

PASSER UN CASTING POUR **KRAMER VS KRAMER**

Robert Benton, 1979

D'après le roman Kramer vs. Kramer d'Avery Corman.



AVEC
24.24

PARTIE 1

LE CASTING

On est en 1978. T'as reçu un casting.

Avant même d'ouvrir le texte, tu dois savoir quatre choses (si tu parviens à trouver des informations là-dessus, tout du moins, car parfois ça peut être un premier projet).

- Quel est le projet et qui est ton personnage.
- Qui est le ou la directeur/directrice de casting.
- Qui est le réal.
- Qui seront tes partenaires de jeu.

LE PROJET

FICHE TECHNIQUE

KRAMER VS. KRAMER (KRAMER CONTRE KRAMER)

Casting — Rôle de JOANNA

Production : Columbia Pictures / Stanley Jaffe Productions

Réalisation : Robert Benton

Scénario : Robert Benton, d'après le roman d'Avery Corman

Année : 1978

Rôle auditionné : JOANNA KRAMER

Directrice de casting : Shirley Rich. Elle est créditée au générique. Mais pas pour toi, on y revient, c'est important.

Type de rôle : Second rôle féminin. Peu de scènes. Toutes décisives.

Genre : Drame familial

LE SYNOPSIS

Ted Kramer bosse dans la pub à New York. Il bosse beaucoup. Un soir, il rentre chez lui avec la nouvelle de sa vie, il vient de décrocher le plus gros client de l'agence, mais sa femme Joanna l'attend dans l'entrée avec sa valise. Elle s'en va, et lui laisse Billy, leur fils de cinq ans et demi. Elle ne dit pas où elle va. Ted se retrouve seul avec un gamin, SON gamin, qu'il ne connaît pas. Il ne sait même pas faire du pain perdu. Il ne sait pas non plus à quelle heure il doit l'accompagner à l'école. C'est une autre époque qu'aujourd'hui, et c'est un homme qui privilégie son boulot. Mais petit à petit, et parce qu'il n'a pas le choix, il apprend. Il devient un père. Il apprend à aimer être père. Il perd son boulot à cause de ça, d'ailleurs.

Mais dix-huit mois plus tard, Joanna revient. Elle a un travail, un appartement, une vie. Et elle veut récupérer Billy. Ted refuse. Ça finit au tribunal, en bataille juridique pour la garde. Joanna gagne. Mais le matin où elle doit venir chercher l'enfant, elle ne le prend pas, parce qu'elle s'est aperçue que Billy est heureux avec son père, et que Ted est un très bon père.

LE PERSONNAGE : JOANNA KRAMER

Joanna a la trentaine. Elle est diplômée, elle avait un boulot avant son mariage, mais elle l'a lâché pour élever Billy. Elle a passé huit ans de mariage avec un homme absent. Elle a essayé de lui dire, mais il n'a pas écouté. Alors un soir, elle part, parce que si elle reste elle sait qu'elle va sauter par la fenêtre, elle n'est plus que l'ombre d'elle-même, et qu'une mère dans cet état n'apporte rien à son fils. Elle part en Californie, elle voit un psy, retrouve du travail, se reconstruit, et une fois qu'elle va mieux, elle veut récupérer la garde de son fils.

Attention : ce personnage est écrit comme la méchante. Celle qui abandonne. Le film est du point de vue de Ted, et le roman encore plus. Tout le travail va être là. Joanna ne se lève pas tous les matins en se disant qu'elle est une peste. Elle a ses raisons d'agir comme elle l'a fait. Traits : intelligente, fragile, culpabilisée, déterminée, mal à l'aise dans le conflit, sincère, et incapable de mentir quand on la pousse dans ses retranchements. Ce qui, au tribunal, est un problème.

LE CASTING

SHIRLEY RICH, ET PAS POUR TOI

D'habitude, c'est la première personne que tu rencontres. Sur ce film, elle existe, et elle a un nom : Shirley Rich. Regarde le générique, elle y est créditée. Une directrice de casting de New York, formée au théâtre, qui a travaillé sur Les Dents de la mer, Taxi Driver et Les Hommes du président. Une grande. C'est elle qui s'occupe de la distribution du film, des petits rôles, des figurants, de l'enfant. Mais pas de Joanna. Et pas de toi.

CE QU'IL FAUT SAVOIR SUR CE CASTING-LÀ

Pour les rôles principaux, le casting de ce film, ce sont trois hommes qui le font eux-mêmes, dans une suite d'hôtel : Stanley Jaffe, le producteur, Robert Benton, le réalisateur, et Dustin Hoffman, la star. Hoffman a son mot à dire sur tout, on y revient. Donc quand tu passes la porte, tu ne rencontres pas une intermédiaire qui va te vendre ensuite au réal. Tu rencontres directement les gens qui décident. Ça change deux choses : il n'y a pas de deuxième chance en cas de mauvaise impression, et ce que tu dis dans la pièce est entendu par ceux qui vont écrire, produire et jouer le film.

Et figure-toi qu'on ne t'a pas appelée pour Joanna, mais pour Phyllis. La collègue de bureau avec qui Ted couche une nuit, celle qui tombe sur Billy dans le couloir à poil. Un petit rôle présent sur trois-quatre scènes, apportant de la fraîcheur à cette histoire parfois pesante émotionnellement. Et pour Joanna, ils ont déjà des noms en tête. Kate Jackson, la star de Drôles de dames, sauf que Drôles de dames est encore en tournage, et que la chaîne ne la laisse pas partir. Faye Dunaway. Jane Fonda. Des stars. Toi, tu as fait une scène dans Julia et une mini-série à la télé.

Donc on t'a envoyé le scénario, tu l'as lu, et t'arrives dans une suite d'hôtel, pour Phyllis, et tu te retrouves en présence de trois personnes : Hoffman, Benton et Jaffe. Et là, tu as un choix qui s'ouvre à toi. Soit tu lis Phyllis gentiment. Soit tu leur dis ce que tu penses du scénario, et ce qui devrait être modifié. On verra en quatrième partie ce qu'a fait Meryl Streep.

CONCLUSION

- Il y a une directrice de casting sur ce film, et pour ton rôle, tu ne la verras pas. Tu es en face de ceux qui décident. Ça fait peur. C'est aussi une chance : personne ne filtrera ce que tu as à dire.
- On t'a mise sur une liste pour un rôle. Ça ne veut pas dire que c'est le tien. Ça veut dire que t'es dans la pièce. Et une fois dans la pièce, ce que tu proposes t'appartient.
- Tu as le droit d'avoir un avis sur le scénario. Tu n'as pas le droit d'avoir un avis vague. Si tu dis « le personnage est mal écrit », il faut que tu saches pourquoi, ligne par ligne, et il faut que tu saches ce que tu proposes à la place. Sinon, tais-toi et lis Phyllis.
- On te refusera très souvent pour des raisons qui n'ont rien à voir avec ton travail. Mais des fois aussi, on te prendra pour un autre rôle que celui pour lequel t'es venue. Parce que t'as pas été polie. T'as été juste.

LE RÉALISATEUR

En 1978, Robert Benton a quarante-six ans, et c'est d'abord un scénariste. Un très bon. Il a coécrit Bonnie and Clyde, Superman, On s'fait la valise, docteur ?. Comme réalisateur, il n'a que deux films : Bad Company en 1972, un western qui n'a pas marché, et The Late Show en 1977, un polar avec Art Carney, bien reçu, mais petit.

Kramer, c'est son troisième film. Et au départ, il n'était pas censé le réaliser. Stanley Jaffe, le producteur, avait acheté le roman et l'avait proposé à François Truffaut. Truffaut a dit non. Benton a écrit le scénario, et il a fini par le mettre en scène lui-même.

Donc l'homme en face de toi n'est pas un grand réalisateur. C'est un grand scénariste qui apprend à réaliser, et qui va se retrouver avec, en face de lui, un acteur, Hoffman, qui en est à son dixième film et qui a des idées sur tout. Benton va l'accepter. Il dira plus tard que Hoffman

a presque coréalisé le film. Il n'y a rien de honteux là-dedans. Il y a un homme qui prend ce qu'on lui apporte.

