



Numéro 3

Mais où sont donc passés les scénaristes ?

sous la direction de

**Martin FOURNIER
Nedjma MOUSSAOUI**

Sommaire

Introduction	7
--------------------	---

Cahier Recherche

Jérôme Pacouret, <i>Le déclassement des scénaristes (États-Unis, France, années 1910-1950).....</i>	19
Gabrielle Tremblay, <i>Le scénario et le scénariste de cinéma au Québec.....</i>	41
Morgan Lefevre, <i>Quelle place pour les scénaristes dans les coproductions franco-italiennes de l'après-guerre ?.....</i>	57
Jacques Gerstenkorn, <i>Mais qui est donc l'auteur de Terre sans pain ?.....</i>	89
Anthony Rescigno, <i>Le Reichsfilm dramaturg, un « scénariste en chef » dans l'industrie cinématographique allemande sous le nazisme ?.....</i>	99
Yola Le Caïne et Patrick McGilligan, <i>George Cukor, le « cinéaste des scénaristes » ?.....</i>	113
Alain Boillat, <i>L'esthétique discontinue du « film-discours », produit d'une écriture collaborative : approche génétique des scénarios de John Berger et Alain Tanner</i>	151

Cahier Création

Alain Boillat, <i>Traces d'une écriture à deux mains : La Salamandre et Le Milieu du monde</i>	179
---	-----

Yola Le Caïnek, <i>Entretien avec Walter Bernstein. Ses débuts de scénariste à Hollywood avec George Cukor.....</i>	207
Caroline San Martin, <i>Quand le scénario se pense comme un lieu de rencontre. Retour sur la collaboration à l'écriture de Lisières de Grégoire Colin</i>	227
Martin Fournier, <i>« P4 », écrit à douze mains sur dix ans Entretien avec Vincent Cardona, co-auteur et réalisateur.....</i>	241
Martin Fournier et Ionela Roharik, <i>La difficile reconnaissance du travail du scénariste Entretien avec Pierre Chosson.....</i>	249
Réjane Hamus-Vallée, <i>La place des effets visuels dans l'écriture du scénario. L'exemple atypique d'Au revoir là-haut (Albert Dupontel, 2017) vu par le superviseur Cédric Fayolle.....</i>	261
Martin Fournier et Ionela Roharik, <i>Script doctor en version française Entretien avec Yves Lavandier.....</i>	273
Martin Fournier et Ionela Roharik, <i>Écrire pour le cinéma, la télévision ou l'animation Entretien avec Romain Protat</i>	283
Présentation des auteurs	289
Résumés des interventions en français et en anglais	293

Remerciements

Nous remercions les expert(e)s qui ont contribué à la réussite de ce numéro :

François Albera,
Alain Bergala,
Alain Carou,
Marguerite Chabrol,
Arnaud Duprat,
Marie Frappat,
Sylvain Garel,
Sarah Leahy,
Paola Palma,
Clément Puget,
Isabelle Singer,
Matthias Steinle,
Dimitri Vezyroglou,
Ana Vinuela,
Christian Viviani.

Merci à Danielle Pastor pour son aide précieuse.

Ce volume a pu voir le jour grâce au soutien institutionnel des Laboratoires de recherche

LARA SEPIA (Université Toulouse Jean Jaurès),

2L2S (Université de Lorraine),

Passages Arts et Littératures XX^e-XXI^e (Université Lumière Lyon 2).



Introduction

Martin Fournier et Nedjma Moussaoui

Ce numéro est le troisième de la revue *Création Collective au Cinéma* (CCC), issue du groupe de recherche du même nom. Il résulte pour partie d'un colloque international qui s'est tenu les 26 et 27 novembre 2018 à l'Université Lumière Lyon 2 à l'initiative de membres du groupe de recherche Création collective au cinéma. Ce dernier s'intitulait « Mais où est donc passé le scénariste ? La place du scénariste au sein de l'équipe du film et du processus de création cinématographique¹ ». Au cœur du projet, avec et par-delà le colloque, il y avait le désir et l'ambition d'interroger le partage de la création filmique à partir de la figure spécifique du scénariste, de se questionner sur sa place effective dans la création cinématographique, sur son rôle au sein d'appareils de production aux fonctionnements divers, sur ses relations avec le réalisateur mais aussi plus largement avec les membres de l'équipe du film. Le processus d'écriture scénaristique peut en effet varier ou évoluer en fonction de la plus ou moins forte intégration du/des scénariste(s) dans le processus de création global du film. Le scénario final recouvre des états différents du travail d'écriture qui résultent de nombreuses étapes d'une création collective, étapes au cours desquelles l'écriture peut aussi se préciser dans une dynamique d'échanges entre scénariste(s), producteur, cinéaste mais aussi parfois techniciens et acteurs. Nous avons fait le choix pour ce volume de reprendre en partie le titre du colloque mais en le déclinant au pluriel. Au terme du travail collectif mené sur la question, ce déplacement du singulier au pluriel nous a paru plus approprié, plus juste au regard de situations variées et variables. Car à l'instar du scénario qu'il conçoit, un objet transitoire complexe, parfois mal-aimé mais aussi source de convoitise (on s'arrache un bon scénario !), indispensable mais bientôt dénigré, « le » scénariste occupe une place ambiguë dans la fabrique du film. S'il peut être la figure-clé qui fournit le bon sujet réunissant le cinéaste et le producteur, il peut également ne constituer qu'un

¹ Ce colloque était co-organisé par Bérénice Bonhomme, Martin Fournier, Nedjma Moussaoui et Katalin Pór.

élément au sein d'équipes d'écriture parfois pléthoriques. Et il arrive aussi qu'il soit remercié rapidement, son travail étant alors repris par d'autres. Il s'adapte par ailleurs à des configurations de travail diverses au gré des films et à la dynamique de groupe propre à chacun d'eux. La nature même de son métier l'amène ainsi à évoluer dans ses pratiques, à ne pas être toujours « le même ». Le champ des possibles organisations du travail de scénariste est donc vaste, difficile à appréhender, redevable au cadre industriel au sein duquel il exerce et à la complexité des relations humaines.

Ce positionnement complexe du scénariste doit aussi bien sûr à la place à part du scénario dans la création filmique ; ce dernier s'inscrit à la marge du film, d'abord parce qu'il est le plus souvent situé très en amont de la réalisation, mais aussi de par sa nature même qui a d'emblée recouvert des réalités matérielles diverses, oscillant entre document narratif de forme littéraire et découpage², et qui a évolué avec la professionnalisation de l'écriture des films. Reste que le scénario est depuis longtemps l'objet d'une littérature. Il existe d'abord les nombreux manuels de scénario, dans une tradition anglo-saxonne initiée en particulier par Syd Field³, mais aussi française avec l'ouvrage devenu référence en France d'Yves Lavandier⁴. Mais le développement des études génétiques depuis les années 1980 et leur application au champ des études cinématographiques ont aussi offert un cadre théorique pour constituer le scénario en objet scientifique à même d'éclairer la fabrique du film. Si le travail mené a donné lieu dans un premier temps à des ouvrages importants dans une perspective auteuriste⁵, l'essor particulier des travaux de génétique filmique depuis une quinzaine d'années a amené à envisager plus particulièrement la dimension plurielle et collaborative de l'écriture scénaristique⁶. À l'exploration des traces du travail du réalisateur se combine de plus en plus l'exploration des

² Cf. Laurent Le Forestier, « Écrire le film : scénario/découpage en France (années 1920-1930) », dans Alain Boillat et Gilles Philippe (dir.), *L'Adaptation. Des livres aux scénarios. Approche interdisciplinaire des archives du cinéma français (1930-1960)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018, p. 41-67.

