



PAR MANON VALLÉE

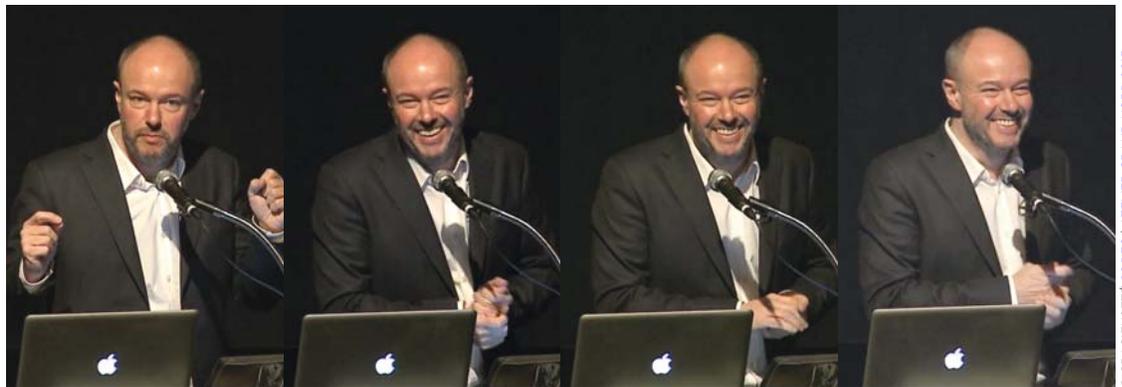
Alain Berliner

Classe de maître d'Alain Berliner

LA RÈGLE DU « JE »

COMMENT LE TRAJET DU PERSONNAGE CONSTRUIT LE FILM

Cette classe de maître d'[Alain Berliner](#) vous convaincra que se faire répéter ce que l'on sait déjà, mais de façon différente peut être très utile, surtout si vous êtes en train d'écrire votre film...



Alain Berliner

© GRACIEUSITÉ SODEC | ATELIER GRAND NORD 2015

Alain Berliner débute sa carrière de scénariste à la télévision française. Ensuite il coscénarise et réalise *Ma vie en rose*, (Golden Globe du meilleur film étranger) qui connaît un très grand succès et longue carrière. Il réalise aussi les films suivants : *Le mur*, épisode d'un film collectif sur passage à l'an 2000, *Passion of mind*, *La maison du canal*, une adaptation du roman de Georges Simenon; une comédie musicale avec Clara Schiller, *J'aurais voulu être un danseur*, et *Peau de chagrin*, adapté du roman éponyme de Balzac, avec Michèle Laroque, la « mère » de la *Vie en rose*.

Après l'école de cinéma à Bruxelles, Alain Berliner a commencé sa carrière comme scénariste pour la télévision. Cette expérience l'a mené à ressembler des scénarios, à analyser des problèmes d'écriture et à trouver des solutions, ce qui a alimenté sa réflexion sur l'écriture scénaristique. Quand il est entré à l'école de cinéma, il pensait vraiment qu'un scénario s'écrivait à l'inspiration. Vers la fin de ses études, un professeur se sert de *Casablanca* pour décrire l'élément déclencheur, les pivots, les fins d'actes, etc. Pour Berliner, c'est la lumière. Il vient de découvrir la mécanique de l'écriture. Cette mécanique, il ne la voit pas comme un dogme à respecter, mais comme une base à utiliser, un peu comme un peintre qui doit apprendre la perspective pour ensuite mieux la déconstruire. Le problème c'est que les divers éléments du scénario ne lui disent pas à quoi cela correspond dans l'histoire. C'est facile de faire cette analyse après avoir écrit le film, mais avant, pendant qu'on est en train de construire un film, comment fait-on pour identifier tous ces événements qui sont nécessaires ?

Après quelques années de pratique et de nombreuses discussions avec d'autres collègues scénaristes et réalisateurs, Alain Berliner en arrive à se dire que la meilleure façon pour lui c'est de construire le film sur ▶

PHOTO DE MANON VALLÉE © PAT FILTEAU

l'arc psychologique et émotionnel du personnage principal. Ce qu'il est et surtout ce qu'il veut. Et c'est cet arc psychologique et émotionnel qui génère les événements du film et pas le contraire.

Le premier point sur lequel il se penche ici c'est ce dont on a besoin pour faire exister un personnage dans un film. Le second point portera sur les étapes essentielles qui structurent son trajet dans le film, à travers l'exemple du film de Jacques Audiard, *Un prophète*.