COMMENT BENTON TRAVAILLE AVEC LES ACTEURS

Il est vital qu'un acteur sache chez qui il met les pieds. Donc, comment Benton travaille-t-il ?

- Il écoute.

C'est un scénariste. Il sait ce qu'il a écrit, et il sait quand c'est faux. Quand une actrice lui dit « ce n'est pas comme ça qu'une femme parle », il ne se vexe pas. Il vérifie. Et s'il est d'accord, il réécrit. Ou il te laisse réécrire.

- Il laisse la place à l'improvisation, mais celle de Hoffman.

La scène de la glace, où Ted interdit à Billy de manger sa glace et où le gamin la mange quand même, elle est improvisée. Hoffman voulait une vraie réaction de l'enfant. Benton a laissé faire, et a monté ça. Pareil pour le verre au restaurant, on y revient. Donc si tu joues avec Hoffman, sache que ce qui arrive n'est pas toujours ce qui est écrit.

- Il ne protège pas ses acteurs des autres acteurs.

C'est important, ça. Benton a laissé Hoffman faire des choses à Meryl Streep que personne aujourd'hui ne laisserait faire. Une gifle sans prévenir. Des mots sur un deuil récent, murmurés avant une prise. On en reparle. Mais retiens ceci pour le jour où tu passes la porte : tu ne seras pas forcément protégée. Et c'est aussi ça, savoir chez qui tu mets les pieds.

- Il veut de la vérité de femme.

Le film est un film d'homme sur un homme qui découvre qu'il est père. Mais Benton sait que si Joanna est une caricature, le film s'écroule, parce que le tribunal ne vaut rien si on sait d'avance qui a raison. Il a donc besoin que Joanna soit défendable. Et il n'est pas sûr de savoir l'écrire. Il te le dira, d'ailleurs.

CONCLUSION

Certains réalisateurs te demandent d'apporter de la matière. Celui-là va te demander d'apporter du texte. Si tu n'as jamais écrit une ligne, c'est le moment de t'y mettre. Pas pour devenir scénariste. Pour savoir ce que ton personnage dirait, avec ses mots à elle. T'es pas une écolière. T'es une élève.

DISTRIBUTION ANNONCÉE

- Dustin Hoffman — Ted Kramer
 - Justin Henry — Billy Kramer
 - Jane Alexander — Margaret, la voisine
- Howard Duff — Shaunessy, l'avocat de Ted
 - JoBeth Williams — Phyllis
- Dustin Hoffman.

Le Lauréat. Macadam Cowboy. Lenny. Marathon Man. Les Hommes du président. En 1978, c'est l'acteur le plus discuté d'Amérique, et l'un des plus pénibles, de l'avis de tous les réalisateurs qui ont bossé avec lui. Il discute tout. Il refait tout. Et il est en train de divorcer, pour de vrai, pendant qu'il prépare un film sur un divorce. Ce qui veut dire qu'il n'est pas dans un état neutre. Méfie-toi. Respecte tout le monde, ne sacralise personne.

- Justin Henry.

Sept ans. Premier film. C'est avec lui que tu vas jouer ta dernière scène, celle qui décide de tout. Un enfant de sept ans qui ne joue pas. Il réagit.

- Jane Alexander.

Une actrice de théâtre, très respectée, qui a déjà été nommée aux Oscars. Elle joue la voisine, celle qui pousse Joanna à partir au début et qui témoigne pour Ted à la fin. C'est ton amie dans le film. Et elle va te trahir à la barre.

- Howard Duff.

Soixante-cinq ans, un vétéran de la radio et du cinéma noir des années 40. Il joue l'avocat qui va te démolir dans ta scène. Il ne crie pas. Il ne s'énervé pas. C'est un homme qui pose des questions courtes avec une voix grave et calme. C'est ton partenaire, et c'est précisément parce qu'il est calme qu'il est terrible.

En tout cas, toi, tu viens auditionner pour Joanna.

Et beaucoup de jeunes actrices pourraient se dire : c'est Hoffman, le film est à lui, mon rôle c'est six scènes, je vais faire ce qu'on me dit et essayer d'être bien. Erreur. Six scènes, mais c'est toi qui déclenches le film, toi qui le retournes au milieu, et toi qui le termines. Tu n'es pas la femme de. Tu es l'autre moitié du titre. Kramer contre Kramer. Le deuxième Kramer, c'est toi.

LA SCÈNE

INT. JOUR — TRIBUNAL

Le procès pour la garde. Joanna est à la barre. Son propre avocat vient de la faire parler de sa vie depuis son départ. Maintenant c'est l'avocat de Ted, Shaunessy, qui l'interroge. Il est debout. Il tourne autour d'elle. Ted est assis à sa table, il la regarde.

SHAUNESSY

Madame Kramer, vous étiez mariée depuis combien de temps quand vous êtes partie ?

JOANNA

Huit ans.

SHAUNESSY

Et avant votre mariage, vous avez eu des relations sérieuses ?

JOANNA

Une.

SHAUNESSY

Ça a duré combien de temps ?

JOANNA

Deux ans.

SHAUNESSY

Et ça s'est terminé.

JOANNA

Oui.

SHAUNESSY

Donc en trente-trois ans de vie, vous avez eu deux relations importantes avec un homme. Et les deux ont échoué. Vous confirmez ?

JOANNA

Oui.

SHAUNESSY

Est-ce que vous avez échoué dans la relation la plus importante de votre vie ?

JOANNA (un temps)
Ce n'est pas une question de...

SHAUNESSY
Est-ce que vous avez échoué, madame Kramer ?

JOANNA
Oui.

SHAUNESSY
Je n'ai pas d'autre question.

Il se rassoit. Joanna reste à la barre. Elle regarde Ted. Un long temps.

JOANNA
J'ai été sa maman pendant cinq ans et demi. Et Ted a pris le relais pendant dix-huit mois. Mais je ne vois pas comment quelqu'un pourrait croire que j'ai moins le droit d'être la mère de ce petit garçon que monsieur Kramer. Je suis sa mère. Je suis sa mère.

DEUXIÈME PARTIE

À TOI DE JOUER

Tu as la scène. Tu as le synopsis, le personnage, ce que tu sais du réal et de tes partenaires. C'est exactement ce que tu auras le jour où tu recevras un vrai casting. Ni plus, ni moins. Et tu vas faire seul ce qu'on a fait ensemble sur Tommy DeVito pour Les Affranchis : l'enquête, puis le personnage, puis le plateau.

Trois règles avant de commencer.

- Écris. Pas dans ta tête. Sur le papier, dans les lignes prévues. Ce qui n'est pas écrit n'est pas travaillé.
- Ne lis pas le corrigé avant d'avoir fini. Même si tu bloques. Surtout si tu bloques. Le corrigé, c'est ma lecture. Si tu la lis avant, tu ne trouveras jamais la tienne.
- Il n'y a pas de bonne réponse. Il y a des réponses solides et des réponses fragiles, souviens-toi.

Prends ton temps. Compte deux heures. Si tu as fini en vingt minutes, c'est que tu as lu la scène une fois.

COMPRENDRE

LES HUIT LECTURES DE SHERLOCK HOLMES

Livre : chapitre 6 Série : GRAFFITI 6 — UNE SCÈNE, UN CRIME Concept résumé : un texte est une scène de crime, et le coupable, c'est le personnage. Tous les indices sont dans la scène, dans le synopsis, dans la description du rôle. On lit huit fois, chaque fois avec une question différente, et on ne conclut jamais avant la fin.

1. Les faits bruts

Relis la scène. Puis écris le procès-verbal. Que les faits. Ce qui est dit, ce qui est fait, dans l'ordre. Pas un adjectif, pas une interprétation. Si tu écris « elle est émue », c'est raté. Si tu écris « elle regarde Ted », c'est bon.

Qu'est-ce qu'on a, inspecteur ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. Ce qui cloche

Une enquête ne commence pas par ce qui tient debout, mais par ce qui cloche. Relis la scène en cherchant ce qui est bizarre. Ce qu'une personne normale ne ferait pas, ne dirait pas, ou dirait autrement.