³ Voir en particulier : Syd Field, *Screenplay : the Foundations of Screenwriting*, New York, Dell Pub. Co, 1994.

⁴ Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1994 (édition originale).

⁵ Nous renvoyons notamment aux ouvrages suivants : Gérard Leblanc et Brigitte Devismes, *Le Double Scénario chez Fritz Lang*, Paris, Armand Colin, 1991 ; Carole Le Berre, *François Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994 ; Olivier Curchod et Christopher Faulkner, *La Règle du jeu. Scénario original de Jean Renoir*, Paris, Nathan, 1999.

⁶ Au moins deux ouvrages récents rendent compte de cette approche : Alain Boillat et Gilles Philippe (dir.), *L'Adaptation. Des livres aux scénarios. Approche interdisciplinaire des archives du cinéma français (1930-1960)*, *op. cit.*, et Manon Billaut et Mélissa Gignac (dir.), *Le Scénario : une source pour l'histoire du cinéma*, Paris, AFRHC, 2020.

modalités de coopération artistique et technique qui lui ont permis de réaliser une œuvre, qu'il la revendique en son nom propre ou qu'elle prenne la forme explicite d'une collaboration. L'analyse génétique et les apports issus des récents développements de l'histoire socio-historique des métiers du cinéma⁷ peuvent alors se croiser et envisager plus spécifiquement non plus seulement le scénario mais la place incertaine du/des scénariste(s) dans la création cinématographique, pour tenter de circonscrire « le flou artistique [...] qui entoure la fonction ondoiyante et diverse du scénariste⁸ ».

L'entreprise s'avère aussi nécessaire que périlleuse, en particulier dans une perspective historique, dans la mesure où l'activité de scénariste est irréductible aux seuls documents d'archive étayant un processus d'écriture : les inconnues restent nombreuses qui concernent aussi bien les phases orales que le travail informel intégré à l'écriture. Mais elle ouvre la possibilité de prolonger par exemple le défrichage entrepris par la SACD pour une étude des scénaristes et dialoguistes français⁹ en permettant de mieux appréhender la répartition des tâches selon les périodes ainsi que les mutations et transformations d'un métier qui recouvre les diverses appellations de scénariste, de dialoguiste ou d'adaptateur. Étudier ce métier souvent mésestimé, c'est aussi plus largement explorer des angles morts de l'histoire du cinéma, en appréciant les rôles et fonctions effectifs de chacun, autrement dit en faisant émerger le partage de la création qui se cache derrière les crédits¹⁰, ou encore en mettant en évidence les arcanes d'un système de production. Car la fonction de scénariste est au cœur de l'ensemble des dynamiques de création du film, elle est bien sûr centrale dans les relations entre équipe du film et auteurisme, mais aussi entre équipe du film et métiers, et bien sûr entre création collective et organisation industrielle. Dans une perspective de

⁷ Nous renvoyons en particulier au numéro spécial de la revue *1895, Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945* (n° 65, 2011) dirigé par Laurent Forestier et Priska Morrissey, au numéro de *CinémAction, Les Métiers du cinéma à l'ère du numérique* (n° 155, 2015) dirigé par Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard, ainsi qu'aux numéros précédents de *Création collective au cinéma*.

⁸ Bernard Chardère, « Écrivains... de cinéma », dans (collectif) *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*, Arles, Actes Sud / Institut Lumière, 1994, p. 27.

⁹ Deux volumes sont issus des colloques et rencontres organisés par la SACD sur le sujet : *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1945)*, *op. cit.*, et *Le Poing dans la vitre. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Arles, Actes Sud / Institut Lumière, 2006.

¹⁰ Philippe D'Hughes reprend du reste la formule célèbre de Prévert : « menteur comme un générique » dans un court article qu'il consacre à ces « génériques fragmentaires, lacunaires, et parfois même imaginaires » qui traversent les époques (dans *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs, op. cit.*, p. 445-449).

recherche centrée sur l'étude des pratiques artistiques, qu'il s'agisse du cinéma d'hier comme de celui d'aujourd'hui, l'enjeu est de situer le travail scénaristique. Il faut alors entrer dans l'épaisseur du processus d'écriture cinématographique, dans ses pratiques plurielles (échanges écrits avec allers-retours de textes ou documents divers, reprises, lectures, etc.), dans son rapport parfois différencié aux étapes de fabrication du film, dans la réalité souvent opaque de la relation entre cinéaste et scénariste(s).

La revue *CCC* se déploie en deux volets, un « cahier-recherche » qui propose des articles scientifiques, et un « cahier-création » qui propose des entretiens ou témoignages de créateurs, de techniciens, ou encore des documents qui permettent d'appréhender leur travail. Cette articulation s'avère particulièrement précieuse dans l'étude des scénaristes puisqu'elle permet, en regard de contributions scientifiques qui explorent une activité de l'ombre, de faire entendre la voix de ces professionnels de la parole au cinéma et de faire émerger la façon dont ils envisagent eux-mêmes la notion du collectif, de la responsabilité partagée et du travail en groupe. C'est ainsi que deux articles, écrits par Yola Le Caïne et Patrick McGillian et par Alain Boillat, dialoguent littéralement avec une analyse de documents et des entretiens.

Le cahier recherche s'ouvre avec deux articles qui proposent un regard socio-historique et sociologique sur le métier de scénariste et qui permettent d'envisager les jeux de miroir qui s'opèrent entre la France et l'Amérique. Dans une perspective comparatiste, entre la France et le modèle ou contre-modèle hollywoodien, **Jérôme Pacouret** revient sur le statut des scénaristes et rend compte des luttes menées par ces derniers pour le statut d'auteur de cinéma en opposition avec d'autres prétendants à ce statut tels les réalisateurs mais aussi les producteurs. En écho au titre de ce volume, il montre que l'importation de la fonction-auteur dans le domaine du cinéma s'est accompagnée pour les scénaristes d'un déclasserment artistique relatif dans les hiérarchies professionnelles entre les années 1910 et les années 1950. Dans une perspective résolument contemporaine, **Gabrielle Tremblay** s'intéresse au statut des scénaristes de métier au Québec dont la condition s'avère ambiguë, non étudiée à ce jour et curieusement rare. Dans une région francophone pourtant culturellement marquée par les États-Unis, elle analyse le rôle qui revient à l'influence du cinéma d'auteur au Québec dans ce phénomène d'évincement du scénariste.

À travers l'exploration de trois configurations différentes, les articles suivants révèlent la façon dont des scénaristes peuvent jouer un rôle-clé tout en restant occultés. **Morgan Lefevre** aborde la délicate question de la collaboration entre scénaristes dans le cadre spécifique des coproductions franco-italiennes qui constituèrent une part non négligeable de la production

nationale des deux pays après la Seconde Guerre mondiale. À partir d'un travail d'archives, elle établit la fragilité et les limites du travail collaboratif pour le corps de métier des scénaristes dans un cadre international du fait des barrières linguistiques. Elle montre combien les génériques des films rendent peu compte de la réalité de la genèse de leur écriture scénaristique et met en évidence l'importance d'une jeune génération de scénaristes français et italiens méconnus qui se sont spécialisés dans ces films franco-italiens, et en ont constitué un rouage essentiel mais en demeurant dans l'ombre. **Jacques Gerstenkorn** revient de son côté sur la genèse de *Terre sans pain* de Buñuel et à travers ce film sur la singularité de l'écriture documentaire. Puisque le film ne comprend aucun crédit concernant le scénario alors qu'il en exista un, il part à la recherche du ou des scénariste(s). L'analyse lève alors le voile sur un processus de scénarisation qui montre la dette du cinéaste à l'égard de sources identifiées, et pointe ainsi la réalité masquée d'une écriture plurielle. Enfin, **Anthony Rescigno** étudie la place paradoxale du scénariste dans le cadre de production dictatorial du cinéma nazi, montrant combien ce métier est au cœur des enjeux idéologiques. Avec la mise en place d'un dispositif de pré-censure construit autour de la fonction inédite d'un « scénariste en chef » (*Reichsfilmdramaturg*) à qui il revient de contrôler la conformité des scénarios à « l'esprit du temps », la censure allemande reconnaît en effet le rôle central des scénaristes tout en contribuant à leur effacement à travers la normalisation de leur travail.