PREMIÈRE PARTIE CE DONT ON A BESOIN POUR ÉCRIRE

La structure classique en 3 actes est la forme la plus utilisée dans l'industrie. L'arc psychologique et émotionnel du personnage principal permet de déterminer les objectifs conscients et inconscients, de trouver la fin du film et de trouver la fin des actes.

Cela permet non pas de respecter une recette de cuisine, mais de jouer avec les limites du récit sans perdre le public, de « faire de la direction de spectateurs » pour citer Hitchcock.

Pourquoi le personnage principal

Quand on a aimé un film, on se souvient de quelques scènes, de la trame de l'histoire, mais ce dont on se souvient le plus c'est du personnage principal. D'ailleurs souvent les romans et les pièces de théâtre portent comme titre le nom du personnage principal (Macbeth, Hamlet, etc.) Assez souvent le personnage principal donne aussi son nom au film et devient par le fait même très évocateur. Par exemple, le film *Rosetta* des frères Dardenne est devenu en Belgique un plan social pour accompagner les chômeurs.

Une des caractéristiques importantes pour un personnage principal c'est d'être face à un dilemme. Plus le dilemme est important, plus le spectateur se demande : « Qu'est-ce que je ferais moi à sa place? » Si on arrive à faire ça, le film démarre vraiment.

Si on considère que la dramatique moderne a été inventée par Aristote il y a 2 000 ans et que les propos sont toujours valables, que la base reste, et que depuis Polti et ses 36 situations dramatiques inspirées de Gozzi et Goethe, tout a été dit, c'est un peu déprimant. Malgré cette récurrence, on regarde encore

les films : pourquoi? À cause du personnage principal qui rend unique l'histoire qu'on voit. À travers l'arc psychologique et émotionnel du personnage principal, l'histoire s'incarne et devient unique, elle prend une voix, un visage, un style.

Pourquoi la règle du JE

Ce qu'il faut c'est partir du personnage intérieur. Dans les romans, on peut être à la fois au « je » et au « il », on peut être dans la tête du personnage. Le cinéma, c'est l'écriture à la 3^e personne du singulier. On observe le personnage par la lentille de la caméra. On décrit les actes du personnage.

Dans l'écriture du film, il faut toujours avoir images et son au présent même si on est dans le passé du film ou le futur. Même si on se trouve dans un film comportant de nombreux allers-retours vers le passé ou le futur. Le *Je* permet même si on est dans l'observation du personnage de rendre la singularité du personnage, sa voix, comme dans un roman.

Pour trouver cette singularité, Alain Berliner fait l'exercice après le scène à scène d'écrire au *Je*, comme s'il était lui-même le personnage. Il découvre ainsi sa voix, la voix du personnage principal. Il ne fait plus d'énormes biographies qui finalement ne servent à rien, mais trouve des éléments biographiques du personnage, des éléments qui vont jouer dans le film. Un film, c'est comme une rencontre de 2 heures dans un bar avec un inconnu. On ne lui dit pas tout de notre vie, on raconte les événements marquants.

C'est la volonté du personnage qui fait avancer l'histoire, pas les états.

Protagoniste

Féminin ou masculin, le personnage principal est TOUJOURS le moteur de l'action. Le protagoniste fait avancer les choses. Les événements arrivent à cause de lui. Pas le contraire. Il n'y a pas de différence entre le film d'auteur et le film d'intrigue parce que les actions sont motivées par les décisions du personnage. Ses décisions et seulement elles font avancer l'action. Sans lui, rien n'arrive. Si un personnage secondaire fait tout arriver dans votre film, nous avons un problème...

Ce qu'on raconte dans le film est donc un moment important et déterminant de la vie des protagonistes. L'arc du personnage n'est pas construit d'événements comme on le croit. Sinon on reste à la 3^e personne. Si au lieu, on dit : « Ce personnage



Alain Berliner

LA RÈGLE DU « JE »

Suite de la page 7

n'est pas sûr de lui, il ne se respecte pas, il est comme ceci ou cela », on le fréquente du point de vue psychologique. À la fin du film, ce personnage ne sera plus jamais pareil. Il aura réglé un problème important. Ce qu'on raconte, c'est l'arc émotionnel et psychologique qui permet d'entrer dans le *Je* du personnage et non la succession d'événements.

Antagoniste

Sans l'antagoniste, le personnage principal ne trouve pas son chemin dans l'histoire. Plus la bataille est forte entre les deux, plus la victoire du protagoniste sur lui-même sera belle. L'antagoniste, c'est l'obstacle. L'antagoniste permet au personnage principal de se révéler lui-même, de changer même et surtout quand il résiste au changement. En l'empêchant de demeurer dans sa routine, l'antagoniste fait faire des choses au protagoniste dont il se croyait incapable. À cet égard, un film ce n'est pas un combat, c'est une bataille oui, mais surtout une histoire, une relation entre 2 personnes, antagoniste et personnage principal. Cette relation humaine crée le conflit principal du film. Ce conflit s'exprime principalement dans le 2^e acte du film. Ce 2^e acte est la colonne vertébrale du film.

