d'un film : le son et la musique participent à la fois à la narration et aux émotions.

Vous avez un dispositif musical assez étonnant : aucun des extraits de films choisis par Noémie pour illustrer sa leçon de scénario n'est visible. En revanche, on les « regarde » tous à travers les yeux des étudiants et, surtout, on les entend tous.

J'ai choisi de faire entendre les films cités plutôt que de les montrer. D'abord, pour une raison prosaïque : cela coûte très cher d'intégrer des extraits dans un film... Ensuite, parce que je travaille la musique, depuis quatre films, avec un grand compositeur qui me fait l'honneur de son amitié, Vladimir Cosma. Sa musique « fait cinéma ». Elle a avec un pouvoir d'évocation et d'émotion décuplé puisqu'on en voit l'effet dans le regard des spectateurs.

IL EN FAUT DU COURAGE POUR SE JETER DANS LE VIDE D'UNE PAGE BLANCHE !

ALAIN LAYRAC REVIENT SUR SON EXPÉRIENCE DE SCÉNARISTE



Voilà trente ans que j'exerce le métier de scénariste, et une vingtaine d'années que j'anime des ateliers d'écriture pour faire partager ce métier. J'ai enseigné le scénario dans des écoles, des universités, des festivals mais aussi dans des endroits plus incongrus : grange, hammam, château, cave, plage, hôpital... Le talent n'est pas que dans les villes, il est aussi dans les prés, dans les montagnes. Partout où des cœurs battent, où des pensées vagabondent, où des expériences éprouvent le besoin vital d'être partagées. Le talent n'est pas que dans des histoires vécues ou dans des vies trépidantes, il est aussi dans des vies rêvées ou empêchées. L'ennui et la frustration sont parfois des moteurs bien plus puissants pour l'écriture que la suractivité et l'accomplissement personnel.

De six à quatre-vingt-six ans, j'ai vu des gens bailler, tricoter, lire le journal, s'évanouir, s'énerver, entrer en dépression ou en sortir grâce à l'écriture. Et j'ai compris très tôt que les conteurs d'histoire certifiés, les scénaristes professionnels, n'étaient pas – et de loin – ceux qui avaient les plus belles ni les plus passionnantes histoires à raconter, qu'ils étaient simplement les seuls à posséder les outils pour les raconter.

Pour travailler avec une ou un élève, de l'idée de départ d'une histoire jusqu'à la centaine de pages de texte final, j'ai essentiellement besoin d'être convaincu de la vraie nécessité pour elle ou lui d'écrire ce projet, à défaut d'une nécessité commerciale qui, même si on ne peut pas la négliger totalement, passera toujours après la nécessité personnelle.

Je crois avant tout à la sincérité, à la persévérance, et à une forme de courage – doublé d'une bonne dose d'inconscience comme beaucoup de véritables

courages -. Car il en faut du courage pour se jeter dans le vide d'une page blanche, pour essayer d'en extraire non pas juste des mots mais des personnages vivants, des émotions palpitantes. Et ce courage est rarement récompensé. Mais quand il l'est : quel bonheur ! Quand tout à coup on a rendu des personnages tellement complexes et vivants qu'on n'a plus à les guider comme des parents bienveillants ou des chiens d'aveugles avisés. Quand on n'a plus qu'à les suivre dans les contrées intimes et divertissantes où ils nous embarquent malgré nous.

Quel bonheur quand une histoire vous apprend à mieux vous connaître et à mieux connaître les autres, à vous sentir moins seul, à vous aimer ou à aimer les autres un peu mieux.

Quel bonheur quand vous avez passé des mois à mettre en place une intrigue, et que tout à coup elle vous emporte avec une évidence implacable. Quand vous la lisez comme si vous la découvriez pour la première fois et qu'elle vous procure des émotions que vous ne soupçonniez pas alors que c'est vous même qui les avez créées.

