Comment ne pas écrire un scénario documentaire ? Éloge de la sincérité

Laurent Roth

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/6055>

DOI : 10.4000/entrelacs.6055

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Laurent Roth, « Comment ne pas écrire un scénario documentaire ? Éloge de la sincérité », *Entrelacs* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/6055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.6055>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2021.

Tous droits réservés

Comment ne pas écrire un scénario documentaire ? Éloge de la sincérité¹

Laurent Roth

Première note d'intention d'*Une maison de famille* (29 nov. 2001).

Crédit : Laurent Roth.

- 1 Cinéaste, documentariste, je passe le plus clair de mon temps à écrire. Écrire pour tourner des films... Sitôt que Réel décoche sa flèche et me donne l'inspiration — *Un film, je le tiens !* —, l'hydre à six tête sort de l'ombre et darde ses yeux sur moi : « Résumé —

Note d'intention — Synopsis — Séquencier — Scénario — Traitement ». Six têtes. Pour dire les six incontournables de la mélancolie qui s'emparent de moi, sitôt le spasme de l'inspiration retombé...

- 2 Pour trancher la tête de cette hydre, j'entends deux injonctions, contradictoires.
- 3 L'une me répète que le documentaire « c'est la vie à l'improviste » et depuis Vertov, j'aime entendre cet appel à la liberté. Pas de script, c'est le réel qui décidera, c'est le montage qui scénarisera. Marcel Ophuls reprenait récemment ce cri de guerre dans une interview à *Libération* au sujet de son dernier opus, immense *flash-back* sur sa vie, son œuvre, et toutes les destinées qui ont croisé la sienne : « Fred Wiseman m'a dit récemment : — *Il va falloir que tu t'y mettes, Marcel, les fameuses dix pages de synopsis, même moi je les donne.* Et je lui demande alors ce qu'il met dedans, si c'est pas trop indiscret, il me répond : — *Bullshit ! De la merde ! De taureau !* » Et Ophuls de poursuivre : « Parce que je sais bien, on va me dire : si c'est un film sur vous-même, vous pouvez bien nous dire par avance ce que vous allez faire. Eh bien, non Madame, non Monsieur, je ne sais pas par avance !² » Depuis toujours, comme Wiseman, Marcel Ophuls assume le refus de scénariser un documentaire.
- 4 Le fondateur même du genre « documentaire » n'a-t-il pas donné le mauvais exemple ? On connaît l'anecdote de Robert Flaherty « vendant » au producteur anglais Michael Balcon, alors patron de la Gaumont-British, le projet qui, au début des années trente, allait devenir *L'Homme d'Aran* (1934). « Grierson nous avait fait nous rencontrer et je suis immédiatement tombé sous le charme de Flaherty... Les îles d'Aran... Des rochers dénudés, sans arbre, dans l'Atlantique, au large de Galway... Raconté par Flaherty, cela me suffisait. Je ne lui ai pas demandé de texte par écrit. Cela d'ailleurs n'aurait servi à rien », raconte Balcon dans ses souvenirs. Et pour compléter le tableau, citons le jeune Harry Watt, que Grierson avait dépêché sur place. Watt raconte : « Quand j'arrivai à Aran, il y avait un bout de papier affiché sur un mur : *À tourner : plans de mouettes, Maggie qui transporte des algues.* Quand je suis parti, plusieurs mois plus tard, le papier était là. Je n'ai jamais vu d'autre scénario³. »
- 5 *Shoot first, talk after...* Le credo des anciens que sont Flaherty, Wiseman, Ophuls se trouve depuis une quinzaine d'années à la fois confirmé et renouvelé. Avec l'arrivée des petites caméras numériques, peu coûteuses et de qualité *broadcast*, la mise en chantier d'un projet peut se faire à l'instant ; on tourne sans savoir, la prise de notes est une prise d'option sur le réel et le prémontage, facilité par les logiciels domestiques, est une écriture. Cette mutation est profonde, décisive, on n'a pas fini d'en mesurer les effets libérateurs sur la création documentaire. Tout ce que Vincent Dieutre appelle le « Tiers Cinéma » participe de cette émancipation : entre film essai, cinéma à la première personne, fiction du réel, documenteur, art vidéo, installation, performance, théâtre documentaire, un nouveau territoire se dessine où la pratique, l'expérimentation, précèdent souvent l'écriture et la fécondent.
- 6 Travaillant depuis dix ans avec Vincent Dieutre, je le vois alterner avec bonheur d'intenses périodes d'écriture sur ses projets de « longs », généralement financés par l'Avance sur recettes (*Mon Voyage d'hiver*, 2003, *Fragments sur la Grâce*, 2006) et des projets plus clandestins, carnets de voyage, portraits de villes et portraits d'amants, tournés au fil de temps, généralement sans cadre de production précis... L'ironie du sort — qui en dit long sur l'inadaptation des « guichets » au financement de ce type de cinéma — veut que depuis trois ans ce soient les projets clandestins, *Jaurès* (2012) et *Orlando Ferito* (2015), qui se soient vus financés dans un après-coup du tournage : *Jaurès*,