Le cahier recherche se clôt sur deux articles qui investiguent le territoire mouvant des relations entre cinéaste et scénariste(s) et interrogent la façon dont se jouent la coopération artistique et la co-écriture. **Yola Le Caïnec** et **Patrick McGilligan** montrent la centralité de la collaboration suivie et intense avec les scénaristes dans l'œuvre de George Cukor. Le cinéaste, qui a été dialoguiste, refuse le statut d'écrivain tout en revendiquant de participer à l'écriture de ses films ; sa relation avec le ou les scénarist(e)s selon les films lui permet en fait de créer un espace collaboratif non contraint à même de lui offrir une certaine latitude idéologique dans le système de production hollywoodien. **Alain Boillat** s'intéresse à la collaboration d'Alain Tanner avec l'écrivain et critique d'art John Berger, coscénariste de trois de ses films des années 1970, en retraçant le processus d'écriture des films à partir d'une analyse de documents scénaristiques. Dans le contexte d'un cinéma d'auteur, celui du Nouveau Cinéma suisse, où le cumul des postes de scénariste et réalisateur participe à occulter le premier, cette analyse vient battre en brèche la hiérarchie supposée et validée comme telle par le cinéaste pour mettre au jour le caractère décisif de la collaboration dans les choix narratifs et esthétiques.

Le cahier création de ce numéro nous invite à nous approcher du bureau du scénariste, pour l'observer « au travail ». Les contributions collectées dans cette section illustrent la formidable variété des formes d'interactions entre le scénariste et ses co-créateurs, dans leur richesse et dans leur complexité¹¹.

Si, comme toutes les formes de création artistique, l'écriture scénaristique se situe à la confluence de l'art et de l'artisanat, sa spécificité est d'avoir vocation à disparaître au cours du processus créatif qu'elle initie. Les deux réécritures qui la suivent (réalisation et montage) font du scénario un objet artistique par nature éphémère, voué à être remodelé, modifié, et parfois déconstruit ou même détruit au service de l'œuvre finale. Une œuvre finale qui sera seule visible, sans que l'on puisse identifier la part qui revient au scénariste dans ses qualités ou ses défauts. Le scénariste est de ce fait le plus souvent oublié par les critiques, peu invité en festival, rarement même mentionné dans les communiqués de presse. Pour accéder à son travail et en mesurer toute la richesse, il est nécessaire de se placer au plus près de lui, au plus près des différentes versions de son texte, au plus près de ses échanges avec ses co-créateurs. Ces échanges, en particulier avec les réalisateurs, font montre d'une grande diversité de formes d'interaction, qui dépassent très largement le simple cadre du texte soumis aux producteurs, commissions ou même acteurs.

Analysant les versions de travail de scénarios co-écrits par Alain Tanner et John Berger, **Alain Boillat** nous propose de nous immiscer entre le réalisateur et son co-scénariste pour y entendre leurs échanges au travers des variations et annotations du texte. On y découvre la richesse d'une création collective qui nourrit les films co-écrits, tant dans leur phase de réalisation que dans celles du montage et de la postproduction. Parallèlement, l'entretien réalisé par **Yola le Caïnec** avec **Walter Bernstein** nous permet de mesurer la confiance totale faite par George Cukor à ses scénaristes et l'importance centrale que leur travail revêt dans son processus créatif. Une confiance réciproque qui laisse à chacun de vastes espaces de liberté créatrice. L'analyse faite par **Caroline San Martin** de son expérience de co-écriture avec Grégoire Colin permet d'accéder à la part immergée de l'iceberg de la co-écriture en mettant en avant l'ampleur de la part non écrite du travail de construction scénaristique. Une richesse d'échanges entre scénariste et réalisateur qui modèlent touche après touche l'univers du film et dont la plus grande part n'apparaît pas dans la continuité dialoguée.

¹¹ Un ouvrage récent permet d'appréhender cette réalité du métier à partir de nombreux témoignages de scénaristes : SCA, *Scénaristes de Cinéma : un Autoportrait*, Paris, Anne Carrière, 2018. Un recueil d'entretiens avec des scénaristes et réalisateurs en offre également de riches exemples autour des modes de travail de quelques figures emblématique du cinéma français contemporain : N. T. Binh et Frédéric Sojcher (dir.), *Écrire un film. Scénaristes et cinéastes au travail*, Paris, Les Impressions Nouvelles – Caméras subjectives, 2018).

L'entretien de **Martin Fournier** avec **Vincent Cardona** sur son film *P4* décrit en détail de l'intérieur le long processus d'écriture d'un scénario et les nombreuses réécritures qui sont souvent nécessaires pour lui permettre de voir le jour. Il met également en avant l'importance des producteurs et financeurs lors de cette phase. Ce long processus de maturation, ses ramifications et les réécritures qui en sont ensuite proposées par la réalisation et le montage sont également au cœur de l'entretien mené par **Martin Fournier** et **Ionela Roharik** avec **Pierre Chosson** sur la question de la difficile reconnaissance du travail des scénaristes¹².

L'entretien réalisé par **Réjane Hamus-Vallée** avec **Cédric Fayolle** élargit encore le spectre en montrant que l'écriture du scénario interagit également avec les aspects plus techniques de la création cinématographique, ici les possibilités offertes par les effets spéciaux et leurs contraintes. L'analyse de son travail sur les effets visuels d'*Au revoir là-haut* (Albert Dupontel, 2017) illustre l'importance de ces interactions avec l'émergence de nouvelles pratiques pour l'écriture scénaristique. Le développement narratif y apparaît tout à la fois contraint par les limites techniques mais également nourri par les alternatives proposées.

Ce Cahier Création se boucle sur deux nouveaux entretiens proposés par **Martin Fournier** et **Ionela Roharik**, qui permettent d'étendre le spectre des formes prises par l'activité de scénariste. Dans le premier, **Yves Lavandier** présente le métier de *script doctor* tel qu'il est pratiqué en France, un métier qui entre parfois en conflit avec la conception française de l'auteur. Dans le second, **Romain Protat** analyse les spécificités de l'écriture scénaristique pour le cinéma, en comparaison avec les conditions auxquelles sont soumis les scénaristes de télévision et d'animation. Des activités dont les techniques de travail sont proches, mais dont les conditions de travail sont très différentes.

Partons donc à la recherche des scénaristes...

¹² Une thématique développée dans l'ouvrage collectif des Scénaristes de Cinéma Associés (*Scénaristes de Cinéma : un Autoportrait, op. cit.*).