Peu importe finalement que l'histoire que vous avez écrite soit tournée ou pas. Je vis avec des scénarios que j'ai écrits et qui n'ont jamais accédé à l'écran mais qui sont toujours plus essentiels pour moi que nombre d'autres tournés où j'ai échoué à faire passer ce sentiment de vie et dont j'ai oublié les personnages comme des relations inintéressantes qu'on perd de vue au fil des années. Des histoires nées au mauvais moment, au mauvais endroit, où livrées à des mains malhabiles ou malveillantes, des mains ou des regards. Ou parfois des histoires auxquelles je n'ai pas assez cru pour y faire croire les autres. Des personnages que je n'ai pas assez aimés, par manque de générosité, d'attention, de temps ou de travail.

Je pense encore après toutes ces années passées à écrire qu'un scénario, qu'une histoire en général, qu'une expérience sincère couchée sur du papier, peuvent changer une vie, d'abord la vôtre et avec une conjonction heureuse de chance, de travail et de talent, peut-être celle de dizaines ou de millions de gens. Qu'il n'y rien de plus beau et de plus libérateur qu'écrire, si ce n'est de vivre en écrivant.

Alain Layrac

Extrait de *Atelier d'écriture*

50 conseils pour réussir son scénario sans rater sa vie

PREMIERS PAS DANS L'ÉCRITURE D'UN SCÉNARIO

OBJECTIFS PÉDAGOGIQUES :

- Faire preuve de qualité d'observation et d'empathie ;
- Cultiver son imagination et sa créativité ;
- Développer un esprit de synthèse ;
- travailler une écriture concise et percutante.

1. ET SI...

La formule magique d'un scénariste, c'est de partir de la réalité et d'y ajouter un **ET SI**. C'est le point de départ de toute bonne histoire. Il y a des **ET SI** à peu près partout qui peuvent déclencher des histoires. À vous, futurs scénaristes de les dénicher !

Exercice : Trouvez votre « ET SI »

En vous promenant dans un parc, sur un marché, ou à une terrasse de café, observez les personnes autour de vous. Dans un cahier, notez des situations ou des personnes qui vous interpellent par leur singularité, l'émotion qu'elles dégagent, leur physique,...

Choisissez deux personnes qui n'ont rien à voir entre elles et commencez à laisser vagabonder votre esprit pour trouver des ET SI.

Proposez 4 ET SI différents.

Exemple : Et si X et Y tombaient amoureux ? Et si X était le témoin de la mort accidentelle de Y ? Et si X et Y se retrouvaient coincés dans un ascenseur ?

2. LE SYNOPSIS

Le **synopsis** joue un rôle primordial dans le destin d'un projet de film. C'est l'outil qui permet au scénariste de démarcher et convaincre un producteur de commander l'écriture d'un scénario. C'est aussi une des pièces maîtresses des dossiers de demande d'aide à l'écriture, en cinéma comme en télévision. Il sera encore très utile au moment de la distribution du film en salle de cinéma pour déclencher l'intérêt des exploitants de cinéma, des médias et du public.

Il est donc essentiel de maîtriser l'art de rédiger un synopsis quand on est scénariste.

Exercice : Rédigez le synopsis de votre vie

Le texte doit être court, rédigé à la 3^e personne du singulier ou du pluriel et être écrit au présent. À la lecture du synopsis, on doit comprendre le propos principal de votre histoire ainsi que la problématique principale qui va tenir votre spectateur en haleine pendant tout le film.

- 1) Faites le synopsis de votre vie sur une page maximum.
- 2) Sur la page suivante, résumez en deux ou trois lignes chacune, la problématique principale et les deux problématiques secondaires du synopsis qui précède.
- 3) Sur une troisième page, décrivez en deux lignes maximum cinq personnages qui apparaissent dans le synopsis.
- 4) Rédigez votre synopsis en 4 lignes maximum en vous aidant du travail que vous avez réalisé précédemment.

3. CRÉER DES PERSONNAGES CONVAINCANTS

Rien n'est plus difficile que de créer un personnage original. Ce personnage doit d'abord avoir un passé pour qu'on puisse traiter de son présent et imaginer son futur le temps d'un film. Il doit être un monde à lui tout seul, avec sa logique interne, ses contradictions particulières, ses propres règles dont on va vérifier pendant le film si elles fonctionnent ou comment elles dysfonctionnent.