Indice : dans cette scène, il y a au moins quatre choses qui clochent. Une dans la façon de répondre. Une dans un mot. Une dans ce que fait Joanna après « je n'ai pas d'autre question ». Une dans la toute dernière réplique.

Trouves-en au moins trois. Pour chacune, écris ce qui cloche, et pourquoi ça devrait clocher pour toi.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3. Les mots

Maintenant, le vocabulaire. Personnage par personnage.

Shaunessy : quel genre de questions il pose ? Compte-les. Quel mot il répète ? Qu'est-ce qu'il ne demande jamais ?

.....

.....

.....

.....

.....

Joanna : compte ses mots avant le discours final. Puis regarde le discours : quels sont les mots qu'elle utilise pour parler de Billy ? Est-ce qu'elle appelle Ted de la même façon du début à la fin ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Ted ne parle pas dans cette scène. Est-ce que ça veut dire qu'il ne joue pas ?

.....

.....

.....

4. Contrer les mots

Tu as des premières idées sur Joanna. Démolis-les. Tes hypothèses de départ sont un sac de frappe qui te doit de l'argent.

Écris l'hypothèse la plus plate possible sur ce que fait Joanna dans cette scène. La première qui vient. Puis vérifie : est-ce qu'elle explique TOUS les indices que tu as trouvés en 2 et 3 ? Lesquels elle n'explique pas ?

.....

.....

.....

.....

.....

Écris maintenant l'hypothèse inverse, la plus « héroïque ». Même test : qu'est-ce qu'elle laisse inexpliqué ?

.....

.....

.....

.....

.....

5. La structure

Une scène est une suite de dominos. A entraîne B, qui entraîne C. Découpe la scène en dominos, et donne à chacun un nom en une ou deux mots, en majuscules, comme on l'a fait pour Tommy (L'EUPHORIE, LE MOT DE TROP, LA QUESTION FROIDE...). Indice : il y en a entre huit et dix. Le dernier n'est pas une réplique de l'avocat.

Tes dominos :

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

6. Contrer la structure

Prends ton dernier domino. Le discours de Joanna. Enlève-le. La scène s'arrête à « je n'ai pas d'autre question », l'avocat se rassoit, Joanna descend de la barre.

Rejoue la scène dans ta tête sans le discours. Est-ce que ça marche ? Qu'est-ce que le film raconte, alors, à ce moment-là ? Et qu'est-ce qu'il ne pourra plus raconter plus tard ? Indice : pense à la dernière scène du film, celle du hall d'immeuble.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

7. Le sous-texte

Ce que chacun veut, et ce qui l'en empêche. Pour chaque personnage, une phrase pour ce qu'il veut, une phrase pour ce qui l'en empêche, et une phrase de sous-texte, c'est-à-dire ce qu'il pense sans le dire.

Shaunessy veut :

.....

.....

.....

Joanna veut :

.....

.....

.....

Ted (qui ne parle pas) veut :

.....

.....

.....

8. Ton hypothèse

Tu as tout démonté. Maintenant, remonte. Écris, en trois ou quatre phrases, ce que fait Joanna dans cette scène, selon toi. Pas ce qu'elle ressent. Ce qu'elle fait. Et vérifie une dernière fois que ton hypothèse explique tous les indices, y compris le plus gênant : pourquoi elle dit « oui » à une question où tout le monde dirait non.

Mon hypothèse :

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Et la réplique qui décide de tout, à ton avis, c'est laquelle ? Pourquoi ?

.....

.....

.....

.....

SOLIDE OU FRAGILE

Livre : chapitre 7 Série : GRAFFITI 7 Concept résumé : une hypothèse n'est ni vraie ni fausse. Elle est solide si tous les indices la soutiennent, fragile si un seul la contredit. Deux hypothèses solides peuvent coexister : c'est là que tu choisis, et ça s'appelle un choix d'acteur.

Reprends ton hypothèse du point 8. Liste chaque indice trouvé dans l'enquête, et coche : expliqué, ou pas expliqué. S'il en reste un non expliqué, ton hypothèse est fragile. Reformule-la jusqu'à ce qu'il n'en reste aucun.

.....

.....

.....

.....

.....

Maintenant, trouve une AUTRE lecture de la scène, différente de la tienne, et qui tienne aussi. Décris-la en deux phrases. Puis dis pourquoi tu préfères la tienne.

.....

.....

.....

.....

.....

INCARNER

Tu as compris la scène. Maintenant, qui est vraiment cette femme ?

LES SIX PILIERS

Livre : chapitre 8 Série : GRAFFITI 8 — UN SÉISME FORCE 10 Concept résumé : le texte n'est pas les fondations, c'est le dernier étage. Les six étages en dessous : qui je suis, de quoi je parle, à qui, ce qui s'est passé avant, où je suis, mon intention. Écris à la première personne, dans la langue du personnage. Et le pilier 6 tient dans un verbe d'action. Écris les six piliers de Joanna. À la première personne. Pas « Joanna est une femme qui », mais « je suis ». Et sois précise : pas « je parle à mon mari », mais à quel mari, dans quel état, avec quelle histoire entre vous.

1. Qui je suis.

.....

.....

.....
.....
2. De quoi je parle. (En surface, et en vrai.)
.....
.....
.....

3. À qui je parle. (Il y a au moins deux réponses. Peut-être trois.)
.....
.....
.....
.....

4. Ce qui s'est passé avant. (Juste avant. Et un peu avant.)
.....
.....
.....

5. Où je suis. (Pas « dans un tribunal ». Ce que ce lieu m'interdit, ce qu'il m'oblige.)
.....
.....
.....

6. Mon intention. Un verbe. Un seul. Pas un état, pas une émotion : un verbe d'action, formulé comme un effet sur les autres. Indice : dans cette scène, il y en a peut-être un pour le début, et un autre qui arrive après « je n'ai pas d'autre question ».
.....
.....
.....

Et qu'est-ce qu'elle obtient à la fin ? Pas ce qu'elle voulait. Ce qu'elle obtient.
.....
.....

LES 88 TOUCHES DU PERSONNAGE

Livre : chapitre 11 Série : GRAFFITI 11 — LES 88 TOUCHES Concept résumé : un personnage n'est pas une fiche d'identité, c'est un clavier. Chaque touche est une information précise, avec un PARCE QUE et un DONC, pour qu'elle change quelque chose dans le comportement. On n'en cherche pas 88. On en cherche huit, sérieusement, et elles appellent les autres. Ici, tu as le droit d'inventer. Tout ce qui n'est pas dans le scénario, tu peux le créer, à condition que ça ne contredise rien. Pense à varier : le corps, l'enfance, l'argent, ce qu'elle fait seule, ce qu'elle cache, ce qu'elle a raté.

Les huit touches de Joanna (chacune avec un PARCE QUE et un DONC) :

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Laquelle de tes huit touches rend la scène jouable ? Celle sans laquelle tu jouerais autre chose ?

.....

.....

.....

LES QUATRE POINTS CARDINAUX

Livre : chapitre 12 Série : GRAFFITI 12 Concept résumé : un personnage pense, réagit, bouge et parle autrement que toi. On le formule concrètement, jamais psychologiquement : pas « elle est timide », mais « elle répond après un temps, en phrases complètes ».

Elle PENSE (vite ou lentement, en ligne droite ou en boucle, à quoi elle fait attention que toi tu ne verrais pas) :

.....

.....

.....

Elle RÉAGIT (tout de suite ou en retard, en attaquant ou en encaissant, avec quoi d'abord, le corps ou la voix) :

.....

.....

.....

Elle BOUGE (qu'est-ce qui bouge chez elle à la barre, et qu'est-ce qui ne bouge pas) :

.....

.....

.....

Elle PARLE (volume, longueur des phrases, est-ce qu'elle finit ses phrases, et laquelle elle ne finit pas) :

.....

.....

.....

Maintenant, note honnêtement les tiens. Les quatre. Et fais relire par quelqu'un qui te connaît depuis dix ans. Les écarts entre Joanna et toi, ce sont tes axes de travail. Écris-les.

.....

.....

.....

.....