Cahier Recherche

Le déclassement des scénaristes (États-Unis, France, années 1910-1950)

Jérôme Pacouret



Dans les années 1910, les premières œuvres présentées au public comme des « films d’auteur » furent scénarisées par des écrivains ou adaptées de livres et de pièces. À la même époque, les auteurs de livres, de pièces et de scénarios comptèrent parmi les premiers groupes à revendiquer le statut d’auteur de film. Si la Nouvelle Vague est régulièrement tenue responsable d’un manque de reconnaissance de leur métier, les scénaristes n’ont pas attendu celle-ci pour exprimer un sentiment de déclassement. En 1956, le scénariste Maurice Aubergé regrettait que « le métier d’auteur [soit] devenu le nouveau petit métier du cinéma français¹ ». Il reprochait à ses pairs d’avoir renoncé au titre d’« écrivain de cinéma » pour devenir « les sous-fifres de la profession ». Ses homologues américains n’étaient pas en reste. En témoignent les propos tenus en 1936 par un président de la Screen Writers Guild, John Howard Lawson². Devant une commission parlementaire, il dénonçait la condition absurde de scénaristes privés de toute la dignité et de toutes les protections dont jouissaient les écrivains dans d’autres champs. Utile à la défense de revendications professionnelles, ce sentiment de déclassement n’était pas dénué de tout fondement objectif. Une enquête menée en 1954 auprès du public français révèle que parmi les spectateurs et les spectatrices choisissant un film en fonction du générique – une minorité – ceux qui se basaient sur le nom du scénariste étaient deux fois moins nombreux que ceux attentifs au réalisateur, et six fois moins nombreux que ceux privilégiant les acteurs et les actrices³.

¹ Maurice Aubergé, « Ce petit métier... auteur », *Positif*, n° 16, mai 1956, reproduit dans *Jeux d’auteurs, mots d’acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français. 1930-1945*, Paris, Institut Lumières & Actes Sud, 1994, p. 69-74.

² “Revision of Copyright Laws. Hearings before the Committee on Patents”, House of Representatives, 1936, p. 531.

³ Voir Institut Dourdin (dir.), *Étude du marché du cinéma*, Paris, CNC, 1958.

En analysant les luttes des scénaristes pour le statut d'auteur, cet article entend contribuer à l'analyse du déclassement artistique. Ce phénomène, qui connaît un regain d'intérêt sociologique, a surtout été analysé sous l'angle des « artistes maudits », de celles et ceux qui ne connaissent ni gloire ni fortune par comparaison à leurs pairs⁴. Cet article s'intéressera plutôt à certains fondements du déclassement d'un groupe professionnel dans son ensemble par rapport à d'autres groupes professionnels participant à la même activité. Ce faisant, on entend également poursuivre l'étude de l'attribution des films et de la distinction entre auteurs et non-auteurs. Michel Foucault a contribué à dénaturiser la notion d'auteur en expliquant que l'association des discours à des noms propres (la « fonction-auteur ») ne consistait pas seulement à désigner la personne qui écrit, mais était le résultat d'une « opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur⁵ ». Pointée par Foucault à propos des textes, l'interdépendance entre la « fonction-auteur » et la propriété des œuvres fut structurante dans le cas du cinéma. Revendiqué par les scénaristes dès les années 1910, le statut juridique d'auteurs et de propriétaires des films leur fut disputé par d'autres groupes professionnels, et tout particulièrement par les producteurs et les réalisateurs. Les luttes autour du droit d'auteur et du *copyright* permettent de saisir plusieurs enjeux de l'attribution des œuvres : la répartition de la reconnaissance, mais aussi du pouvoir et de l'argent entre les groupes professionnels participant à la fabrication des films⁶.

Les luttes de définition des auteurs de cinéma – qui se déroulèrent également dans la presse – illustrent le caractère relatif de la distinction entre « artistes » et « personnel de renfort » analysée par Howard Becker. Ce dernier explique que les activités des artistes (dites « cardinales ») sont celles qui sont reconnues comme telles par les protagonistes des mondes de l'art et tous les membres de la société, parce qu'elles exigent des dons ou une sensibilité

⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 ; Marc Perrenoud, « Éditorial. Entre l'art et le métier, l'émulsion symbolique », *Sociologie de l'art*, 2012, vol. 21, n° 3, p. 9-18 ; Marc Perrenoud et Géraldine Blois, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, 2017, n° 1. Voir aussi les autres articles de ce numéro.

⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1968], dans *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 817-849.

⁶ Si les organisations de scénaristes et d'écrivains revendiquèrent le statut juridique d'auteur, ce fut notamment pour contrôler les usages de leurs écrits et s'appropriier une part des profits générés par les films. En France comme aux États-Unis, des organisations professionnelles de réalisateurs et de scénaristes ont revendiqué un « droit moral » leur permettant d'empêcher certaines modifications de leurs œuvres, comme le remontage des films par les producteurs et les diffuseurs.

propres aux artistes⁷. Ce point de vue relativiste est clairement énoncé par Howard Becker lorsqu'il écrit que « dans un monde de l'art, toute fonction peut être tenue pour artistique, et tout ce que fait un artiste, même le plus incontesté, peut devenir une activité de renfort pour quelqu'un d'autre »⁸. Mais dans d'autres passages des *Mondes de l'art*, Howard Becker abandonne cette approche relativiste pour une approche plus substantialiste en expliquant que les membres du personnel de renfort sont « interchangeables⁹ ». Comme explication de l'attribution des œuvres – des films du moins – la notion d'interchangeabilité est peu convaincante. D'une part, les prétendants au statut d'auteur étaient eux-mêmes interchangeables, ou à tout le moins substituables : le remplacement de tel ou tel scénariste ou réalisateur par un autre était une pratique assez courante. D'autre part, le « personnel de renfort » n'est pas toujours aussi interchangeable que le suggère Howard Becker. Dans les années 1930, Anne Bauchen déclarait que le travail des monteurs était très personnel et qu'il n'en existait pas deux montant de la même manière¹⁰. Cela étant, tous les groupes professionnels du cinéma ne se sont pas définis comme des auteurs, ce qui n'est pas sans rapport avec leurs positions dans la division du travail.

Sans prétention à l'exhaustivité, cet article présente plusieurs caractéristiques des métiers du cinéma propices à la revendication du statut d'auteur. Il explique aussi que de telles revendications se fondent sur une caractéristique de la division du travail artistique négligée par Howard Becker : l'inégale répartition du pouvoir entre les groupes professionnels. On verra également que les luttes de définition des auteurs de films avaient pour enjeu et déterminant les relations entre le cinéma et d'autres disciplines artistiques. On laisse ici de côté d'autres déterminants des hiérarchies professionnelles du cinéma, comme les rapports sociaux de genre, de classe et de race.

Cet article porte sur la situation des scénaristes en France et aux États-Unis. S'il faut justifier le choix de ne pas se restreindre au cas français, on le fait d'abord en raison de la position dominante d'Hollywood dans les relations cinématographiques internationales. Les hiérarchies hollywoodiennes ayant servi de contre-modèle mais aussi de modèle, on peut douter que les scénaristes français auraient connu un relatif déclassement si leurs homologues américains n'avaient pas connu le même sort. Plus généralement, on entend prendre en considération une forme de « nationalisme méthodologique » qui consiste à caractériser un groupe social par sa nationalité en supposant qu'une

⁷ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, p. 39-49.

⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰ Nancy Naumburg (dir.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, Paris, Payot, 1938, p. 230.

telle propriété le distingue de groupes d'autres nationalités¹¹. Plutôt que de situer *a priori* les scénaristes français et américains dans des mondes ou champs cinématographiques nationaux, on les considère comme des acteurs parmi d'autres d'une division internationale du travail cinématographique. Ni plus ni moins arbitraire qu'une délimitation nationale de l'objet d'étude, ce choix encourage à prêter attention aux dimensions internationales et transnationales de l'activité cinématographique et de son appropriation. Le statut juridique d'auteur de film a été défini en droit international avant de l'être par le droit d'auteur français et le *copyright* américain – dont les développements furent étroitement liés aux révisions de la Convention de Berne sur la propriété littéraire et artistique¹². En outre, dès leur formation, les hiérarchies professionnelles du cinéma ont été structurées par des circulations internationales de films, de capitaux, de techniques, de professionnels et d'idées, ainsi que par les concurrences entre des entreprises cinématographiques de plusieurs pays¹³. Trop nombreuses pour être détaillées ici, ces interdépendances internationales expliquent les similitudes entre les luttes et métiers des scénaristes français et américains observées dans cet article. Pour finir, déborder le cadre national encourage à prendre en compte les effets du nationalisme, qui a servi à justifier l'attribution des films aux scénaristes et à d'autres professionnels.

Les luttes de définition des auteurs de cinéma ont commencé dès les années 1910, peu après l'association du cinéma au droit de propriété littéraire et artistique et alors que se spécialisaient les métiers des prétendants au statut d'auteur. On poursuit leur étude jusqu'à l'adoption de la loi du 11 mars 1957 sur le droit d'auteur et du Copyright Act américain de 1976 (dont les dispositions sur le cinéma furent négociées jusqu'au début des années 1960). Cette périodisation permet d'analyser les luttes de définition des auteurs avant que les Nouvelles Vagues ne confortent – et non ne fondent – l'asymétrie de reconnaissance entre les réalisateurs et les scénaristes.

¹¹ Sur le nationalisme méthodologique, voir Speranta Dumitru, « Qu'est-ce que le nationalisme méthodologique ? Essai de typologie ». *Raisons politiques*, n° 54, 2014, p. 9-22. Andreas Wimmer, Nina Glick Schiller, "Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences", *Global Networks*, vol. 14, n° 2, 2002, p. 301-334.

¹² Voir Jérôme Pacouret, *Les Droits des auteurs de cinéma. Sociologie historique du copyright et du droit d'auteur*, Paris, Fondation Varenne, 2019.

¹³ J'y ai consacré un chapitre de ma thèse. Voir Jérôme Pacouret, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)*, thèse de doctorat en sociologie, EHESS, chapitre 6.

Le cinéma comme médium d'une nouvelle écriture (nationale)

En revendiquant le statut d'auteur, les scénaristes ont défendu une conception particulière du cinéma, des œuvres et de leur valeur. Ils ont défini les films comme des représentations ou des mises en images de leurs écrits, et cela dès avant la généralisation du cinéma parlant. En 1925, lors d'une audition parlementaire, l'écrivaine et scénariste américaine Alice Duer Miller déclarait que le scénario était au film ce qu'était le manuscrit au livre et la pièce au théâtre¹⁴. Pour prouver qu'un film était réalisé sur la base de son scénario, elle décrivait une scène de tournage et citait un scénario prévoyant le décor, les personnages, les mouvements, les dialogues, les émotions et la manière de filmer. En 1928, Michel Carré, qui présidait la Société des auteurs de films, affirmait que l'importance de l'écrivain ne pouvait être sous-estimée car « au cinéma, comme au théâtre et dans le roman, c'est le sujet qui est tout¹⁵ ».

S'ils se définissaient comme des auteurs en comparant les films à des œuvres littéraires et dramatiques, des écrivains et des scénaristes ont rapidement défendu les spécificités de l'écriture pour ce médium. On peut l'observer dans une enquête de la revue *Le Film* parue en 1920¹⁶. Auteur de nouvelles et de pièces, Albert Guinon souhaitait que le cinéma se rapproche du théâtre en adoptant son rythme. Son point de vue concordait avec celui du journaliste, dramaturge et romancier Gabriel Timmory. Pour ce dernier, le cinéma relevait à la fois du roman et du théâtre. Les mérites d'un beau scénario étaient « exactement ceux d'une belle œuvre littéraire ». En réponse à la même enquête, d'autres écrivains prônaient plutôt le développement d'une écriture spécifiquement cinématographique. Selon le poète, romancier et dramaturge Charles-Henry Hirsch, le cinéma était un moyen d'expression nouveau et les scénarios devaient être élaborés selon des règles particulières en matière d'enchaînement des faits, d'étude des caractères et d'emploi du paysage. Pareille écriture permettrait d'éviter les poncifs autorisant « le metteur en scène à suspendre le mouvement d'un drame ou d'une comédie pour exposer le regard amoureux de la dame-vedette ». La suprématie du scénario sur la mise en scène fut également défendue par Armand Bour, un metteur en scène de théâtre et de cinéma. Il appelait les auteurs dramatiques à adapter leur écriture aux particularités du cinéma :

¹⁴ "Copyrights: hearings held before the Committee on Patents, House of Representatives, Sixty-eighth Congress, second session, on H.R. 11258, a bill to amend and consolidate the acts respecting copyright and to permit the United States to enter the International Copyright Union", 1925, p. 61.

¹⁵ « Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », *La Cinématographie française*, n° 493-498, mai 1928.

¹⁶ Lyonel Robert, « Les enquêtes du Film. Le scénario », *Le Film*, février 1920, vol. 6, n° 168.

C'est là que pêche actuellement le cinématographe. On n'accorde pas assez d'importance au scénario. Les auteurs dramatiques qui savent, dans leurs pièces, doser savamment l'émotion, ménager des surprises, faire rebondir l'action, amener des situations imprévues et les dénouer à la satisfaction des spectateurs, ne se sont pas assez intéressés au cinéma (...)

Messieurs les auteurs, je vous en supplie, apprenez à travailler spécialement pour le cinéma : vos pièces de théâtre ont été écrites pour être parlées ou lues. Ce qu'elles contiennent de meilleur ne peut souvent être exprimé sur l'écran et nous voyons paraître ainsi sous votre nom des œuvres squelettiques, sans intérêt et sans beauté ; tandis que si votre conception a prévu les moyens spéciaux d'exécution du cinéma, votre talent s'emploiera à développer ces moyens et arrivera à nous donner, par l'image, l'expression complète de votre pensée. (...). Auteurs dramatiques français, apprenez à travailler pour le cinéma¹⁷.

Un an plus tard, le même point de vue fut exprimé par l'écrivain et scénariste américain Somerset Maugham, dans la *North American Review*, la plus vieille revue littéraire américaine¹⁸. Comme Armand Bour, Somerset Maugham défendait l'ascendant du scénariste sur le réalisateur et le développement d'une écriture spécifiquement cinématographique :

The picture companies are discovering, what the theatrical managers might have told them long since, that no matter how eminent your stars and how magnificent your production, if your story is bad the public will not bother with you.

(...) *The story is now all the thing.*

(...) *I venture to insist that the technique of writing for the pictures is not that of writing for the stage nor that of writing a novel. It is something betwixt and between. It has not quite the freedom of the novel, but it certainly has no the fetters of the stage. It is a technique of its own, with its own conventions, its own limitations, and its own effects. For that reason I believe that in the long run it will be found futile to adapt stories for the screen from novels or from plays – we all know how difficult it is to make even a passable play out of a good novel – and that any advance in this form of entertainment which may eventually lead to something artistic, lies in the story written directly for projection on the white sheet¹⁹.*

La généralisation du cinéma parlant n'a pas bouleversé le point de vue des scénaristes, mais a servi d'argument supplémentaire pour considérer les films comme des mises en image de leurs écrits. Marcel Pagnol et Robert Sherwood ont vu dans le parlant la promesse du passage du cinéma à l'âge adulte, en tant que nouvel art dramatique ayant pour seul auteur le scénariste²⁰. Tous deux ont

¹⁷ Armand Bour, « Pour la suprématie du scénario », *Le Film*, vol. 5, n° 98, 28 janvier 1918, p. 7-13.