Dans le film **Le cours de la vie**, Noémie transmet un questionnaire aux étudiants pour les aider à construire leurs personnages. Ce questionnaire est l'un des outils qu'utilise Alain Layrac, scénariste du film pour caractériser ses personnages. Une synthèse de ce questionnaire est reproduite ci-dessous.

Exercice : Faites de vous un personnage en répondant le plus sincèrement possible et de manière synthétique aux questions reproduites ci-dessous

Quel est le nom de votre personnage ? Son prénom ?

Où est-il né ? Quand est-il né ? Quel est son signe astrologique et son ascendant ?

Quels sont les noms et prénoms de sa mère et de son père ?

Quels métiers exercent-ils ?

Que ressent votre personnage vis à vis de chacun d'eux ? Les aime-t-il à égalité l'un et l'autre ?

A-t-il le sentiment que ses parents l'aiment autant l'un que l'autre ?

Que fait-il pour se faire aimer par eux ?

Votre personnage a-t-il des frères et sœurs ? Quels sont leurs prénoms ? Leurs métiers ? Quels sont ses sentiments pour eux ?

Qu'est-ce qui fait rire votre personnage ? Qu'est-ce qui le met en colère ? Qu'est-ce qui le fait pleurer ?

Qu'est-ce qui touche votre personnage émotionnellement, spirituellement et intellectuellement ?

Quel est le meilleur et le pire événement qui lui soit arrivé ?

Quel est le meilleur et le pire événement qui pourrait arriver à votre personnage ?

Comment votre personnage gagne-t-il sa vie (son salaire brut et net) ?

Quels objets ou symboles sont importants pour votre personnage ?

Quelle est la principale contradiction de votre personnage ?

Quel est son comportement physique le plus marquant (démarche, maladresse, sueur, défaut de prononciation, tics...) ?

Faire une ligne chronologique des événements importants de sa vie (ne jamais oublier que ce n'est pas tant ce qu'il a vécu que comment il l'a vécu – l'impact émotionnel sur lui - qui compte).

Quelle est la principale qualité de votre personnage? Son pire défaut ?

Racontez deux événements de sa vie où il a l'impression d'avoir échoué ou de se sentir impuissant à changer les choses ?

Qu'est-ce qu'il aime dans son corps ? Qu'est-ce qu'il déteste ?

Qui a-t-il dans le portefeuille de votre personnage ou dans son sac à main ?

Que ressent-il par rapport à la mort ?

S'il en a une (ou un), que pense-t-il que sa (son) partenaire ressent pour lui ?

Que pense-t-il que ses amis ressentent pour lui ?

Qu'attend votre personnage de sa (son) partenaire ? Comment l'exprime-t-il ?

Qu'attend-t-il de ses amis ? Comment l'exprime-t-il ?

Comment votre personnage gère-t-il ses émotions ?

Comment se protège-t-il du regard des autres ?

Qu'a-t-il peur que les autres personnages découvrent de lui ?

Qu'est-ce qui fait souffrir votre personnage ? Qu'est-ce qui le révolte ?

Qu'est-ce qui le réjouit ? Qu'est-ce qui lui fait peur ?

Qu'est-ce qui le fait sortir de ses gongs ?

Votre personnage est-il plutôt actif ou passif ?

Écoute-t-il plus qu'il ne parle ou l'inverse ?

L'impulsion de votre personnage part-elle de la tête, de la poitrine ou du sexe ?

Comment décririez-vous la vie sexuelle de votre personnage ? Qu'est-ce qui l'excite ? Quelle est sa position préférée ? Pourquoi ? Quels sont ses tabous ?

Quels sont ses fantasmes ?

Comment votre personnage aime-t-il à se définir ?

Se ressent-il comme un vainqueur ou comme une victime ?

Comment votre personnage a-t-il vécu en 2020 la pandémie Covid, et en particulier les deux confinements (avec qui était-il ? où ?...)

Quelles sont les trois choses les plus excitantes qui soient arrivées à votre personnage au cours de sa vie ?

Quelle est la chose la plus gênante qui lui soit arrivée ?

Quand a-t-il été amoureux pour la première fois ? Avec qui et comment cela s'est-il passé ?

Où et quand a-t-il eu sa première expérience sexuelle ? C'était comment ?