L'INTERRUPTEUR

Livre : chapitre 13 Série : GRAFFITI 13 — L'INTERRUPTEUR Concept résumé : un point d'entrée unique, matériel ou immatériel, qui te fait basculer de toi vers le personnage. On / Off. Neuf ne donneront rien. Le dixième, peut-être. Et ce n'est pas obligatoire.

Cinq interrupteurs matériels possibles pour Joanna dans cette scène (un objet, un vêtement, une sensation physique) :

.....

.....

.....

.....

.....

Cinq interrupteurs immatériels (une pensée fixe, une règle qu'elle s'est donnée, un souvenir précis, une sensation) :

.....

.....

.....

.....

.....

Et ton OFF. Comment tu sors de Joanna après la prise ? Décide-le maintenant, pas après.

.....

.....

ÉCOUTER

C'est la partie où on arrive sur le plateau, et qu'on lâche tout ce qui précède pour ne faire que réagir.

LE PONT DE LA PENSÉE

Livre : chapitre 15 Série : GRAFFITI 15 Concept résumé : un acteur qui ne pense pas en tant que personnage est un automate qui attend son top texte. Le pont, c'est ce que le personnage pense pendant que l'autre parle, écrit dans sa langue à lui, seconde après seconde. Chaque réplique doit être causée par la pensée d'avant.

Écris le pont de Joanna, pendant les questions de l'avocat. Dans sa langue. En courtes phrases, comme on pense. Va jusqu'au « oui », et continue jusqu'au discours. Et cherche ce qui se passe dans le « long temps » après « je n'ai pas d'autre question » : c'est l'endroit de la scène où il y a le plus de pensées, et zéro texte.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Écris maintenant le pont de Ted, en face. Il ne parle pas. Il pense quand même.

.....

.....

.....

.....

.....

ET MAINTENANT ?

Tu as fait le travail. Relis tout ce que tu as écrit. Et maintenant, oublie-le. Tout.

Tu n'emportes qu'une chose sur le plateau : ton verbe. Écris-le ici, seul, en majuscules. C'est tout ce que tu as le droit de garder.

.....

Le reste suivra. Parce que tu ne feras que RÉAGIR à ce qui se passe, en tant que personnage. Avec ses oreilles et ses yeux à elle.

Maintenant, et seulement maintenant, tourne la page. Voilà ce que moi, j'aurais fait.

TROISIÈME PARTIE

LE CORRIGÉ

Avertissement : évidemment, l'analyse qui suit est biaisée par mon interprétation, ce que moi j'aurais fait. Si ta lecture est différente de la mienne et qu'elle explique tout, elle est aussi bonne que la mienne. Ce que je vais te demander, c'est de comparer. Pas de corriger. À chaque étape, regarde ce que tu as écrit à côté de ce que j'ai écrit, et demande-toi : qu'est-ce que j'ai vu qu'il n'a pas vu ? Qu'est-ce que je n'ai pas vu ?

COMPRENDRE

1. Les faits bruts

Un tribunal. Une femme à la barre. Un avocat qui lui pose des questions courtes sur sa vie amoureuse. Elle répond en un mot. Huit ans. Une. Deux ans. Oui. Oui.

Ensuite.

Il lui demande si elle a échoué dans la relation la plus importante de sa vie. Elle commence une phrase, il la coupe, il repose la question. Elle dit oui. Il se rassoit.

Ensuite ?

Elle ne se rassoit pas, elle. Elle regarde son mari. Un temps. Et elle dit un truc que personne ne lui a demandé.

C'est tout. Si ton procès-verbal contient le mot « émue », « brisée » ou « courageuse », raye-le. On n'en est pas là.

2. Ce qui cloche

- Les réponses d'un mot.

Une femme intelligente, diplômée, qui a passé dix-huit mois en thérapie à apprendre à parler d'elle, et qui répond « oui », « une », « huit ans ». Pourquoi elle ne se défend pas ? Elle en est capable. Regarde comme elle parle dans le reste du film. Donc quelque chose l'empêche.

- Le « oui ».

Elle dit oui à « vous avez échoué dans la relation la plus importante de votre vie ». Personne ne dit oui à ça. Un avocat l'a préparée, forcément. Il lui a dit : ne répondez jamais oui à une question piège. Elle dit oui. Pourquoi ? Parce que c'est vrai ? Parce qu'elle est fatiguée ? Parce qu'elle refuse de mentir ? Pose-toi la question, c'est déjà pas mal.

- Le monologue.

L'avocat a fini. Il n'y a plus de question. Et elle parle. À qui ? Regarde bien la didascalie : elle regarde Ted. Pas le juge. Pas l'avocat. Ted. Ce discours, sur le papier, ne s'adresse pas au tribunal. Il s'adresse à un homme.

- « Je suis sa mère. Je suis sa mère. »

Deux fois. Le mot à entourer, c'est le deuxième. Le premier, c'est une réponse. Le deuxième, c'est autre chose. On y revient à la fin de l'enquête.

3. Les mots

Shaunessy :

- Il parle par questions courtes, fermées, factuelles. Combien de temps, combien de relations, oui ou non. Il ne demande jamais pourquoi. Un avocat qui ne demande jamais pourquoi, c'est un avocat qui ne veut pas savoir. Il veut un chiffre. Deux relations, deux échecs. Il construit un dossier avec des chiffres, parce qu'un chiffre, ça ne se discute pas. Et son dernier mot : échoué. Il le dit deux fois. C'est son marteau.

Joanna :

- Huit ans. Une. Deux ans. Oui. Oui. Cinq réponses, sept mots. Elle ne lui donne rien. Soit parce qu'elle est tétanisée, soit parce qu'elle a compris qu'il n'y a rien à donner à cet homme. Ne conclus pas.

- Et puis d'un coup, trois phrases entières. Regarde le vocabulaire : « maman », pas « mère », au début. Puis « mère », deux fois, à la fin. Elle commence par le mot de l'enfant et elle finit par le mot du tribunal. Comme si elle passait de Billy à la loi, en trois phrases.
- « Monsieur Kramer. » Elle ne dit pas Ted. Elle vient de dire Ted, une phrase plus haut. Et là, elle dit monsieur Kramer. Elle parle de son mari comme l'avocat parle d'elle. Elle a pris ses armes.

Ted :

- Il n'a pas une réplique. Et il joue tout le temps. Elle le regarde. Il reçoit. Si tu as répondu qu'il ne joue pas parce qu'il ne parle pas, relis le chapitre sur l'écoute.

4. Contrer les mots

- Hypothèse basse, la plus plate : Joanna est une victime. L'avocat la détruit, elle craque, et elle pleure en disant qu'elle est sa mère. C'est une scène de femme brisée.

Est-ce que ça explique tous les indices ? Ça explique le « oui ». Ça explique les réponses courtes. Mais ça n'explique pas « monsieur Kramer ». Une femme brisée ne trouve pas le vocabulaire de l'adversaire. Et ça n'explique pas qu'elle parle sans qu'on lui pose de question. Une victime se tait quand on lui dit que c'est fini. Elle, elle continue.

- Hypothèse haute : Joanna est une combattante. Elle encaisse les questions parce qu'elle attend son moment, et le monologue est sa contre-attaque.

Oui mais non. Elle n'explique pas le « oui ». Une combattante ne dit pas oui à « vous avez échoué ». Elle dit « ce n'est pas une question de ». D'ailleurs elle le commence, ce début de défense. Et elle l'abandonne. Une combattante ne l'abandonne pas.

Donc ni l'une ni l'autre. Tentons autre chose.

5. La structure

Les dominos.

A — LE COMPTAGE.

L'avocat aligne les chiffres. Huit, une, deux. Joanna les donne. Elle ne voit pas encore où il va.

B — L'ADDITION.

« Deux relations, deux échecs. » Là, elle voit. Trop tard. Elle a donné les chiffres elle-même.

C — LE PIÈGE.

« Est-ce que vous avez échoué dans la relation la plus importante de votre vie ? » Il n'y a pas de bonne réponse. Non, c'est mentir devant son mari et devant elle-même. Oui, c'est perdre son fils.

D — LA TENTATIVE.