Trouver l'antagoniste n'est pas toujours évident, plusieurs options peuvent s'ouvrir au scénariste. On peut essayer plusieurs options, plusieurs antagonistes avant de trouver le bon.

Conflit

Le conflit sert à caractériser les personnages. Il force le personnage principal à se révéler à lui-même. Le conflit informe le spectateur sans en avoir l'air sur les enjeux du film. Il permet au film d'être dans le présent, réduit la nécessité d'expliquer ce qui ce s'est passé. Il permet d'éviter des dialogues plus que nécessaires. Finalement, le conflit masque aussi la mécanique de l'écriture.

Thème

Se poser la question « Quel est le thème de mon film? », c'est un peu l'œuf ou la poule. Est-ce qu'on est parti du personnage pour générer un thème ou l'inverse? En général, les scénaristes raccrochent le personnage principal au thème, ce qui permet d'incarner le thème. Le choix du personnage permet d'incarner le thème si l'idée du thème vient en premier. Dans le cas contraire, si on a l'idée du personnage en premier, il va falloir dégager le thème. L'œuf ou la poule...

Plus on précise et le thème et le personnage, et plus on peut entrer dans l'arc psychologique et émotionnel du personnage et plus le chemin va devenir évident.

Structure classique

La structure d'écriture classique en 3 actes contre laquelle on essaie toujours de se battre comme scénariste fait partie de

notre inconscient collectif et c'est pour cette raison qu'il est difficile de s'en passer.

Ce qui a créé notre envie de faire des films, une fois devenu adulte, c'est la découverte du récit qu'on a faite, petit, avec les films pour enfants de Walt Disney ou de Pixar qui eux utilisent la structure classique. Ces films nous ont imprégnés de cette façon de raconter une histoire.

La structure classique est un temps imposé au spectateur. Elle comporte 3 actes et une durée d'environ 90 minutes. L'acte 1 expose le conflit principal. L'acte 2 le développe et l'acte 3 le résout. La durée des actes dépend du trajet du protagoniste et ne peut pas être codifiée.

On résiste souvent à cette structure, mais elle est simple et sert le film pour toutes les raisons énumérées ci-dessus.

DEUXIÈME PARTIE

DÉMONSTRATION DU JE DU PERSONNAGE PAR LE FILM UN PROPHÈTE DE JACQUES AUDIARD

Pour illustrer ce qu'est un arc psychologique et émotionnel, Alain Berliner nous propose *Un prophète*, de Jacques Audiard. C'est un film en trois actes qui suit l'évolution du personnage principal, Malik, à partir de ses 19 ans quand il entre en prison pour une période de 6 années. Malik est le protagoniste de l'histoire, le personnage principal. Le film dure 145 minutes. Les proportions restent quand même similaires malgré la durée du film.

Incident déclencheur

Sans l'élément déclencheur, un film ne commence pas. Le film se passe ici et maintenant. L'élément déclencheur est le premier élément d'une suite d'événements qui vont changer l'histoire du protagoniste. Il influence la narration du film et du personnage. Ici, nous avons une période de 6 ans, c'est assez clair. Dans les 6 années de prison que dure le film, quel est l'incident déclencheur, qu'est-ce qui fait que le film commence ici et maintenant? Quand on a déterminé ça, on est dans la narration du film.

Ici, c'est un événement hors contrôle du personnage principal, Malik, mais il est introduit par l'antagoniste, Cesare Luciani, chef du clan sicilien.

Le déclencheur ici est le suivant : en attendant son procès, arrive dans la prison une « balance », Reyeb. Cet homme représente un danger pour les Siciliens et Cesare Luciani veut le faire disparaître. La réponse à l'élément déclencheur est concrète : l'ordre est donné d'éliminer Reyeb. C'est l'antagoniste qui a un problème. Mais l'ordre est donné à Malik. Malik ne tue pas Reyeb, le film ne commence pas. Si on se pose la question : « Où mon film démarre-t-il? », ça permet de réduire l'exposition.