Si votre personnage pouvait changer quelque chose dans sa vie, qu'est-ce que ce serait ?

Décrivez un rêve récurrent de votre personnage ? Un cauchemar ?

Quelle est la chose la plus transgressive qu'ait jamais fait votre personnage ?

Est-ce qu'il fume, boit ou consomme des drogues ? Et pourquoi ? A-t-il d'autres addictions ?

Quelle musique aime-t-il écouter ?

Si votre personnage était un animal ? Un objet ? Une couleur ? Un plat, une recette ? Un ustensile de cuisine ?

Un lieu ? Une fleur ou un arbre ? Un livre ? Une chaîne de télé ? Une station de radio ?

Qui sont ses héros et ses idoles ? Pourquoi ?

Quelle est l'attitude de votre personnage face à son téléphone portable (s'il en a un, sinon pourquoi il n'en a pas) ?

Quelle est son attitude face aux réseaux sociaux ?

Quelle est la philosophie de vie de votre personnage en une phrase (ou un proverbe) ?

En quoi votre personnage est-il universel ? Par quel biais les spectateurs vont-ils pouvoir s'identifier ou avoir de l'empathie pour lui ?

En quoi votre personnage est-il unique ? Quelle est la partie de vous que vous avez mis dans le personnage ?

DES CONSEILS POUR LA RÉALISATION D'UN FILM

Dans le livre **Scénario et réalisation : mode d'emploi ?**, Luc Jabon et Frédéric Sojcher tentent de cerner les différentes étapes de l'écriture filmique, qui commencent bien sûr par l'écriture du scénario, mais qui se poursuivent au tournage et au montage. Quant à la musique choisie pour un film, elle peut bien entendu participer à l'émotion, voire au suspense, et donc elle aussi contribuer à l'écriture. À la fin de chaque chapitre de ce livre, les auteurs posent des questions... qu'ils pensent que chaque scénariste et chaque réalisateur devraient se poser. En voici quelques extraits.

Un scénariste doit-il pouvoir réaliser un film ?

Un scénariste, même s'il ne souhaite pas devenir réalisateur, a sans doute intérêt, au moins une fois dans sa vie, à mettre en scène un film, pour mieux cerner les contraintes liées au passage entre un projet sur papier et les contraintes de la production, les aléas des relations humaines et des « imprévus » qui obligent toujours un cinéaste à réinventer le film en cours de route.

À défaut de réaliser un film, le scénariste doit comprendre le "principe de réalité" qui préside à toute production. Saisir ce qui est possible ou non et souhaitable ou pas, pour la cohérence de la mise en scène.

Un réalisateur doit-il être aussi scénariste ?

Un réalisateur, même s'il maîtrise davantage le langage visuel que le langage écrit, devrait sans doute s'astreindre et s'exercer à écrire des scènes, des dialogues, une structure dramatique, au moins une fois dans sa vie... pour ensuite pouvoir mieux « diriger » ses acteurs, davantage comprendre les tenants et les aboutissants de l'art dramatique.

À défaut d'écrire un scénario, le réalisateur doit pouvoir en cerner les enjeux, qui détermineront sa mise en scène. Cela implique une connaissance et une compréhension de la structure du récit et de la construction des personnages.

Où placer sa caméra ?

Pour répondre à cette question, il faut se demander « ce que raconte la caméra ». Faut-il pour le film que l'on va réaliser avoir un ensemble de règles que l'on s'impose ? Décider à l'avance que tout sera tourné en plans fixes? Opter pour une caméra qui colle au personnage principal ? Opter pour l'utilisation d'un certain type de focales ?

L'écriture par l'image se détermine toujours en partie avant le tournage, en fonction des moyens de production et des discussions qui ont lieu entre le cinéaste et son chef opérateur sur les moyens techniques utilisés (comme le choix de l'appareil de prise de vues). Pour le réalisateur inexpérimenté, des essais caméra sont utiles. Se placer avant le tournage dans les conditions du tournage, afin de décider ce qui fait l'identité visuelle du film. Les références à d'autres films voire à des photographies, pour communiquer une envie de cadrages ou de lumières peuvent être bienvenues.