« Ce n'est pas une question de... » Elle essaie la troisième voie. Nuancer.

E — LA COUPE.

Il ne la laisse pas. Il répète. Le domino le plus violent de la scène, et il tient en quatre mots.

F — L'AVEU.

« Oui. » Elle choisit la vérité. Elle sait ce que ça coûte.

G — LE VIDE.

Il se rassoit. Plus de question. Elle pourrait descendre. Le tribunal a ce qu'il voulait.

H — LE REGARD.

Elle regarde Ted. Un long temps. C'est là que la scène se joue. Pas dans le texte. Entre les deux.

I — LA RÉPONSE À LA QUESTION QU'ON NE LUI A PAS POSÉE.

Elle parle. Pas pour se défendre. Pour dire ce que l'avocat n'a pas demandé, et que le juge ne comprend pas : ce que c'est que d'avoir été la mère de cet enfant.

Si tu as trouvé le domino H, le regard, tu as trouvé la scène. C'est le seul domino sans texte, et c'est le plus important.

6. Contre la structure

Est-ce que le domino I est nécessaire ? Est-ce que la scène ne pourrait pas s'arrêter à F, au « oui », au marteau de l'avocat ? Ce serait une scène d'humiliation, propre, efficace.

Ça passe, non ? Sauf que le film devient autre chose. Il devient un film où Joanna est coupable, et où Ted, qui a appris à faire du pain perdu, mérite son fils. Le spectateur sort en se disant : bien fait. Et le film n'a plus rien à dire, parce qu'on sait depuis le début qui est le gentil.

Le domino I est là pour empêcher ça. Il est là pour que, à la sortie du tribunal, le spectateur ne sache plus qui doit gagner. C'est la fonction de la scène : rendre la victoire de Ted impossible à souhaiter. Tu veux l'argument massue ? À la fin du film, Joanna gagne la garde, et elle y renonce. Si tu n'as pas compris au tribunal qu'elle est vraiment sa mère, son renoncement final ne vaut rien. Le domino I, c'est une préparation paiement. Elle prépare la dernière scène. Sans lui, la fin est un twist. Avec lui, c'est un sacrifice.

7. Le sous-texte

- SHAUNESSY veut un chiffre. Il n'a rien contre elle. C'est son boulot. Ce qui l'en empêche : rien. C'est ça qui est terrifiant.
- JOANNA veut récupérer son fils sans mentir. Les deux. Elle veut gagner, mais pas en disant ce que l'avocat de son côté lui a sûrement dit de dire. Ce qui l'en empêche : la question de Shaunessy oblige à choisir entre les deux. Elle choisit la vérité, elle perd le point. Et à ce moment-là, ce qui lui reste, ce n'est plus la stratégie. C'est le fait brut. Alors elle le dit. À Ted. Pas au juge. Sous-texte : tu sais que c'est vrai. Toi, tu le sais. Dis-le.
- TED veut gagner. Et il vient d'entendre sa femme dire oui, j'ai échoué, devant tout le monde, plutôt que mentir. Ce qui l'empêche de se réjouir : il la connaît. Il sait ce que ça lui a coûté.

8. Mon hypothèse

Voici celle que je défends (mais elle ne reste que mon hypothèse, souviens-toi), et qui explique le plus grand nombre d'indices à mes yeux.

- Joanna refuse de se battre avec les armes du tribunal. Et elle le paie.

Elle ne joue pas la victime, elle ne joue pas la combattante. Elle joue une femme qui a décidé, avant d'entrer, qu'elle ne mentirait pas, et qui découvre en direct que la vérité, dans cette salle, c'est une arme contre elle. Le « oui », c'est ça. Ce n'est pas un effondrement. C'est un choix, qui coûte.

• Et le monologue, ce n'est pas un plaidoyer. C'est un rappel. Adressé à un seul homme. Elle a perdu le point. Elle le sait. Elle regarde Ted, et elle lui dit la seule chose qui n'est pas contestable, la seule chose que l'avocat ne peut pas retourner : j'ai été sa mère cinq ans et demi. Tu étais où, toi ? Elle ne le dit pas. Mais « Ted a pris le relais pendant dix-huit mois », dans sa bouche, ça veut dire ça.

- Regarde la fin dans cette optique. « Monsieur Kramer. » Elle reprend le vocabulaire de l'avocat une seconde, pour le retourner, pour dire : si on compte, comptons. Cinq ans et demi contre dix-huit mois. Et puis elle lâche les chiffres. « Je suis sa mère. » Et la deuxième fois, elle ne le dit plus à Ted. Elle se le dit à elle. Parce qu'après ce qu'elle vient d'avouer, elle a besoin de l'entendre.

DONC

Tu ne joues ni une femme brisée ni une avocate. Tu joues une femme qui a choisi la vérité dans une pièce où la vérité perd, et qui, une fois qu'elle a perdu, dit à son mari la seule chose qu'il ne pourra jamais lui enlever. N'oublie pas qu'elle est partie il y a dix-huit mois précisément parce qu'elle ne savait plus qui elle était. Elle a passé dix-huit mois à le retrouver. Et là, un homme en costume lui explique en cinq questions qu'elle a échoué à tout. Ce qu'elle défend, à la barre, ce n'est pas la garde. C'est les dix-huit mois.

« JE SUIS SA MÈRE. JE SUIS SA MÈRE. »

C'est la réplique qui décide de toute l'interprétation, alors arrêtons-nous dessus deux secondes. On la lit d'instinct comme une montée : la première fois normale, la deuxième fois plus fort, avec les larmes, pour le juge. Oublie ça. Ce serait le premier et le dernier film que tu ferais avec Benton. La première fois, elle le dit à Ted. C'est la fin de l'argument. Cinq ans et demi, dix-huit mois, je suis sa mère. Point. Il n'y a rien à ajouter. Et pourtant elle ajoute.

La deuxième fois, selon moi, elle ne parle plus à personne. Elle vient d'entendre sa propre phrase, et elle se rend compte que c'est vrai, et que c'est la seule chose vraie qui lui reste après avoir dit « oui, j'ai échoué ». La deuxième fois, c'est plus bas. Pas plus fort. C'est une femme qui se raccroche au seul mot que personne ne peut lui prendre.

Et regarde ce que fait Benton : la caméra reste sur elle. Pas de contrechamp sur le juge. Ce qu'on regarde, c'est une femme qui se le dit à elle-même.

SOLIDE OU FRAGILE

Cette lecture est à mes yeux solide. Elle rend compte de tout : les réponses d'un mot, le « ce n'est pas une question de » abandonné, le « oui », le vide après l'avocat, le regard vers Ted, « monsieur Kramer », et la répétition finale. Rien dans le texte ne la contredit.

Mais je n'ai jamais dit que j'étais le seul à avoir raison. Retiens bien ça. Si ta lecture est différente et qu'elle explique tout, elle est aussi bonne que la mienne. Voilà deux autres lectures qui tiennent, peut-être que tu en as trouvé une des deux.

Par exemple : tu peux lire le monologue comme un discours au juge. Joanna a compris qu'elle perd, et elle tente le tout pour le tout, avec le seul argument qu'il lui reste, celui de l'affect. Elle parle au juge en regardant Ted parce qu'elle sait que Ted est le seul qui puisse confirmer. Elle explique le regard, elle explique la répétition, comme une actrice qui insiste. Moi je la trouve moins forte, parce qu'elle fait de Joanna une stratège au moment précis où elle vient de refuser la stratégie. Mais elle tient.

Ou alors sur le « oui » : tu peux le lire comme un effondrement, pas comme un choix. Elle craque, elle dit oui parce qu'elle n'en peut plus, et le monologue est ce qui remonte après la rupture. Ça tient aussi. Ça donne une Joanna plus fragile, moins responsable de ce qui lui arrive. Je préfère celle qui choisit, parce que c'est celle qui, deux scènes plus tard, va choisir de rendre l'enfant. Mais c'est un choix d'actrice. Ce que je refuse, c'est le hors-sujet : une Joanna qui joue la douleur en général, qui pleure dès la première question, et qui fait de la scène un numéro de larmes. Ça, ce n'est pas dans le texte. Le texte, c'est sept mots, un aveu, un silence, et trois phrases. Si c'est ce que tu as écrit, ne t'inquiète pas. C'est ce que tout le monde écrit la première fois. C'est exactement pour ça qu'on fait huit lectures et pas une.