tourné au jour le jour, obtient son financement après sa diffusion sur une chaîne câblée et sur Arte, et *Orlando* obtient l'Avance sur Recettes après un début de tournage ; tandis que le projet lourd de long-métrage *Flow my tears*, qui a demandé plusieurs versions de scénario, échoue par quatre fois en plénière de l'Avance sur Recettes et reste aujourd'hui dans les tiroirs.

- 7 J'ai moi même opéré une totale révolution copernicienne dans ma manière d'écrire : découpant, storyboardant, et préminutant mes trois premiers films (*Les Yeux brûlés*, 1986, *Modèle depuis toujours*, 1988, *L'Impromptu de Jacques Copeau*, 1993), je laisse de plus en plus de place à l'imprévu, découvrant le scénario de mes films au montage (ainsi mon propre personnage, sa caractérisation et ma voix de commentaire ne se sont imposés qu'à la fin du montage de la copie de travail de *Une Maison de famille*, 2004, et *J'ai quitté l'Aquitaine*, 2005), pour carrément opter pour une sorte de tourné-monté dans mes derniers films, *Ranger les Photos* (1988) et *Arc Arceaux Arcades*⁴. *Ranger les Photos* s'est fabriqué en une après-midi avec Dominique Cabrera dans sa cuisine, tourné-monté en douze plans, et *Arc Arceaux Arcades* se tourne ou se « shoot » (puisque c'est un photo-film) depuis trois ans sur quatre rue du quartier de La Villette : chaque *shooting* me permettant d'ajouter un épisode à la partie du film déjà montée où je raconte, brique par brique, l'histoire et la transformation de Paris. Financé par la bourse Brouillon d'un rêve de la Scam et l'Aide au court-métrage du CNC, j'ai dû contourner pour ce film le tabou de l'interdiction de tournage avant financement exigée par le CNC, devenu à mon sens complètement obsolète. Mais ceci est un autre débat.
- 8 Un nouvel enjeu d'écriture se fait jour, qui est le corollaire de cette construction après-coup du sens des images : la valeur « commentaire » fait son retour en force après avoir été bannie du cinéma documentaire, sous prétexte qu'elle serait « la voix de Dieu ». Les voix de Dominique Cabrera, Alain Cavalier, Jean-Louis Comolli, Raymond Depardon, Vincent Dieutre, André Labarthe se sont imposées à nous comme des voix protagonistes, dont la pulsation, la respiration, la précision, maintiennent littéralement le film en vie, voix « on » plus que voix « off » comme l'avait très bien vu Serge Daney. Moi-même, depuis trois films, j'accorde à ma voix de commentaire, enregistrée en maquettes successives, puis « filée » intégralement au mixage c'est-à-dire à la toute fin de la fabrication, le même soin que j'accordais naguère à mes scénarios écrits avant tournage. Et c'est à la virgule près, au mot près, à l'intonation près...
- 9 La tête de l'hydre donc. Six têtes : « Résumé — Note d'intention — Synopsis — Séquencier — Scénario — Traitement ». Face à elles, j'ai parlé d'une deuxième injonction. J'entends bien cette deuxième voix qui me dit d'affronter, plutôt que d'esquiver : car il faut bien apprendre à écrire un documentaire, pour le financer, mais aussi pour le penser, pour le rêver, pour maintenir le désir intact. J'aimerais m'essayer à dégager quelques règles — puisque cet article se voudrait une aide pour de jeunes cinéastes, ceux par exemple que j'accompagne comme directeur littéraire au sein de la société Inthemood...
- 10 Il faudrait en préambule nuancer tout ce que je viens de dire à propos du cinéma sans scénario. Robert Flaherty pouvait s'appuyer sur le succès planétaire de *Nanouk l'Esquimau* (1922) pour convaincre Michael Balcon de produire *L'Homme d'Aran*. Frederick Wiseman donne bien ses dix pages et voici ce qu'il y met : « Je décris l'institution où je veux travailler, j'explique ce qui m'intéresse, ce qui est susceptible de se produire devant la caméra, je rappelle ma méthode de travail, et c'est à peu près tout⁵ ». On le voit : ce n'est pas tout à fait de la « merde de taureau »... Quant à Marcel