L'idée selon laquelle un « vrai » cinéaste sait instinctivement où placer la caméra... est fautive. Le « bon » emplacement de la caméra est déterminé par les acteurs, par le décor... la mise en scène ne devant jamais se contenter de faire une captation du scénario, mais apporter sa propre écriture, qui donne vie au film. Certains cinéastes ont une idée très précise, plan par plan, d'où placer la caméra et avec quel objectif. D'autres décident de leur mise en scène de manière empirique. Une attitude n'est pas en soi meilleure que l'autre, il y a de « bons » cinéastes et de « mauvais » réalisateurs dans chacune des deux approches.

Comment constituer son équipe ?

L'art de bien s'entourer est sans doute la vertu la plus importante, pour un cinéaste. Le choix de ses collaborateurs est déterminant pour la réussite du film. Travailler avec des personnes qui comprennent les enjeux artistiques du film et le rendent meilleur que si elles n'y avaient pas participé.

L'écriture du film se compose avec toutes ses parts créatives. Le jeune cinéaste a deux voies possibles.

– La voie générationnelle. S’entourer d’une équipe de son âge, où chacun a tout à gagner, tout à prouver. Le piège est alors de privilégier la camaraderie au film; or un cinéaste se doit d’être impitoyable et de ne penser quand il réalise qu’à l’éclosion de sa réalisation (pas à faire plaisir à untel ou untel).

– La voie de l’expérience. Engager à son côté des chefs de poste chevronnés. Le piège est double. Certains techniciens ont tendance, quand ils travaillent avec un réalisateur moins exercé qu’eux, de ne vouloir en faire qu’à leur tête. Risque, aussi, d’un cinéma académique – filmer en respectant les normes en vigueur, sans insuffler d’écriture singulière.

S’assurer avant d’engager un membre de l’équipe qu’il ait envie de travailler sur CE film, qu’il y a un échange possible (à travers par exemple des références communes). Évidemment, plus on fait de films, moins cette question se pose. On acquiert soi-même une compétence technique et on connaît de plus en plus de techniciens avec qui naturellement on a envie de retravailler.

Quels échanges avec l’équipe ?

Toutes les décisions de mise en scène prises sur un film font l’objet de discussions et d’échanges entre le cinéaste et les chefs de poste de son équipe (image, son, décors, costumes, maquillage...). Parfois, le producteur s’immisce dans ces dialogues.

Le cinéaste ne doit pas avoir des connaissances techniques approfondies dans chacun des domaines concernés, mais donner l’impulsion pour que l’ensemble des éléments constitutifs de la mise en scène une fois réunis forme un tout cohérent. C’est ce que l’on appelle « la vision du film ».

Certains cinéastes font des réunions avant le tournage avec l’ensemble des chefs de poste de l’équipe de leurs films, pour que chacun soit conscient des partis pris esthétiques du film et comment des interactions peuvent agir, par exemple entre la couleur des costumes et la direction de la photographie.

Quels rapports tisser avec les acteurs ?

Le rapport entre un cinéaste et « ses » comédiens se scelle autour du désir de travailler ensemble, de la confiance et de l’autorité. Ne pas se tromper dans ses envies. Confiance : car l’acteur se donne à la caméra, et il ne peut le faire avec bonheur que si le regard du metteur en scène le stimule dans son don. Cela veut aussi dire que le cinéaste doit avoir avec chacun de ses acteurs une relation exclusive.

Pas de confiance possible, sans autorité. Si le réalisateur donne l’impression qu’il doute ou qu’il ne sait pas ce qu’il veut, il n’y a rien de plus déroutant, pour un acteur. Avant le tournage, les échanges entre le cinéaste et les acteurs qui joueront dans son film sont importants, car ils peuvent créer – ou pas – une complicité.

Pendant le tournage, le cinéaste *regarde* ses acteurs. Cela veut dire qu’il ne doit pas être accaparé uniquement par la technique, qu’il veille sur le plateau à leur réserver du temps. Éviter à tout prix que l’acteur ait l’impression de n’être que l’un des rouages de l’édifice, il faut qu’il se pense et se voie comme un être unique, indispensable au film.