LA LEÇON

Ce que je veux que tu retiennes, c'est qu'il faut faire des choix sur une scène. Cette scène-ci parle de vérité, de culpabilité et de ce que vaut une mère qui est partie, et pas un seul de ces mots n'est écrit dedans. Si tu arrives au plateau en ayant compris « c'est la scène où elle pleure au tribunal », tu joueras une version appauvrie, et tout le monde te dira que c'était émouvant. Ce sera le pire compliment de ta carrière.

INCARNER

LES SIX PILIERS

Voilà les miens. Compare avec les tiens. Ce qui compte, ce n'est pas qu'ils soient pareils. C'est qu'ils soient à la première personne, précis, et qu'ils te donnent envie de jouer.

1. Qui je suis.

Je suis Joanna Kramer. Née Stern. J'ai trente-trois ans. J'ai fait des études, j'avais un travail, je l'ai laissé quand Billy est né parce que c'est ce qu'on faisait. J'ai été mariée huit ans à un homme qui rentrait à neuf heures du soir. Je suis partie. Je suis la femme qui est partie. C'est comme ça qu'on me regarde depuis dix-huit mois, et c'est comme ça que je me regarde aussi.

2. De quoi je parle.

En surface : de ma vie amoureuse, de mes échecs, de qui a gardé Billy combien de temps. En vrai : de si j'ai le droit d'exister encore comme mère après ce que j'ai fait.

3. À qui je parle.

À un avocat que je ne connais pas et qui ne m'en veut pas. C'est pire. Et à Ted. Ted qui est assis là, qui a maigri, qui a l'air fatigué, qui a fait du pain perdu à mon fils pendant que j'étais en Californie. Je le regarde et je vois un homme qui s'est réparé. Et je vois aussi l'homme qui ne m'a jamais écoutée. Les deux. En même temps.

4. Ce qui s'est passé avant.

Mon avocat vient de me faire dire tout ce qu'il fallait dire. Que je vais bien. Que j'ai un appartement, un travail, une thérapie. Que je suis prête. Je l'ai dit, et pendant que je le disais je regardais Ted, et il ne bougeait pas. Il y a une heure, j'ai croisé Billy dans le couloir. Il m'a souri.

5. Où je suis.

Dans une salle de tribunal, à New York. Un endroit où on ne parle pas, on répond. Où mon avocat m'a dit : ne dites jamais oui à une question qui commence par « est-ce que vous avez échoué ». Un endroit où tout ce que je dirai sera écrit et me sera ressorti. Et où mon mari me regarde perdre.

6. Mon intention.

TENIR. Pas « me défendre », pas « convaincre le juge ». Tenir debout sans mentir. Et quand j'ai fini de tenir, quand j'ai dit oui, RAPPELER. À Ted. Ce qu'il sait.

Formulé comme un effet sur les autres : je veux qu'à la fin de cette scène, Ted ne puisse plus se dire que je n'ai pas été la mère de son fils.

Et ce qu'elle obtient : pas la garde. Elle l'aura pour d'autres raisons. Elle obtient que Ted la regarde autrement. C'est ce regard-là qui rendra la dernière scène possible.

LES 88 TOUCHES DU PERSONNAGE

Mes huit. Les tiennes sont sûrement différentes, et tant mieux. Vérifie seulement une chose : est-ce que chacune des tiennes a un PARCE QUE et un DONC ? Si une touche n'a pas de DONC, c'est une information, pas une touche. Elle ne change rien à ton jeu.

1. Elle est partie sans dire où, PARCE QUE si elle avait donné une adresse, Ted serait venu la chercher et elle serait rentrée. DONC elle ne répond jamais tout à fait aux questions qui la ramèneraient en arrière.
2. Elle a été élevée pour être une bonne épouse, PARCE QUE c'était les années 50 dans le Connecticut et que sa mère l'a été avant elle. DONC quand elle est partie, elle a trahi sa mère autant que son mari, et elle le sait.
3. Elle a fait dix-huit mois de thérapie, PARCE QU'elle a cru un moment qu'elle était folle. DONC elle a appris à nommer ce qu'elle ressent, et ça l'empêche de mentir, même quand il faudrait.

4. Elle a repris un travail à 31 000 dollars par an, PARCE QU'elle avait besoin de prouver qu'elle valait quelque chose en dehors de la maison. DONC elle donne son salaire à la barre comme on montre un diplôme. Et ça se retourne contre elle.
5. Elle écrit à Billy des lettres qu'elle ne sait pas s'il comprend, PARCE QUE c'est le seul lien qu'elle s'autorise. DONC elle a une image de lui qui a dix-huit mois de retard, et quand elle le voit, il est trop grand.
6. Elle ne hausse jamais la voix, PARCE QUE dans son couple, celui qui criait c'était Ted, et que crier c'est perdre. DONC ses colères sont blanches, et sa phrase la plus violente est dite calmement.
7. Elle n'a pas de meilleure amie, PARCE QUE Margaret, la voisine, a choisi Ted. DONC elle est seule dans ce tribunal, et elle le sait avant d'entrer.
8. Elle aime encore Ted, PARCE QU'on ne divorce pas de huit ans en dix-huit mois. DONC quand elle le regarde depuis la barre, elle ne voit pas un adversaire. Elle voit l'homme qu'elle aurait voulu que ce soit.

C'est la touche 8 qui rend la scène jouable. Sans elle, tu joues une femme qui plaide contre un homme, et le monologue est un argument. Avec elle, le monologue est adressé, et c'est ce qui le rend insupportable. C'est aussi la touche qui explique la fin du film. Elle rend l'enfant à cet homme-là. Pas à monsieur Kramer.

LES QUATRE POINTS CARDINAUX

Elle PENSE

Lentement, et en boucle. Joanna n'est pas une femme rapide. Elle ressasse. Elle a mis huit ans à partir. Dix-huit mois à revenir. Quand l'avocat lui pose une question, elle ne cherche pas la bonne réponse, elle cherche la vraie, et ça prend du temps. Ce temps-là est dans le texte. « Un temps. » Joue-le.

Elle RÉAGIT

Avec du retard. Elle comprend le piège une question trop tard. Regarde bien : elle donne les chiffres, et c'est seulement quand il les additionne qu'elle voit. Ce n'est pas de la bêtise. C'est une femme qui répond aux questions qu'on lui pose, pas à celles qu'on va lui poser. Une femme sans paranoïa, dans une salle où il en faudrait.

Elle BOUGE

Peu. Les mains posées. Le dos droit, parce que sa mère le lui a appris et parce qu'un tribunal, ça se tient. Mais regarde ce qui bouge quand même : le regard. Il va vers Ted, il revient, il repart. Tout le corps de Joanna, à la barre, c'est un regard qui ne sait pas où se poser.

Elle PARLE

Peu, et en phrases complètes. Elle ne bafouille pas, elle ne cherche pas ses mots. Quand elle parle, c'est fini dans sa tête. C'est pour ça que « ce n'est pas une question de... », abandonné, fait si mal : c'est la seule phrase du film qu'elle ne finit pas.

L'INTERRUPTEUR

- Matériels.

Une alliance qu'elle porte encore ou qu'elle a enlevée (décide), un manteau qu'elle n'a pas retiré parce qu'elle ne compte pas rester, une lettre de Billy pliée dans la poche, des chaussures neuves achetées pour le tribunal et qui font mal, un mouchoir qu'elle tient et qu'elle n'utilise pas.

- Immatériels.

La règle qu'elle s'est donnée en entrant : je ne mens pas. La sensation d'être regardée par Ted, en permanence, même quand elle ne le regarde pas. La phrase de sa thérapeute qu'elle se répète. Le souvenir précis du sourire de Billy dans le couloir, une heure avant. La honte, tout simplement, comme une chaleur dans le cou.

Neuf ne donneront rien, et le dixième te fera basculer. Ou pas. L'interrupteur n'est pas automatique.