Ophuls, qui n'écrit pas, ce sont Frank Eskenazi, son producteur et Yves Jaglin, son interviewer-coréalisateur qui le font avec sa complicité bienveillante. Le dossier de production de *Carnet de Voyage* (2013) (titré aujourd'hui : *Un Voyageur*) est composé d'une note du producteur (« le Lion et le Rat ») signée de Frank Eskenazi et deux notes et d'un début de découpage signés par Yves Jaglin : « Intention et Genèse d'un projet », « Deux ou trois choses que je sais de lui », « Deux ou trois choses d'un tournage fait et à faire⁶. »

- 11 Ce dossier de vingt-huit pages, fort bien écrit, est emprunt de cette urgence et de cette passion qui font les très bons dossiers... Je parlerais de sincérité : rien n'est tu de la difficulté de produire un tel film, du refus de Marcel Ophuls de livrer un scénario, de l'urgence de ne pas attendre, car le personnage principal est malade et vieux, et du fait qu'un premier tournage a commencé, envers et contre tout. C'est souvent les conditions d'impossibilité d'un documentaire qui en font tout l'intérêt. Au bout du compte, ce dossier de film « sans scénario » a emporté l'adhésion d'Arte et France Télévisions et de deux guichets régionaux.
- 12 Quand je parle de sincérité, c'est pour insister sur la vocation matérialiste de l'écriture documentaire : c'est beaucoup plus le « comment » que le « pourquoi » qui doit faire, par exemple, l'objet d'une note d'intention. La sincérité porte sur les moyens employés et non sur l'autojustification du réalisateur, qui doit s'en tenir ici à ce que son film apporte éventuellement à ses expériences précédentes. Pourquoi on fait un film, on le comprend toujours après, c'est-à-dire trop tard... Raconter comment on va s'y prendre comporte en revanche sa part de rêve, un rêve de fabrication, dans lequel la sincérité se conjugue à une deuxième qualité : la simplicité. Il faut trouver la clef, le « la » harmonique, l'évidence. Sur ce point, je laisse la parole à Jean Breschand : « La vraie finalité de la note d'intention est là : elle doit servir à tout le monde : aux lecteurs des commissions comme aux membres de l'équipe. Chacun doit pouvoir y revenir quand il veut, en suivre la pente quand il en ressent le besoin. Elle définit la couleur du film. Ce sera le terrain commun⁷. »
- 13 On retrouve Marcel Ophuls, à nouveau : « Avant tout, il cherche une idée centrale, simple, qu'il appelle « une idée portemanteau » autour de laquelle il articulera son récit, tant au niveau du tournage que plus tard au moment du montage⁸. » On le voit : c'est dans la recherche du bagage le plus léger que doit se concentrer l'effort d'un documentariste. Je préconise plusieurs méthodes pour arriver à cette légèreté. L'utilisation du dictaphone peut parfois débloquer des énergies latentes, s'enregistrer soi-même permettra alors de se désinhiber par rapport à l'écriture : l'inconscient est toujours en avance sur ce qu'on croit savoir. On peut aussi raconter son film à d'autres : dans une file d'attente, au bar du TGV, à son chauffeur de taxi. Raconter son film sous forme d'entretien, à un complice qui aura préparé des questions. Enfin, s'exercer régulièrement à le résumer en trois lignes : exercice redoutable !
- 14 C'est en faisant exister de multiples « autres » autour de soi qu'on a le plus de chances d'intérioriser le point de vue du « spectateur », qui n'est pas forcément celui du « public » : le spectateur est « l'autre » du film, c'est l'autre de soi, en soi ; celui à qui s'adresse ce film-là, en particulier. Trouver cet autre quand on travaille au plus près de soi, dans l'autofiction ou le journal filmé, prend du temps, qui est le temps de la déprise de soi-même et de la bonne distance : je constate que les temps d'écriture et surtout de montage sont très longs sur ce type de films.