¹⁸ W. Somerset Maugham, "On Writing for the Films", *North American Review*, n° 213, 1921, p. 670-675.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Marcel Pagnol, *Cinématographie de Paris*, Paris, Éditions de Fallois, 1991 ; Robert E. Sherwood, "Renaissance in Hollywood", *American Mercury*, avril 1929, n° 16, p. 431-437.

néanmoins distingué la scénarisation de l'écriture pour le théâtre. Regrettant la multiplication des adaptations de pièces de Broadway, le dramaturge américain affirmait qu'un film, irréductible à l'enregistrement d'une pièce de théâtre, s'en distinguait autant que d'une fugue. Selon Robert Sherwood, il serait bientôt compris que les anciens espoirs d'Hollywood ne savaient ni écrire ni filmer des dialogues, tandis que les jeunes espoirs de Broadway ne comprenaient pas l'art de l'expression au moyen d'images animées (le gros plan notamment). Quant à Marcel Pagnol, il estimait que le parlant allait permettre aux auteurs dramatiques de dépasser Molière et Shakespeare en sautant la rampe, en tournant autour de la scène, en faisant éclater les murs du théâtre et en découpant en morceaux le décor ou l'acteur.

Les scénaristes qui cherchaient à être reconnus comme des auteurs ne se contentaient pas de valoriser les scénarios comme les fondements et principaux déterminants de la valeur des films. En rejetant les discours de certains producteurs assimilant le cinéma à une industrie, ils contribuaient à l'importation dans le monde du cinéma de l'« économie inversée » du champ littéraire²¹. Par exemple, en 1936, John Howard Lawson opposait aux méthodes de la grande industrie imposées par les producteurs la promesse d'un cinéma comme forme de création individuelle²². En 1945, au nom du Syndicat des auteurs-scénaristes, Henri Jeanson distinguait le cinéma comme art du scénariste d'une industrie aux « marchandises bâclées » et à la division du travail relevant de « l'anarchie organisée »²³.

En revendiquant le statut d'auteur, certains scénaristes ont également œuvré au développement du nationalisme cinématographique²⁴. Cela s'observe tout particulièrement en France, pays dont la position centrale dans la République mondiale des lettres contrastait avec le déclassement dans les échanges

²¹ Sur la logique de l'économie inversée du champ littéraire, voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. Sur le développement de cette logique dans le champ cinématographique, voir Julien Duval, *Le Cinéma au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016. Sur la contribution des luttes de définition des auteurs de cinéma à la différenciation de la valeur esthétique et commerciale des œuvres, voir Jérôme Pacouret, « Qu'est-ce qu'un (auteur de) film ? Prétendants au statut d'auteur et autonomisation du cinéma avant les années 1960 (États-Unis-France) », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, n° 4, 2019.

²² "Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents. House of Representatives. Seventy-Fourth Congress. Second Session", 1936, p. 492-521.

²³ Henri Jeanson, « Lettre du syndicat des auteurs-scénaristes », *Le Film français*, n° 37, 10 août 1945.

²⁴ Sur le développement du nationalisme cinématographique, voir Christophe Gauthier, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910-années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51, n° 4, 2004, p. 58-77.

cinématographiques internationaux²⁵. Certains y virent une raison de plus de valoriser les scénarios et les scénaristes. En 1920, l'enquête déjà citée était introduite par l'idée que les scénarios étaient d'une importance vitale pour le cinéma français, à un moment où des films étrangers aux sujets puérils et répétitifs commençaient à lasser le public²⁶. Le romancier et dramaturge Pierre Valdagne se disait « convaincu que nos romanciers et nos dramaturges peuvent donner au cinéma des scénarios d'un puissant intérêt. La France reste le pays des belles imaginations, de l'invention et des intuitions profondes²⁷ ». Dès lors, les « éditeurs » de films, c'est-à-dire les producteurs, devaient « convoquer les écrivains dignes de ce nom, les initier à une mise en scène cinématographique et faire *tourner* devant eux un film compliqué ». Dix ans plus tard, en célébrant le cinéma parlant comme la promesse d'un nouvel art dramatique, Marcel Pagnol enterre un cinéma muet amputé par son caractère international : « Le film muet, cet infirme, tirait toute sa force de son infirmité : il était international comme les langues idéographiques, et son marché, c'était le monde entier. C'est ainsi que le génie comique et pathétique de Charlie Chaplin en fit de son vivant l'homme le plus célèbre de toute l'histoire de l'humanité²⁸. »

Cette même conception des films comme expression des écrits a été défendue au moment des négociations qui menèrent à la loi du 11 mars 1957 et au Copyright Act de 1976. Dans un article paru en 1945 dans *Le Film français*, Henri Jeanson écrivait que le scénario était le « fondement du film », que le sujet était primordial et qu'il était difficile de réaliser un mauvais film sur la base d'un bon scénario²⁹. La même année, au sein de la Commission de la propriété intellectuelle préparant la loi sur le droit d'auteur, les présidents de la SACD et de la SGDL présentaient la fabrication d'un film comme la création d'une œuvre littéraire « passée du domaine écrit au domaine visuel³⁰ ». Vingt ans plus tard, lors des auditions parlementaires consacrées au projet de Copyright Act, le président et la directrice de la guilde des scénaristes assimilaient le cinéma à une forme d'édition³¹.

²⁵ Sur la centralité de Paris dans les échanges littéraires internationaux, voir Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

²⁶ Lyonel Robert, « Les enquêtes du film. Le scénario », art. cit.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, *op. cit.*, p. 55.

²⁹ Henri Jeanson, « Lettre du syndicat des auteurs-scénaristes », art. cit.

³⁰ « Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », Office professionnel des industries et métiers d'art et de création, Office professionnel des industries, arts et commerces du livre, 1944-1945, p. 86.

³¹ "Copyright Law Revision", Hearings before Subcommittee n° 3 of the Committee on the Judiciary, House of Representatives, 1965, p. 308-314.

Conversions, adaptations et confrontations entre le cinéma, la littérature et le théâtre

Les scénaristes qui ont revendiqué le statut d'auteur de cinéma l'ont donc fait en se comparant à des écrivains et à des dramaturges, tout en valorisant une écriture spécifiquement cinématographique. Leur point de vue sur la valeur des films avait pour fondement diverses relations entre le cinéma, la littérature et le théâtre. Les sociétés de production cinématographiques ont commencé à solliciter des écrivains pour l'écriture de scénarios à la fin de la première décennie du XX^e siècle et surtout dans la deuxième³². Leurs savoir-faire furent utiles au développement du format du « long métrage », qui nécessitait des scénarios plus complexes. À partir des années 1910, des sociétés françaises et américaines ont également cherché à tirer profit de la notoriété d'écrivains. En France, les sociétés le Film d'Art et la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres ont été les premières à proposer des films basés sur des « scénarios d'auteurs » et à mettre en valeur les signatures d'auteurs reconnus. Des scénarios furent écrits par des romanciers à succès comme Marc Mario, Léon Sazie, Guy de Téraumont, Paul Féval fils et Jules Mary. En 1914, la société Universal annonçait qu'elle employait des auteurs populaires comme Booth Tarkington, Eugene Rhodes, William McCloud et Arthur Stringer. Cinq ans plus tard, la société Goldwyn créait la filiale *Eminent Authors*, employant des écrivains et écrivaines reconnues comme Gertrude Atherton, Mary Roberts Rinehart, Rupert Hughes, Elmer Rice et Maurice Maeterlinck.