LA LEÇON

Joanna n'est pas un personnage. C'est quelqu'un. Et c'est quelqu'un que le film ne défend pas. Alors c'est à toi de le faire. Pas en plaidant. En étant là.

ÉCOUTER

LE PONT DE LA PENSÉE

Le mien, pour Joanna, pendant les questions de l'avocat. Compare avec le tien. Le test n'est pas la ressemblance. Le test, c'est : est-ce que chaque réplique de Joanna est causée par la pensée qui la précède ? Si oui, ton pont marche.

- « Huit ans. Il le sait, pourquoi il demande. Une. Pourquoi il parle de David. Ça n'a rien à voir. Deux ans. Oui, ça s'est terminé, tout se termine. Deux relations, deux échecs. Ah. Voilà. C'est là qu'il allait. Il a compté pendant que je répondais. Ted regarde ses mains. Ne regarde pas tes mains, regarde-moi. Échoué. Est-ce que j'ai échoué. Non. Ce n'est pas une question de... si, c'est une question de ça. Dis non. Dis non, c'est ce qu'il faut dire. Je ne peux pas dire non devant lui. Oui. Voilà. C'est fait. Il s'assoit. C'est fini. Non. Ce n'est pas fini. Ted. Regarde-moi. Cinq ans et demi. Tu étais où. Je suis sa mère. Je suis sa mère. »
- Et le pont de Ted, en face :

« Elle va répondre quoi. Elle répond. Elle donne tout. Pourquoi elle donne tout. Shaunessy, arrête. Non, continue, c'est ce que je te paie pour. Elle va dire non. Dis non, Joanna. Elle a dit oui. Elle a dit oui. Elle me regarde. Ne me regarde pas. Cinq ans et demi. Je sais. Je sais. »
Écris-le à la table. Puis oublie-le et laisse venir les pensées qui viennent, en tant que personnage.

ET MAINTENANT ?

Mon verbe : tenir. Puis rappeler. Si le tien est différent, mais qu'il est un verbe d'action, formulé comme un effet sur l'autre, et que la scène tient avec, garde-le.

Le reste suivra. Parce que tu ne feras que RÉAGIR à ce qui se passe, en tant que personnage. Avec ses oreilles et ses yeux à elle. Et ses yeux, ce jour-là, ils sont sur Ted.

LA LEÇON

Cette scène ne peut pas être jouée par une actrice qui exécute un plan. Elle ne fonctionne que si Joanna découvre en direct qu'elle est en train de perdre, et que Ted découvre en direct qu'elle a choisi de ne pas mentir. Le personnage n'est au courant de rien.

Ce qui nous amène à la quatrième partie, où on va voir ce que Meryl Streep a fait de tout ça.

QUATRIÈME PARTIE

CE QU'A FAIT MERYL STREEP

D'OÙ ELLE VIENT

Meryl Streep, née en 1949 dans le New Jersey. Chanteuse lyrique adolescente, elle prend des cours d'opéra avant de laisser tomber. Vassar, puis l'école de théâtre de Yale, d'où elle sort en 1975. Trois ans de théâtre à New York, chez Joseph Papp, au Public Theater et à Broadway. Shakespeare, Tchekhov, Brecht. Une actrice de troupe.

Le cinéma arrive vite et d'un coup. 1977, Julia, une scène. 1978, Holocaust, une mini-série qui lui vaut un Emmy et qu'elle déteste. Voyage au bout de l'enfer, où elle joue la fiancée de Christopher Walken. Et Manhattan, chez Woody Allen.

Et pendant tout ça, l'homme avec qui elle vit, John Cazale, l'acteur du Parrain, de Conversation secrète, d'Un après-midi de chien, est en train de mourir d'un cancer. Elle l'accompagne sur le tournage de Voyage au bout de l'enfer, elle refuse des rôles pour rester avec lui. Il meurt en mars 1978. Elle a vingt-huit ans.

Six mois plus tard, elle commence Kramer contre Kramer.

Retiens ça pour la suite. Pas pour l'anecdote. Pour ce qu'un partenaire va en faire.

ELLE N'EST PAS VENUE POUR JOANNA

On l'a dit en première partie : on l'appelle pour Phyllis, le petit rôle. Joanna est prévue pour une star, Kate Jackson, Faye Dunaway ou Jane Fonda.

Streep a lu le roman. Elle trouve Joanna « une ogresse, une princesse, une conne ». C'est elle qui le dit, dans la presse, juste après. Elle entre dans la suite d'hôtel, elle a en face d'elle Hoffman, Benton et Jaffe. Hoffman lui demande ce qu'elle pense de l'histoire. Elle le lui dit, sans détour.

Vous avez tout faux sur ce personnage. On ne comprend pas pourquoi elle part. On ne comprend pas pourquoi elle revient. Quand elle rend l'enfant à la fin, ça doit être pour lui, pas pour elle. Joanna n'est pas une méchante, c'est ce que des milliers de femmes sont en train de vivre dans ce pays, et le public doit pouvoir la comprendre. Si vous me voulez, il faudra réécrire.

Elle est venue pour Phyllis. Elle repart avec Joanna.

Observe bien ce qu'elle a fait, parce que c'est très précis. Elle n'a pas dit « le rôle est mal écrit ». Elle a dit ce qui manquait, scène par scène, et ce qu'il fallait à la place. Elle avait un dossier. Ce n'était pas de l'ego, c'était de l'enquête. Les huit lectures, faites sur un roman entier, présentées à trois hommes qui ne lui avaient rien demandé.

Morale : tu as le droit de dire non à un personnage tel qu'il est écrit. À une condition : que tu saches exactement ce que tu proposes à la place. Tu viens de passer deux heures à faire ce travail sur une scène. Elle l'a fait sur un film. C'est le même travail.

ELLE RÉÉCRIT LE DISCOURS

Le discours du tribunal, celui que tu viens d'analyser, n'est pas de Benton.

Benton en avait écrit un. Une version du monologue de Shylock dans Le Marchand de Venise, adaptée : « Parce que je suis une femme, est-ce que je n'ai pas droit aux mêmes espoirs et aux mêmes rêves qu'un homme ? Est-ce que je n'ai pas droit à une vie à moi ? Est-ce que ma douleur vaut moins parce que je suis une femme ? »

Il n'en était pas content. À la fin du deuxième jour de tournage, il prend Streep à part : « Il y a un discours que tu donnes au tribunal. Je ne crois pas que ce soit un discours de femme. Je crois que c'est un homme qui essaie d'écrire un discours de femme. » Et il lui demande de l'écrire. Elle dit oui. Il rentre chez lui, et il oublie qu'il lui a demandé. Elle, non. Elle l'écrit. C'est celui du film. « J'ai été sa maman pendant cinq ans et demi. »

Regarde la différence entre les deux. Benton avait écrit un plaidoyer. Un discours sur les femmes en général. Streep écrit trois phrases sur un enfant en particulier. Pas de « les femmes ». Pas de « droit ». Un chiffre, cinq ans et demi, un autre chiffre, dix-huit mois, et un

mot répété deux fois. C'est exactement ce que tu as dû trouver dans ton enquête, si tu as bien regardé les mots. Ce n'est pas un hasard. L'actrice qui a écrit le texte est la même qui allait devoir le jouer, et une actrice sait ce qui se joue et ce qui se déclame. Un homme qui écrit une femme écrit ce qu'elle devrait dire. Une actrice qui écrit son personnage écrit ce qu'elle peut tenir.

Au générique, elle n'est pas créditée comme scénariste. Mais si tu cherches bien dans les bases de données, tu trouves une ligne : « Meryl Streep, collaboration au dialogue, non crédité ».

Morale : une scène, ça se comprend avant de se jouer. Et parfois, comprendre, c'est réécrire.

CE QUE HOFFMAN LUI A FAIT

Il faut en parler, parce que c'est documenté, parce qu'elle l'a raconté elle-même, et parce qu'il faut que tu saches que ça existe.