- 15 Une fois ce point de sincérité, de simplicité et de légèreté atteint dans les notes (intention et réalisation), reste à écrire la partie scénario : là encore se faire confiance. Le synopsis consigne un désir de film qui n'est pas encore là, rien n'est joué, tout est en balance et en risque : il faut faire exister cette dimension d'attente, d'aléatoire. Quant au scénario, il prend appui sur la base d'éléments généralement identifiés et repérés, mais pour éviter d'être une succession d'épisodes sans point de vue, il doit fortement s'ancrer dans la « scène primitive » du film : une image, une vision, une scène, un fantasme, une situation, la répétition d'une situation, qui sont l'élément déclenchant du film, et dont la force et l'intensité ne s'altèrent pas avec le temps. Ce que Jean-Daniel Pollet, avec qui j'ai longtemps travaillé, appelait son « diamant ». On fait un film pour « régler son compte » à cette scène primitive et il n'existe pas de bon documentaire qui ne soit, au bout du compte, un bon film noir.
- 16 Il existe donc une sorte d'« écrire-voir » du cinéma documentaire, que résume par exemple Marianna Otero à propos d'*Histoire d'un secret* (2003) : « C'est très simple : je n'ai écrit que ce que je voyais⁹. » Ce credo est relayé de son côté par Anna Glogowski, dans un autre point de vue, celui du diffuseur : « Je dis souvent aux réalisateurs : faites semblant que le film est terminé et que vous sortez de la projection et racontez-moi comment cela commence, qu'est-ce qui s'y passe et comment il finit, cela les aide à visualiser leur film et à choisir la forme qu'il va prendre¹⁰. » Cette dictée automatique des images dans l'écriture est bien évidemment une utopie : ces scènes ou ces images ne s'incarnent que partiellement, on peut savoir comment elles commencent, rarement comment elles vont finir, et là réside tout l'art de l'écriture documentaire ; un écrire qui est un ne pas écrire.
- 17 Ne pas écrire trop. Je parle souvent de « scénario à trous ». Je rêve d'une écriture qui construise et détruise, dans le même geste. J'aime la définition iconoclaste de Luc Moulet : « Le scénario comme tremplin, tremplin pourri de préférence¹¹. » En documentaire, la notion de « dispositif » venue des arts plastiques tend à s'imposer. Pour ma part, je spatialisé de plus en plus mes idées de scénario, en idées de parcours (comme dans les jeux de société ou les jeux divinatoires), je les dramatise en idées de tests ou d'expériences (test projectif, psychodrame). Je présente ma méthode, mon champ d'expérimentation, mon protocole, les sujets de l'expérience et certains résultats probables : dans cette déclinaison pseudo scientifique de la méthode expérimentale, tout reste à faire, à vivre, dans la fantaisie la plus débridée. Mais le sol est là, solide. J'aime cette phrase que Georges Franju m'avait dite un jour, alors que, jeune cinéaste, j'étais venu le voir pour lui demander conseil : « La chance consiste à être préparé. » Il citait Pasteur.
- 18 C'est donc d'un « kit de survie » qu'il s'agit. Un « juste ce qu'il faut », « un abri de branchages¹². » Bonheur de vivre, dans l'ascèse essentielle. Notre habitation sur terre est précaire, et sans cesse devons-nous nous poser cette question : si tout doit disparaître, qu'emportes-tu avec toi ?

NOTES

1. [NDLR] Ce texte a été publié pour la première fois dans *Images documentaires*, n° 75/76, « Les 20 ans de la revue », 2012.
 2. Propos cités par Rémi Lainé : *Ophuls, un homme en résistance*, dans *Astérisque/La Lettre de la Scam*, n° 43, juin 2012.
 3. Propos cités par Philippe Pilard : « Documentaire / Notes sur l'écrit et le filmé », dans *Positif*, « Le documentaire, avec ou sans scénario » (dossier réuni par Laetitia Mikles), n° 585, novembre 2009.
 4. [NDL] Ce dernier, actuellement en postproduction, a été renommé *L'Emmuré de Paris*. Voir dans ce volume l'entretien avec Laurent Roth conduit par Jacques Gerstenkorn et Julie Savelli : « Dans la fabrique de *L'Emmuré de Paris*. Genèse d'une fantaisie documentaire ».
 5. Philippe Pilard, « Documentaire / Notes sur l'écrit et le filmé », *op. cit.*
 6. Je remercie Frank Eskenazi qui m'a transmis les documents de production du film.
 7. Jean Breschand, *La Note d'intention*, dans *Cinémas Croisés*, n° 3, Automne-Hiver 2002.
 8. Sophie Brunet, dans *Images documentaires*, Numéro double « Marcel Ophuls », 3^{ème} et 4^{ème} trimestres 1994.
 9. Propos cités par Laetitia Mikles : « Le Synopsis documentaire, un abri de branchages », *Positif*, « Le documentaire, avec ou sans scénario », n° 585, novembre 2009.
 10. Propos cités par Jacqueline Sigaar : *L'Écriture documentaire*, Dixit, 2010.
 11. Luc Moullet, « Vive le mauvais scénario ! », dans *So Film*, n° 1, juin 2012.
 12. « Le synopsis n'est qu'un abri de branchages » dit Jean-Pierre Duret : il est cette référence fragile où trouver refuge face au foisonnement désordonné des faits. Il est ce point de repère qui permet de mieux affronter la complexité du réel, pour un temps. « Il enferme l'âme du film », complète Andréa Santana, « mais il ne faut pas céder au piège de vouloir vraiment filmer ce qu'on a écrit. Une fois le scénario écrit, on le jette. » (Laetitia Mikles, « Le Synopsis documentaire, un abri de branchages », *op. cit.*)
-

