

## Un regard sur l'écriture

Clôture de la 2<sup>ème</sup> rencontre

---

Samedi 5 octobre, 16h

*Marcel Jean, délégué artistique du Festival d'Annecy*

Avant de commencer cette synthèse, **Marcel Jean** souhaite préciser d'où il parle, c'est-à-dire exposer très brièvement son expérience, en rapport à cette question de l'écriture du cinéma d'animation. Il est délégué artistique du Festival d'Annecy et c'est vraisemblablement ce qui lui a valu cette invitation. Il en remercie par ailleurs les organisateurs. Toutefois, il est (ou a été) aussi producteur de films d'animation et de prises de vues réelles, réalisateur de fictions et de documentaires, auteur de plusieurs essais, de nombreuses critiques et de quelques textes de fiction, éditeur, analyste de projets pour des organismes de financement... et enseignant. Il ajoute enfin qu'il est l'auteur d'un mémoire sur l'influence de la syntagmatique cinématographique sur l'écriture romanesque de Marguerite Duras. C'est dire que la problématique liée à l'écriture l'intéresse et c'est à la lumière de ces expériences diverses qu'il aborde les questions soulevées par les discussions des deux derniers jours.

Tout d'abord, une mise en garde: l'agenda bien tassé de ces rencontres, l'absence de réels moments de méditation (ce qui est un comble dans un lieu comme celui-ci, on en conviendra) ne facilite pas la préparation d'une synthèse. Il faudra donc considérer cette intervention comme une réaction à chaud - sans distance ni suffisamment de nuances - à des discussions qui mériteraient davantage de décantation pour que la matière se pose bien au fond de la bouteille (là-dessus, il s'excuse, il a une prédisposition à user de la métaphore viticole).

Une première remarque: la question de l'écriture du cinéma d'animation a été considérée dans une acception très large du terme écriture, dépassant le rapport au texte et aux mots pour y inclure le rapport aux images, au récit, voire l'ensemble de l'élaboration du film... On a évidemment parlé de scénario, au sens strict du terme, mais en cherchant le plus souvent à dépasser cette forme ou cette étape... Marc du Pontavice, lors de son allocution d'ouverture, a parlé de scénario, se demandant comment et pourquoi le scénario se dissout dans le film, s'interrogeant sur sa valeur intrinsèque, insistant sur le fait que le scénario autorise un processus itératif, à travers le recours à l'animatique, où une phrase laisse place à une vignette de storyboard, elle-même remplacée par le lay-out, puis par un line test, etc. Ses propos rejoignent en cela une affirmation de Pasolini, qui disait (il cite de mémoire): «Le scénario est une structure qui tend à en devenir une autre.» Voilà une phrase qui donne beaucoup à penser et qui insiste sur le caractère non définitif de cet objet, qui est une étape plutôt qu'une finalité, une structure forcément instable parce qu'incomplète, destinée à être repensée, réévaluée et recréée à la lumière de sa permutation dans une forme audiovisuelle.

On peut ainsi dire du scénario qu'il s'agit d'un outil, ou d'une matière. Outil qui, dans sa forme stricte, c'est-à-dire celle de la mise en mots, paraît inutile (ou à tout le moins peu utile) à plusieurs créateurs du cinéma d'animation... Inutile du moins dans le processus artistique en lui-même, qui serait plus visuel que littéraire, si on extrait ce processus de l'ensemble des conditions de production (donc des conditions matérielles) qui le rendent possible. Il avoue être toujours un peu choqué par un tel clivage. En effet, il trouve difficile - en fait assez vain - de séparer totalement la création cinématographique et ses outils de l'économie du cinéma. Nous savons tous à ce propos que les scénarios servent à évaluer et à classer les projets, à les hiérarchiser dans un contexte où il faut choisir, où il faut rejeter la grande majorité de ce qui est soumis parce que les moyens dont nous disposons ne s'accordent pas avec la somme des demandes, parce qu'aussi (ne l'oublions pas) les projets ne méritent pas tous de devenir des films.

Il souhaite maintenant revenir à la question de l'écriture, ou plutôt de la rédaction, puisqu'il s'agit de parler du rapport aux mots, au texte. Il s'agit, venant de «taiseux» qui ont choisi le dessin plutôt que la parole (pour reprendre le mot de Serge Elissalde), d'un rapport souvent problématique.