Acte 1

Il faut rapidement introduire quel sera le dilemme du personnage principal, le choix cornélien qu'il devra effectuer. Quand il fait des films, Berliner organise des projections tests. Il a remarqué que tant que le spectateur n'a pas compris le dilemme

du personnage principal et ses pistes de résolution, le film ne commence pas, le spectateur n'entre pas dans le jeu. Il n'entre pas en empathie avec le protagoniste. C'est gagné si le spectateur s'identifie à la question : « Qu'est-ce que ferais à sa place? »

À la minute 14, donc ici à environ 10 % du film, le dilemme nous est révélé quand Luciani dit à Malik : « Si tu ne le tues pas (Reyeb) c'est moi qui te tue ». L'histoire est vraiment lancée.

Le climax de la fin de l'acte 1 arrive à la minute 23. C'est là où le personnage principal tente d'éviter de tuer Reyeb, mais réalise que Cesare Luciani est plus fort que lui, qu'il est le maître de la prison. Le climax amène le personnage à se fixer un objectif conscient à la fin de l'acte 1. Le climax précède la scène finale. Ici, Malik tue Reyeb, c'est lui qui fait le geste, c'est le climax, mais pas la fin de l'acte parce que ne ça n'est pas la décision de Malik, il effectue le travail pour Cesare Luciani.

Comment déterminer la fin de l'acte 1 si ce n'est pas le meurtre de Reyeb? La vraie fin de l'acte 1 est la scène où le personnage principal verbalise, précise son objectif pour lui et le spectateur. On doit le savoir sinon on ne joue plus. La fin de l'acte 1 c'est l'objectif conscient du personnage principal qui nous est révélé. C'est la question dramatique du film. Et dans le Prophète, la fin de l'acte 1 c'est : Malik décide d'apprendre à lire et écrire pour devenir Corse. L'événement arrive après 30 minutes, le 1^{er} acte est donc assez court.

On n'est pas obligé de l'exprimer en mots. Ici, on voit Malik suivre des cours de lecture, fouiller dans le dictionnaire, lire un journal italien, etc. On voit ses actes. Le paradoxe de cette finale, c'est que Malik ce faisant suit les conseils de l'homme qu'il vient de tuer : « Apprend à lire et à écrire, sors moins con que tu es entré. »

Conseil : si vous décidez de ne pas suivre la méthode classique d'écriture de scénario, au moins assurez-vous de respecter toutes les fins d'actes.

Acte 2

C'est le corps du film et du conflit. Le vrai film commence ici. On assiste au développement du conflit entre le personnage principal et l'antagoniste. Tout ce qui s'est passé dans le premier acte introduit le second.

Objectif

À la fin de l'acte 1, le personnage principal s'est posé un objectif conscient (s'éduquer, devenir Corse). Ici, au 2^e acte, on construit le chemin du protagoniste vers la découverte de son objectif inconscient. L'objectif inconscient doit être lié au conflit principal.

L'objectif conscient de Malik (devenir Corse) sera contré par Cesare Luciani. Au fond, ce que veut ce dernier, c'est que Malik reste un Arabe illettré, analphabète, et demeure son serviteur, alors que Malik lui veut s'éduquer et en s'éduquant, devenir un gangster plus fort même que les Corses, un vrai caïd. C'est son objectif inconscient.

Point d'équilibre

Le 2^e élément qui ne participe pas directement de la volonté du protagoniste, c'est le point d'équilibre. Le point d'équilibre du

film fait basculer l'histoire dans la 2^e partie du 2^e Acte. Le point d'équilibre est ce qui divise l'acte 2 en 2 parties égales ou presque égales.

Le point équilibre lève le voile sur la suite du parcours du personnage que lui-même ignore. Ce point d'équilibre plante quelque chose que le spectateur ou le personnage principal ne perçoit pas. Ça peut être une scène anodine. Elle permet au spectateur encore une fois de suivre l'évolution psychologique et émotionnelle du personnage.

Ici le point d'équilibre (à 75 minutes) se passe dans la scène au moment où Luciani fait comprendre à Malik qu'il ne sera jamais un Corse même s'il parle la langue. Malik, malgré tous ses efforts, restera toujours un Arabe.

**Si vous décidez de ne pas suivre
la méthode classique d'écriture de scénario,
au moins assurez-vous de respecter
toutes les fins d'actes.**

À la fin de l'acte 2, pour le climax dramatique, Luciani demande à Malik de l'aider à tuer son patron lors d'une sortie à l'extérieur. Il précise qu'il le lui demande parce qu'il lui fait entièrement confiance. En gros, ce que la scène signifie c'est : « Tu me rends service et tu deviens Corse. » Il lui offre de s'occuper de ses casinos à sa sortie. Le climax est relationnel. Donc ici l'objectif conscient de Malik est atteint. Pourquoi dirait-il non à Luciani puisque c'est ce qu'il voulait?