RÉSUMÉS

Cinéaste, documentariste, je passe le plus clair de mon temps à écrire. Écrire pour tourner des films... Sitôt que Réel décoche sa flèche et me donne l'inspiration — Un film, je le tiens ! —, l'hydre à six tête sort de l'ombre et darde ses yeux sur moi : « Résumé — Note d'intention — Synopsis — Séquencier — Scénario — Traitement ». Pour trancher la tête de cette hydre, j'entends deux injonctions, contradictoires. L'une me répète que le documentaire « c'est la vie à l'improviste » et depuis Vertov, j'aime entendre cet appel à la liberté. Mais l'autre injonction se fait aussi entendre : il s'agit de cette deuxième voix qui me dit d'affronter, plutôt que d'esquiver, car il faut bien apprendre à écrire un documentaire, pour le financer, mais aussi pour le penser,

pour le rêver, pour maintenir le désir intact. J'aimerais m'essayer à dégager quelques règles — puisque cet article se voudrait une aide pour de jeunes cinéastes.

As a filmmaker and documentary maker, I spend most of my time writing. Writing to make films... As soon as Réel shoots his arrow and gives me the inspiration — A film, I have it! —, the six-headed hydra emerges from the shadows and turns its eyes on me: "Summary — Note of intent — Synopsis — Sequencer — Script — Treatment". To cut off the head of this hydra, I hear two contradictory injunctions. One repeats to me that documentary "is life unannounced" and since Vertov, I like to hear this call for freedom. But the other injunction is also heard: this is the second voice that tells me to confront, rather than dodge, because one must learn to write a documentary, to finance it, but also to think it, to dream it, to keep the desire intact. I'd like to try to draw up some rules — since this article is intended to help young filmmakers.

AUTEUR

LAURENT ROTH

Après des études de philosophie, Laurent Roth profite de son service militaire en 1986 au sein de l'établissement cinématographique et photographique des armées pour réaliser *Les Yeux brûlés* — un film qui est sorti en salles en 2015, après sa sélection au festival de Cannes, dans la section Cannes Classics. Suivront de nombreux courts et moyens métrages primés dans de grands festivals que La Huit a réunit dans un coffret paru en 2019. Depuis les années 2000, parallèlement à une activité d'écriture pour l'opéra et le théâtre, Laurent Roth poursuit son exploration des passerelles entre fiction et documentaire par une série de « fantaisies documentaires », selon ses termes, où il interprète son propre personnage comme dans *Une maison de famille* (2004), *J'ai quitté l'Aquitaine* (2005) ou *L'Emmuré de Paris* (2021), son premier long métrage actuellement en post-production. Laurent Roth est également scénariste et a collaboré à l'écriture des films de Jean-Daniel Pollet, Vincent Dieutre, Dominique Cabrera ou encore Stéphane Batut. Comme critique de cinéma, il a notamment travaillé aux *Cahiers du cinéma* et pour France culture. Il a publié une centaine d'articles et d'essais, ainsi que deux livres consacrés à Abbas Kiarostami et à Chris Marker. Enfin, Laurent Roth a également été pendant plusieurs années producteur au sein de la société Inthemood et directeur artistique de festivals (Festival International du documentaire « Fictions du réel » à Marseille, Ciné-citoyen à Paris).