Il ouvre ici une parenthèse: il dirige le programme documentaire dans une grande école de cinéma canadienne. Il est par conséquent en lien avec des documentaristes qui souvent viennent de la photographie, de la manipulation de la caméra... Dans le champ du documentaire, il est souvent confronté à des projets qui sont scénarisés à posteriori, c'est-à-dire après tournage, le scénario étant une sorte de transcription de ce qui a été filmé et enregistré préalablement... L'animation n'est donc pas le seul champ au sein duquel l'étape du scénario peut être problématique... Fin de la parenthèse.

Comment la rédaction peut-elle s'inscrire dans le processus créateur d'un cinéaste d'animation? Comment une forme d'écriture induite par le caractère romanesque des longs métrages de fiction peut-elle s'appliquer à des courts métrages animés, dont l'esprit et la forme relèvent davantage du sensible, c'est-à-dire de la poésie visuelle et sonore, que du récit à l'oeuvre dans le roman classique? Il n'y a pas de réponses simples et toutes faites à de telles questions, d'où la pertinence de rencontres comme celles-ci, qui nous rappellent à travers divers exemples et diverses expériences les méandres de la création, surtout lorsqu'il s'agit d'un champ comme celui de l'animation, impliquant une structure technique et industrielle d'une relative lourdeur.

À propos de poésie, Jan Svankmajer écrit ceci (il s'agit du premier commandement de son décalogue personnel): «Garde présent à l'esprit que la poésie n'est qu'une. L'inverse de la poésie est la spécialisation professionnelle.» «Avant de commencer à tourner un film, écrit un poème, peins un tableau, fais un collage, écris un roman, un essai, etc. Puisque c'est seulement en entretenant l'universalité des moyens d'expression que tu auras la garantie de réaliser un bon film.»

Ce matin, Arnaud Demuynck parlait d'une lacune concernant la formation au scénario dans les écoles françaises, déplorant les difficultés à écrire des scénarios de certains étudiants/réalisateurs doués. Cette intervention amène **Marcel Jean** à plusieurs questions et observations. Faute de temps, il se limitera à deux points :

- 1) D'abord, les écoles forment-elles des réalisateurs/auteurs, ou d'habiles techniciens capables de bien servir l'industrie et par conséquent en mesure de s'intégrer dans de larges équipes? Dimitri Granovsky disait d'ailleurs qu'à peine 3% des étudiants étaient des réalisateurs.
- 2) Ensuite, ce même Dimitri disait qu'un réalisateur était quelqu'un qui a quelque chose à dire, à exprimer, quelqu'un comme Jérémy Clapin, disons, pour faire court. Quelqu'un qui a une vision du monde à communiquer, ajoute-t-il. Il rejoint ce propos lorsqu'il s'agit de réalisateurs/auteurs, mais il lui semble que ce n'est pas ce que l'on demande à tous les réalisateurs, certains d'entre eux étant plus à l'aise dans une posture de chef d'équipe, d'officier habile à se mettre au service de la vision ou du propos de quelqu'un d'autre. Il rejoint donc là-dessus une précision amenée par Marine Lachenaud qui parlait d'une confusion entre les termes réalisateur et auteur... et il adhère évidemment aux précisions apportées par Nicolas Schmerkin concernant Supinfocom.

Si le scénario est un outil de communication efficace, il n'apparaît pas toujours le plus approprié et cela, on oublie aussi trop souvent, les producteurs le savent (du moins les meilleurs) et les responsables des commissions le savent. Nombreux sont ceux qui, comme Nicolas Schmerkin, Florence Miaïlle et Michèle Lemieux l'ont montré hier, peuvent citer des exemples de films qui ont été financés sans scénario classique, celui-ci étant remplacé par un outil de communication plus performant vu la nature du projet concerné.

On semble remarquer, à ce chapitre, une certaine frilosité de plusieurs créateurs et producteurs, il oserait même dire un manque d'imagination autant que d'audace dans la présentation des projets: il a en effet la conviction qu'il faut d'abord oser présenter des projets sous une forme

différente, puis se battre et défendre le droit à la singularité. Utiliser tous les outils dont on dispose, inventer ses propres outils de communication. Il rejoint complètement là-dessus Alice Delalande: pourvu que ce soit intelligible... et tant mieux si la matière est un peu organisée... À l'époque où Marcel Jean dirigeait le studio d'animation du Programme français de l'Office national du film du Canada, il avait l'habitude de répondre aux cinéastes qui lui demandaient ce qui était essentiel à leur dossier: «Qu'il me convainque!»