Mais Malik n'a pas oublié ce que Luciani lui a dit dans la cour, qu'il ne sera jamais Corse. Il doit ici décider s'il accepte ou non la mission. Malik se range du côté de son ami arabe qui lui parle de ce que les Corses font subir aux Arabes de la prison, et avec qui il fait un pacte. Il décide de trahir Luciani, il le « tue ».

Cette décision de trahir Luciani amène l'objectif inconscient du personnage principal et à ce moment il devient conscient : devenir le caïd. Malik utilise les mêmes méthodes que Luciani et les retourne contre lui. Le point d'équilibre remonte ici : non, Malik ne sera jamais Corse. Mais c'est lui qui choisit son camp. On se rappelle que cette graine a déjà été plantée au point d'équilibre.

Donc ce qu'il est important de retenir c'est qu'à la fin du 1^{er} acte, le protagoniste exprime aux spectateurs et à lui-même ce qu'il veut, et à la fin du 2^e acte, il découvre ce qu'il veut VRAIMENT.

Quand on structure l'histoire, il faut déterminer l'objectif inconscient de son personnage principal, ce qui permet de découvrir la fin de son parcours dans le film et de relancer la résolution, le 3^e acte. On sait à ce moment où se termine le film. Déterminer l'objectif inconscient du protagoniste est la raison pour laquelle un scénariste décide de raconter l'histoire de cet homme ou de cette femme.

Alain Berliner

LA RÈGLE DU « JE »

Suite de la page 9

Le 3^e climax dramatique du film

Ce climax est à la fin du 3^e acte.

Malik a tout fait pour que les hommes de Luciani le désavouent. Luciani se retrouve seul dans la cour. Malik rejette Luciani qui l'attend, il donne l'ordre à ses « hommes » arabes de repousser Luciani qui tente de s'approcher de lui. C'est une scène de western.

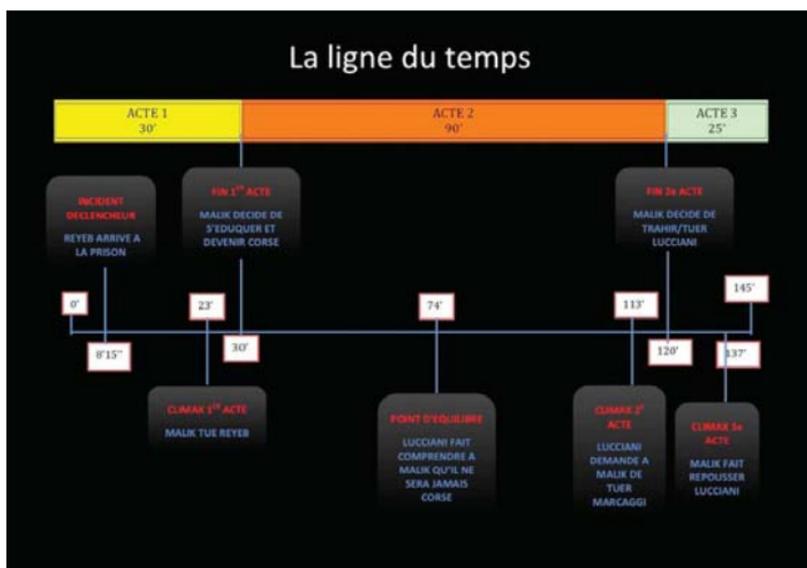
Tout a été dit, le conflit entre les deux personnages a atteint son point culminant, le film est fini. Si on veut encore ajouter quelque chose, ce n'est qu'un épilogue.

Le climax du 3^e acte est le point culminant du film. La tension dramatique va en crescendo depuis le début jusqu'à ce climax. Au début du film, c'est comme deux rails de chemin de fer qui partent à l'horizon et qui se rapprochent à mesure qu'on avance et quand ils finissent par se toucher au bout de l'horizon, c'est le climax du film.

La catharsis se fait, le personnage principal va pouvoir continuer sa route sur de nouvelles bases.

Tableau

Voici un tableau intéressant et utile qui donne la ligne de temps de *Un prophète*. Ce tableau est bien sûr adaptable à tous les films.



Épilogue

Malik entame une nouvelle étape de son existence. Il sort de prison et retrouve la femme de son meilleur ami (mort). On comprend qu'ils peuvent avoir un futur ensemble. Et ses « hommes » l'attendent à la sortie. C'est la scène finale, la catharsis, les passions sont libérées. Il y a libération des affects pour le spectateur. C'est comme si une main sortait de l'écran et attrapait les tripes du spectateur... **A**