Certains réalisateurs ont tendance à regarder le plan en train d’être tourné sur le combo (le moniteur vidéo), en tournant le dos à l’acteur. Grave erreur. Ce dont a besoin l’acteur, c’est l’attention du cinéaste une fois qu’il a dit : « Coupez ! » ; l’acteur et le cinéaste doivent à la fin d’une prise avoir un échange de regards... pour que tout de suite l’acteur voie si son jeu est apprécié, ou pas.

Comment choisir son monteur ? Et comment concevoir le montage ?

Il vaut mieux ne pas monter seul. Trouver un monteur avec qui travailler, qui n’ait pas assisté au tournage, et ne se soucie donc pas des aléas des prises de vues... ne considère les rushes que pour ce qu’elles sont. La collaboration entre le cinéaste et le monteur va s’étendre sur plusieurs mois, pour un long métrage.

Les affinités électives entre un monteur et un cinéaste se cristallisent autant autour de références communes que par la grâce de caractères complémentaires. Le « bon » monteur est celui qui apporte quelque chose au film, celui sans lequel le cinéaste n’aurait pas abouti... et, dans le même temps, cette conception nouvelle du film ne peut advenir qu’à la suite de toutes les étapes préalables supervisées par le cinéaste.

Il faut trouver le monteur qui soit l’interprète du cinéaste ; ne travailler que si on se sent bien ensemble, si on aime parler, boire, déjeuner, cohabiter à deux et avec le film. Le duo entre le cinéaste et le monteur est

toujours à réinventer. Certains cinéastes veulent être présents tout le temps du montage, d'autres préfèrent laisser travailler le monteur avant de visionner avec lui ce qu'il a à proposer et de décider ensemble de ce qui convient ou pas à l'intrigue, au rythme, à la tonalité du récit.

Tout est question de distance (avoir le recul nécessaire) et d'implication (garder le feu sacré du film – mieux encore : l'alimenter).

Pourquoi et comment être impitoyable avec ses rushes au montage ?

Il faut être de la plus grande sévérité possible avec ses rushes. Ne retenir que ce qui renforce le film dans son ensemble. Est cinéaste celui qui arrive à être impitoyable avec lui-même (mais on pourrait dire la même chose d'autres formes d'expressions artistiques). Essayer de supprimer une scène, pour voir si le film fonctionne mieux ou moins bien sans elle. Essayer de supprimer un plan dans une scène, pour voir si la scène y gagne ou pas. Tenter aussi d'instaurer un temps plus long, quand l'émotion ou le récit le demandent. Accélération et moments de pause. Procéder par essais. Avoir l'envie et la force de changer l'ordre établi pour voir ce que cela donne.

Avoir une forme de dureté par rapport à son propre film. Un bon parent aime « son enfant » sans complaisance.

Avoir une forme de tendresse. Ne jamais perdre *le point de vue du film*. Faire que le film (que « l'enfant ») puisse voler de ses propres ailes. Avec son propre rythme.

Comment envisager le montage son ?

Le montage son se conçoit en partie avant le montage image, en partie pendant le montage image et en partie pendant le montage son lui-même. Avant : le cinéaste détermine la place qu'aura le son dans son film. Pendant le montage image : des idées de son naissent de l'entrechoquement des scènes et des plans.

Le montage son est la mise en application de ces désirs préalables, qui amène à de nouvelles trouvailles.

Comment choisir le compositeur du film ?

Stephen Frears, le cinéaste britannique, a une manière à la fois simple et cohérente de concevoir les liens avec les compositeurs de ses films. Il montre le montage au compositeur pressenti, et en fonction de ce qu'il a compris du film, décide ou pas de travailler avec lui.

Pour un cinéaste : choisir « son » compositeur en fonction des musiques qu'il a déjà écrites, dans la possibilité de rencontres entre son univers et le sien.

POUR ALLER PLUS LOIN...