Deuxième jour de tournage. La scène de l'entrée, celle où Joanna annonce qu'elle part. Ils sont derrière la porte de l'appartement, prêts à entrer. Et juste avant, Hoffman la gifle. Pour de vrai. Fort. Elle a la joue rouge. Benton entend la gifle depuis l'autre côté et se dit : le film est mort, elle va nous traîner devant le syndicat. Elle ne le fait pas. Elle joue la scène.

Le même jour, dans l'ascenseur, avant une autre prise, il la provoque avec des détails de sa vie privée. Et plus tard, avant la question « est-ce que vous avez échoué dans la relation la plus importante de votre vie », celle que tu viens de travailler, il s'approche d'elle et lui murmure à l'oreille deux mots : « John Cazale ». Le nom de l'homme qu'elle a perdu six mois plus tôt.

Plus tard encore, la scène du restaurant. Ted se lève et fracasse son verre de vin contre le mur. Ce n'est pas dans le scénario. Hoffman ne l'a dit qu'au cadreur, pour être sûr que ce serait dans le champ. Streep sursaute pour de vrai. Après la prise, elle lui dit : « La prochaine fois que tu fais ça, j'apprécierais que tu me préviennes. »

Alors voilà ce que je veux que tu retiennes, et je vais être clair. Le verre, on peut en discuter : c'est cohérent avec le personnage, les éclats partent loin d'elle, et c'est le genre d'improvisation planifiée dont on a parlé au chapitre 17. La gifle, non. Et le murmure, encore moins. Utiliser le deuil réel d'une partenaire comme un accessoire, on ne fait pas ça. On ne le fait pas parce que le jeu, c'est justement de produire la douleur d'un personnage sans avoir à voler celle de l'acteur. Si tu as besoin de blesser ta partenaire pour qu'elle joue, c'est que tu ne sais pas jouer avec elle.

Streep, quarante ans plus tard : « C'était mon premier film, et c'était ma première prise dans mon premier film, et il m'a giflée. Et vous le voyez dans le film. C'était dépasser les bornes. » Et Benton, sur la scène du tribunal, a dit une chose que je trouve très juste : « Une partie du plaisir qu'elle a dû prendre, c'est de montrer à Dustin qu'elle n'avait pas besoin d'être giflée. Elle aurait pu jouer n'importe quoi, à n'importe qui, n'importe quand. »

Regarde ce que Streep en a fait. Elle n'a pas quitté le film. Elle n'a pas hurlé. Elle a joué la scène, elle a réécrit son discours, et elle a répondu à Hoffman de la seule manière qui compte : en étant meilleure que ce qu'il lui faisait.

CE QU'ELLE A FAIT DE LA SCÈNE DU TRIBUNAL

Reprends ton enquête, et regarde ce qu'elle joue.

Les réponses d'un mot : elle ne les joue pas tétanisée. Elle les joue posées, avec un temps chaque fois, comme quelqu'un qui vérifie que ce qu'elle dit est vrai avant de le dire. Le pilier 6, tenir, il est là, dans le rythme.

Le « oui » : elle le dit en regardant Shaunessy, pas Ted. C'est un choix. Elle ne demande pas pardon à son mari en le disant. Elle répond à la question. Et c'est seulement après, quand l'avocat s'assoit, que le regard va vers Ted.

Le monologue : elle ne le déclame pas. Elle le commence bas. Et le deuxième « je suis sa mère », elle le fait plus bas que le premier. Exactement l'inverse de ce qu'on attend. Les larmes

viennent, mais elle ne les cherche pas. Elle les laisse arriver sur le deuxième « mère », pas avant.

Et une chose à savoir : pendant qu'elle joue ce discours, Hoffman est à sa table, hors champ. Ted ne parle pas. Il reçoit. Et le plan suivant, c'est lui, qui écoute. Deux acteurs qui se sont fait la guerre, et qui, sur cette scène, s'écoutent. C'est ça, le métier. On peut ne pas s'aimer. On ne peut pas ne pas s'écouter. Compare avec ce que tu avais décidé. Peut-être que tu avais mis les larmes plus tôt. Peut-être que tu avais fait monter la voix. Ce n'est pas faux. C'est un autre choix. Mais regarde ce que celui de Streep permet : quand tout descend, quand tout se resserre, on est obligé de se pencher pour entendre. Et une salle qui se penche, c'est une salle qui est à toi.

ET DANS LE RESTE DU FILM

Trois scènes sont particulièrement intéressantes.

- La scène de l'entrée.

La première. Joanna part. Regarde Streep là-dedans : elle ne joue pas la décision. Elle joue quelqu'un qui a déjà décidé, il y a des semaines, et qui a juste besoin que ça se termine. Elle dit « je ne t'aime plus », et elle ne le dit pas méchamment. Elle le dit comme un fait. C'est la femme des points cardinaux : elle pense lentement, et quand elle parle, c'est fini dans sa tête. Et souviens-toi qu'elle vient d'être giflée. Tu ne le vois pas. C'est ça, tenir.

- Le café, en face de l'école.

Joanna, revenue, regarde Billy de loin, derrière une vitre. Aucune ligne. Regarde ce que Streep fait avec un visage, un café, et une vitre. Elle ne pleure pas. Elle regarde un enfant qui a grandi sans elle. C'est la touche 5 : l'image de Billy a dix-huit mois de retard.

- La dernière scène.

Le hall de l'immeuble. Joanna vient chercher Billy, et elle ne le prend pas. C'est elle qui a voulu cette fin, dès la suite d'hôtel : quand elle rend l'enfant, ça doit être pour lui. Regarde ce qu'elle joue : pas un sacrifice noble. Une femme qui a gagné, et qui découvre que gagner c'est arracher un enfant à sa maison. Elle dit « je l'aime », elle le répète, elle demande à Ted comment elle est. Et elle monte le voir. Seule. Ted la regarde monter. Le film s'arrête là. Sur elle.

CE QU'EN A DIT LE PUBLIC

Le film est le plus gros succès de l'année 1979 aux États-Unis. Cinq Oscars : film, réalisateur, scénario, Hoffman, Streep. Meilleur second rôle féminin, pour six scènes.

Le soir de la cérémonie, elle oublie sa statuette dans les toilettes des dames. Quelqu'un la lui rapporte. Elle avait trente ans. C'était son premier.

CONCLUSION

Benton ne demande pas de l'obéissance à ses acteurs. Il demande d'avoir raison contre lui, quand on a raison. Il a écrit un discours, on lui a dit que ce n'était pas un discours de femme, il l'a donné à une femme. Ça s'appelle savoir pour qui on travaille : pas pour soi, pour le film.

Streep, elle, a fait trois choses, et les trois sont des leçons.

Elle a refusé le rôle tel qu'il était écrit, avec un dossier. Elle a réécrit ce qu'elle devait jouer, et elle l'a réécrit plus court, plus concret, plus tenable. Et elle a joué à côté d'un partenaire qui lui faisait du mal, sans que ça se voie à l'écran, et sans le lui pardonner pour autant.

Revenons maintenant sur les méthodes. Hoffman va chercher la vérité chez l'autre par effraction. Streep va la chercher chez elle par l'écriture. L'une des deux méthodes est acceptable. Trouve la tienne. Mais trouve-la de ton côté de la table.

Et toi, tu viens de faire ce qu'elle a fait. Pas sur un film entier, sur une scène. Mais c'est le même geste : lire, chercher ce qui cloche, refuser la première idée, choisir. Si tu as trouvé ta lecture, et qu'elle tient, tu es prête à entrer dans la suite d'hôtel. Et si tu n'as pas trouvé, recommence demain. Tu la trouveras. Enfin, rappelle-toi : Joanna ne joue jamais la douleur. Elle ne joue rien, elle est quelqu'un. Par contre elle veut quelque chose.

Elle veut que Ted sache qu'elle a été la mère de son fils. Et elle ne mentira pas pour l'obtenir. Durant cette scène, chacun des personnages a des émotions. Mais pas une seule seconde les acteurs ont tenté de créer ces émotions. Ils se sont centrés sur les actions. Tenir. Rappeler. Écouter.

Tu sais pourquoi ?

« Les émotions ne se font pas.

Les actions se font.

Et quand elles sont bien faites, elles déclenchent les émotions. »

Merci Mme Stella Adler.