Parallèlement, les adaptations de livres et de pièces se sont multipliées, et cela à diverses fins : faciliter la production de long métrages et de films parlants, tirer profit de la notoriété acquise par des écrivains et œuvres littéraires, éviter les réprobations morales, légitimer le cinéma par rapport au théâtre et attirer un public bourgeois. Alors que deux sociétés avaient produit trois adaptations de livres et de pièces en 1907, 15 sociétés en ont produit 53 en 1914³³. Pendant la même période, les sociétés américaines ont commencé à

³² Voir Alain Carou, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique » dans *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2013, p. 59-68 ; Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2002 ; Richard Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928-1940*, Washington & Londres, Smithsonian Institution Press, 1993. Leo C. Rosten, *Hollywood. The Movie Colony, the Movie Makers*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1941, p. 306-317.

³³ Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, *op. cit.*, p. 344-354.

produire de nombreuses adaptations de classiques, puis de best-sellers et de romans d'aventure comme ceux de Gene Stratton-Porter et de Jack London³⁴. En 1930, alors que se généralisait le cinéma parlant, plus de 20% des films hollywoodiens étaient des adaptations de pièces et de comédies musicales jouées à Broadway³⁵. En France, les adaptations de romans et de pièces représentaient un peu moins de la moitié des longs métrages tournés entre 1936 et 1959 et les adaptations de romans étaient plus nombreuses que celles de pièces³⁶.

Alors qu'une fraction d'entre eux étaient déjà reconnus comme auteurs et propriétaires des œuvres dans le cadre de leurs activités littéraires et théâtrales, on peut comprendre que les scénaristes aient refusé qu'on les prive de ce statut dans le cadre de l'activité nouvelle que constituait le cinéma, d'autant plus que ce dernier jouissait à l'époque d'une moindre légitimité artistique. Mais si elles étaient propices à ce qu'ils se définissent comme des auteurs, les relations entre le cinéma et d'autres disciplines artistiques ont également nourri les résistances qu'ils rencontrèrent de la part d'autres prétendants au statut d'auteur.

Pour commencer, les scénaristes n'étaient pas les seuls professionnels à pouvoir prétendre au statut d'auteur du fait de leurs activités parallèles ou antérieures. Nombre de metteurs en scène avaient également travaillé pour le théâtre et écrit des pièces ou des romans³⁷. Plus encore, des producteurs et des réalisateurs se sont définis comme les seuls auteurs des films en insistant sur les spécificités du cinéma par rapport au théâtre et à la littérature. Si des scénaristes valorisaient une écriture spécifiquement cinématographique, les autres prétendants au statut d'auteur leur reprochèrent de subordonner le cinéma à la littérature et au théâtre. Par exemple, en 1925, Germaine Dulac jetait un « cri d'alarme, à ceux qui ont compris peut-être combien la vraie pensée cinématographique est loin de celle qui régit tous les autres arts que nous révérons, surtout la littérature³⁸ ». Des producteurs et réalisateurs se sont également définis comme des auteurs en référence aux modifications qu'ils apportaient aux œuvres adaptées au cinéma. En 1928, à l'occasion de la révision de la Convention de Berne, Charles Delac défendait l'attribution des

³⁴ Richard Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928-1940*, *op. cit.*, p. 43-70.

³⁵ Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 64.

³⁶ Colin G. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, London & New York, Indiana University Press & I.B. Tauris, 1997, p. 290.

³⁷ Voir Alain Carou, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique », art cit. ; Colin G. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 330 ; David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 117-120.

³⁸ Germaine Dulac, « Le véritable esprit du septième art », *Le Soir*, 16 avril 1925.

œuvres aux producteurs en distinguant leur travail d'adaptation de celui de « simples traducteurs³⁹ ». Expliquant qu'un film adapté d'une pièce ou d'un roman devait avoir sa propre intégrité, King Vidor affirmait que le réalisateur avait le droit de changer tout ce qui pouvait être amélioré dans l'œuvre adaptée⁴⁰.

Les scénaristes rencontrèrent aussi des résistances de la part de critiques. Tout comme les prétendants au statut d'auteur et à la suite d'écrivains comme Canudo⁴¹, les critiques de cinéma définirent le cinéma comme un art distinct des autres, ce qui leur permettait de faire valoir des compétences qui les distinguaient de critiques d'autres disciplines artistiques. L'assimilation des films à des œuvres d'auteurs a également permis aux critiques de cinéma de se distinguer de critiques dramatiques et littéraires qui regrettaient la concurrence du cinéma sur le théâtre et dévalorisaient le cinéma pour son caractère impersonnel. Dans un article paru en 1915 dans le *New York Times*, un certain Henry MacMahon reprochait à la « vieille garde » des critiques de théâtres réputés, comme Walter Prichard Eaton, d'analyser le cinéma comme ils analysaient leur « vieil art » et comme un « drame d'intérieur » plutôt que comme une nouvelle forme d'art plus proche de la musique⁴². À la majorité des critiques de l'époque, Henry MacMahon opposait un texte de James Shelley Hamilton distinguant le cinéma du théâtre, valorisant *Naissance d'une nation* comme une œuvre de D. W. Griffith et estimant que tous les films de ce dernier excellaient et se distinguaient les uns des autres.

Dès les années 1930, de nombreux critiques de cinéma ont privilégié l'attribution des films aux réalisateurs. En France, cette vision a été promue dans des publications comme *La Revue du cinéma*, *L'Écran français*, *Cinémonde*, *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*⁴³. Aux États-Unis, c'était le cas dans des revues comme celle du *National Board of Review*, *Experimental cinema*, puis *Hollywood Quarterly*, *Film Quarterly* et *Film Culture*. Dès 1937, le célèbre critique américain Gilbert Seldes considérait que l'idée préférée des critiques était que le réalisateur était central dans la fabrication des films⁴⁴. Un bon film ne pouvait être la reproduction d'un roman ou d'une pièce car l'essence du cinéma n'était

³⁹ « Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », art. cit.

⁴⁰ King Vidor, *King Vidor on Film Making*. New York, David McKay Company, 1972, p. 225-226.

⁴¹ Fabio Andreazza, *Canudo et le cinéma*, Paris, Les Nouvelles Éditions, 2018.

⁴² Henry MacMahon, "The Art of the Movies", *New York Times*, 6 juin 1915 ; Raymond J. Haberski, *It's Only a Movie! Films and Critics in American Culture*. Lexington, University Press of Kentucky, 2001, p. 30-32.

⁴³ Voir Colin G. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 233-240.

⁴⁴ Gilbert Seldes, *The Movies Come from America*, New York, Charles Scribner's sons, 1937, p. 72.

pas le dialogue mais le mouvement⁴⁵. À ce titre, Gilbert Seldes craignait un cinéma poétique écrit par des poètes. Il revenait plutôt au réalisateur d'assurer l'unité et la qualité de l'adaptation d'un livre ou d'une pièce, en refusant de tourner des scénarios qui lui étaient proposés comme achevés.