Dans un jury, une commission ou un appel de projet, on est souvent à la recherche de ce qui se distingue, de ce qui se singularise, plutôt que de ce qui rentre dans le rang. Ça, il ne faut jamais l'oublier. Les auteurs de longs métrages, pour toutes sortes de raisons, sont plus sereins dans leur rapport au texte écrit, plus enclins à la rédaction d'un scénario formel: les enjeux narratifs étant ici plus codifiés que dans le court métrage, l'ampleur du projet nécessitant une mise à plat littéraire de l'action et impliquant sauf exception le recours au dialogue. Jean-François Laguionie a amené tout à l'heure un concept tout à fait exaltant, celui d'«animatique sauvage», sorte d'étape préliminaire précédant l'histoire, le style, le récit, les personnages, étape d'exploration essentiellement graphique et sonore qui précède les mots, le tout relevant du ressenti plutôt que du réfléchi.

On a également parlé, hier, de production destinée au jeune public. C'est d'ailleurs lors de ces discussions que nous avons eu droit aux seuls éclats de voix de nos rencontres. Marcel Jean ne se dit pas expert de la production jeunesse, mais à ce propos, se permet une observation: il a toujours trouvé ironique que s'agissant d'une production destinée à un public précis (Corinne Destombes évoquait hier un programme tourné vers la production destinée aux 5-7 ans), il faille dans le cas de la production jeunesse toujours passer par un médiateur qui n'appartient pas à ce public: programmateurs de festivals destinés au jeune public, responsable des sections jeunesse dans les chaînes télé, pédagogues et experts de tous acabits... À l'époque où il était à l'ONF, il s'étonnait qu'on lui dise, à propos d'un film de Co Hoedeman par exemple, que les enfants n'appréciaient plus « ce genre de trucs », et que désormais ils aimaient uniquement la 3D, alors que toutes les projections auxquelles il assistait démontraient le contraire.

Concernant l'écriture au sens large, celle qui dépasse les mots ou qui s'en passe, celle qui n'est pas une étape préalable à la réalisation du film mais qui EST la réalisation, celle qui est un télescopage dynamique de l'enchaînement usuel scénario-tournage-montage, il y voit l'aspiration de nombreux créateurs qui adoptent la posture de l'essayiste littéraire pour qui la pensée ne préexiste pas à l'écriture mais découle de l'écriture en elle-même, c'est-à-dire pour qui la pensée ne peut être extraite du geste de création. L'essayiste, on le sait, et c'est toute la beauté de son écriture, ne sait pas à l'avance ce qu'il écrira... C'est d'ailleurs ce qui le distingue des auteurs de non-fiction (pour employer un barbarisme forgé à même la terminologie anglaise): écrivains scientifiques, historiens, biographes, etc.

Michèle Lemieux a exprimé sa relation à une écriture mobile, qui va du texte à l'image, et qui se poursuit dans sa relation à son outil (l'écran d'épingles) et dans la création du mouvement. Florence Mialhe et Mickaël Dudok de Wit ont exprimé leur rapport privilégié à l'image dans le développement des films, voire une certaine réserve face aux mots, dans le cas de Mickaël Dudok de Wit, cinéaste du silence s'il en est un. Georges Sifianos a démontré avec beaucoup d'éloquence que les mots pouvaient avoir une équivalence plastique et que chaque image pouvait avoir une correspondance sonore.

Marcel Jean ajoute qu'ayant lui-même produit Lejf Marcussen, Serge Clément, Jean Detheux et Michèle Cournoyer, ayant de longue date collaboré avec Pierre Hébert, il a une sympathie toute naturelle envers ces démarches exploratoires singulières et la conviction que le processus d'écriture est difficilement formatable: chaque processus créatif a sa singularité, son rythme, ses chemins détournés... ses démons et ses épouvantails, aussi...

Il nuancera cependant les propos de Serge Elissalde, qui lui ont un peu donné l'impression de cultiver une mythologie de la création présentant l'artiste comme une terre fertile, comme une parcelle d'exception (pour parler comme un vigneron décrivant l'un de ses coteaux particulièrement bien exposé) qui produirait naturellement un nectar divin du simple fait du temps qui chemine et qui suffit à assurer la croissance du fruit. Or, comme la terre, comme la vigne, l'artiste a parfois besoin qu'on l'arrose...

Il voit ainsi d'avantage la production comme une maïeutique ( Arnaud Demuynck sera sûrement en accord avec ses propos) : le producteur étant comme une sage-femme dont les interventions seraient dictées par le degré de fluidité avec lequel la mère parvient à donner naissance à l'enfant. Pour faire image et continuer dans cet esprit, disons que si le bébé se présente par le siège, il faudra bien que quelqu'un l'aide à se retourner... Aider à accoucher des films me paraît une bien noble tâche.