Bibliographie :

- Alain Layrac, *Atelier d'écriture, 50 conseils pour réussir son scénario sans rater sa vie*, Hémisphères éditions, Collection Ciné Cinéma, 2018, (nouvelle édition, 2023).
- Alain Layrac, *Une vie de scénariste*, Hémisphères éditions, Collection Ciné Cinéma, 2019.
- Luc Jabon et Frédéric Sojcher, *Scénario et réalisation : modes d'emploi ?*, Editions du Nouveau monde, 2019.
- Frédéric Sojcher, *Main basse sur le film*, préface de Bertrand Tavernier, 2001 (nouvelle édition, Genèse édition, 2021).
- Frédéric Sojcher, *Manifeste du cinéaste*, préface de Michael Lonsdale, Klincksieck, 2011.
- Frédéric Sojcher, *Main basse sur le film*, préface de Bertrand Tavernier, Séguier, 2003 (nouvelle édition : Genèse édition, collection les poches belges, 2021).

Filmographie d'Alain Layrac :

- **Planètes**, 2023, Long métrage de sciences fiction réalisé par Momoko Seto.
- **Le cours de la vie**, 2022, long métrage avec Agnès Jaoui, Jonathan Zaccai et Géraldine Nakache, Stéphane Hénon.
- **Yves**, 2019, Long-métrage avec William Lebghil, Doria Tillier et Philippe Katerine.
- **MILF**, 2018, Long-métrage avec Marie-Josée Croze, Virginie Ledoyen et Axelle Laffont.
- **Ce sera tout pour aujourd'hui**, 2013, court métrage avec David Hourli, Sigrid Bouaziz, Maud Baecker.
- **Barnie et ses petites contrariétés**, 2001, Long métrage avec Fabrice Lucchini et Nathalie Baye.
- **Avant qu'il ne soit trop tard**, 2004, long métrage avec Frédéric Diefenthal, Emilie Dequenne, Olivier Sitruk.
- **Mauvaises fréquentations**, 1999, long métrage avec Maud Forget, Lou Doillon et Robinson Stévenin.
- **Héroïnes**, 1997, long métrage avec Virginie Ledoyen, Maidi Roth et Edouard Baer.
- **La mère de nos enfants**, 1997, téléfilm avec Sophie Broustal, Stéphane Freiss et Antoine du Merle.
- **Ligne de vie**, 1996, long métrage avec Vincent Perez, Tania Metcherkina et Armen Djigarkhanian.
- **Une famille formidable**, de 1992 à 2018, Série pour TF1 avec Anny Duperey et Bernard Le Coq.

Filmographie de Frédéric Sojcher :

- **Le cours de la vie**, 2022, long métrage avec Agnès Jaoui, Jonathan Zaccai et Géraldine Nakache, Stéphane Hénon. Musique : Vladimir Cosma.
- **Je veux être actrice**, 2016, long métrage documentaire avec Nastasjia et Jacques Sojcher et la participation de Patrick Chesnais, Jean-François Derec, Michael Lonsdale, François Morel, Denis Podalydès, Micheline Presle, Philippe Torreton et Jacques Weber. Musique de Vladimir Cosma.
- **Hitler à Hollywood**, 2011, long métrage avec Micheline Presle et Maria de Medeiros. Prix FISPRECI au Festival International de Karlovy Vary, Sélection à la section « Venise Days » au Festival international de Venise. Musique de Vladimir Cosma.
- **Climax**, 2009, court métrage avec Patrick Chesnais et Lorant Deutsch. Musique de Vladimir Cosma.
- **Cinéastes à tout prix**, 2004, long métrage documentaire. Sélection Officielle au Festival de Cannes, Hors compétition.
- **Regarde-moi**, 2000, long métrage avec Carmen Chaplin, Mathieu Carrière et Claire Nebout.
- **Vroum-Vroum**, 1995, court métrage avec Annie Cordy, Michael Lonsdale, Claire Nebout et J-P Comart.
- **Il était une fois... deux fois**, 1994, deux courts métrages.
- **Requiem pour un fumeur**, 1993, court métrage avec Serge Gainsbourg.
- **A comme Acteur**, 1993, court métrage avec Margaux Hemingway, Florence Darel, Michel Feller, Maria de Medeiros et la participation d'Arletty.
- **Fumeurs de charme**, 1985, court métrage avec Serge Gainsbourg, Michael Lonsdale et Bernard Lavilliers.
- **Karamann Ghia**, 1984, court métrage avec Jean-Paul Comart.
- **Elles étaient deux**, 1983, court métrage.

**LE
COURS
DE LA VIE**