Le créateur, l'entrepreneur et l'exécutant : le point de vue des scénaristes sur leurs collaborateurs

La conception des œuvres cinématographiques défendue par les scénaristes était associée à une vision particulière de la division du travail. Par opposition à des producteurs et des réalisateurs présentant l'écriture du scénario comme une activité collective, les porte-paroles des écrivains et scénaristes ont valorisé la scénarisation en tant que création individuelle. Ils n'eurent de cesse de critiquer les modifications apportées à leurs scénarios lors de la production des films. En 1936, lors d'une audition parlementaire consacrée à la réforme du *copyright*, Ben Lucian Barman critiquait les changements apportés aux titres, aux histoires et aux personnages de ses romans adaptés au cinéma⁴⁶. Lors des mêmes auditions parlementaires, l'écrivaine Mateel Howe Farnham déplorait qu'à peine deux lignes de son roman aient été conservées par l'adaptation⁴⁷. Dans un article paru en 1945 dans *Hollywood Quarterly*, un cofondateur de la guilde des scénaristes dénonçait un scénario modifié au détriment de sa valeur historique et politique⁴⁸. La même année, au nom du syndicat des scénaristes français, Jean-Paul Le Chanois écrivait que « si trop souvent la qualité du film est mauvaise, c'est que le scénario est traité comme quantité négligeable, qu'il est "tripatouillé" par des gens incompétents, qu'il est bâclé pour des raisons dues trop souvent à des défauts d'organisation ou de préparation⁴⁹. »

Les scénaristes ont également dévalorisé ou invisibilisé le reste du personnel. Lorsqu'ils évoquaient les producteurs, les réalisateurs et d'autres travailleurs du cinéma, ils les assimilaient au « personnel de renfort » des champs littéraires et artistiques ou à des travailleurs extérieurs aux mondes de l'art. Les producteurs furent sans conteste le groupe professionnel le plus critiqué par les scénaristes. Alors que les producteurs se présentaient comme

⁴⁵ Gilbert Seldes, "The Vandals of Hollywood", *The Saturday Review of Literature*, 17 octobre 1936.

⁴⁶ "Revision of Copyright Laws. Hearings Before the Committee on Patents. House of Representatives. Seventy-Fourth Congress. Second Session", 1936, p. 1005-1042, p. 499-502.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 507.

⁴⁸ Lester Cole, "Unhappy ending", *Hollywood Quarterly*, n° 1, 1945, p. 80-84.

⁴⁹ Jean-Paul Le Chanois, « L'importance du scénario dans la création des films », *Le Film français*, n° 37, 10 août 1945.

des chefs d'orchestres et des auteurs, les porte-paroles des scénaristes et des écrivains les assimilaient à des entrepreneurs trop souvent mus par le seul appât du gain. En 1935, le scénariste André Lang affirmait qu'en choisissant le sujet, le metteur en scène et les acteurs, le producteur ne faisait pas œuvre d'auteur, mais plutôt d'« animateur » ne participant pas à la création « spirituelle effective » de l'œuvre⁵⁰. Un an après, John Howard Lawson déplorait le pouvoir acquis par des “*executives*” qu'il tenait responsables de l'industrialisation du cinéma parlant et des défauts moraux et esthétiques des films⁵¹. Dix ans plus tard, un autre membre du conseil d'administration de la guilde des scénaristes dénonçait les dirigeants de l'industrie hollywoodienne motivés par le seul profit et y sacrifiant à la fois les œuvres des auteurs et les intérêts du public⁵².

L'attitude des scénaristes vis-à-vis des metteurs en scène fut plus ambivalente. Marcel Pagnol et Robert Sherwood ont salué le développement du cinéma parlant en tant qu'opportunité de remettre en cause la division du travail cinématographique et ses rapports de force⁵³. Pour Robert Sherwood, le cinéma parlant devait remettre en cause le pouvoir et la gloire des stars, des réalisateurs, des auteurs de scénarios et des producteurs. Le dramaturge a réservé ses critiques les plus acerbes aux réalisateurs, aux savoir-faire acquis dans des foires et de mauvaises compagnies de théâtre. Leur gloire tenait moins à leur intelligence – peu développée – qu'à un sens du bluff utile pour séduire des employeurs illettrés. Avec le cinéma parlant, le réalisateur était tenu de consacrer un minimum d'intelligence à la préparation des scènes. Quant au scénariste, il gagnait une responsabilité au moins égale à celle du réalisateur et équivalente à celle de l'auteur d'une pièce de théâtre. En 1936, John Howard Lawson déclarait aux parlementaires que le réalisateur avait dominé la division du travail cinématographique jusqu'à l'émergence du cinéma parlant en 1928⁵⁴. À partir de cette date, l'importance du scénariste était devenue plus apparente et le réalisateur ne pouvait plus penser à une histoire, la tourner et assurer le travail créatif du montage.

D'autres scénaristes valorisèrent néanmoins la contribution du réalisateur. En 1935, Charles Spaak attribuait « 40% de responsabilité, dans le succès du film, au scénario (comprenant le découpage et les dialogues), 35% à l'interprétation par les acteurs et 25% au metteur en scène⁵⁵ ». L'attitude des

⁵⁰ « Qui est l'auteur d'un film ? », *Pour vous*, n° 354, 29 août 1935.

⁵¹ Voir “Revision of Copyright Laws”, rapport cité, p. 492-521.

⁵² Lester Cole, “Unhappy ending”, art. cit.

⁵³ Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, *op. cit.* ; R. E. Sherwood, “Renaissance in Hollywood”, art. cit.

⁵⁴ Voir “Revision of Copyright Laws”, rapport cité.

⁵⁵ « Qui est l'auteur d'un film ? », art. cit.

organisations de scénaristes français a changé pendant la seconde moitié des années 1940. En 1945, alors que débutaient les négociations qui menèrent à la loi du 11 mars 1957 sur le droit d'auteur, les présidents de la SACD et de la SGDL refusaient encore le statut d'auteur aux metteurs en scène⁵⁶. Ils assimilaient ces derniers à des metteurs en scène de théâtre ou à des techniciens, au même titre que l'opérateur photographe et le découpeur. À partir de la fin des années 1940, les représentants de la SACD, de l'Association des auteurs de films et de la Fédération internationale des auteurs de films ont défendu l'attribution du droit d'auteur à la fois au scénariste, au réalisateur et au compositeur⁵⁷.

Pouvoir, faisceaux de tâches et cumul des postes des prétendants au statut d'auteur

Sans surprise, les producteurs et les réalisateurs ne partageaient pas le même point de vue sur la division du travail cinématographique. Comme les scénaristes, leurs concurrents se définirent comme des auteurs en valorisant leurs propres tâches et en dévalorisant celles des autres groupes professionnels. Ces luttes montrent que l'attribution des films ne peut être analysée comme une simple conséquence de la division du travail entre auteurs et non-auteurs.

⁵⁶ « Travaux de la commission de la propriété intellectuelle », Office professionnel des industries, arts et commerces du livre, 1944-1945, p. 78-79.

⁵⁷ Les porte-paroles des scénaristes et réalisateurs français ont avancé plusieurs explications à cette réconciliation. D'après Louis Chavance, les réalisateurs et scénaristes ont fait front commun face aux revendications des producteurs et grâce aux efforts de réconciliation mis en œuvre par le président de l'Association des auteurs de films, Roger Ferdinand. Selon Carlo Rim, leur alliance a été favorisée par la création de la Fédération internationale des auteurs de films et par la reconnaissance dont jouissait Charlie Chaplin en tant que réalisateur et scénariste. Le délégué général de la SACD Jean Matthyssens a déclaré avoir convaincu Marcel Pagnol de la contribution des réalisateurs à l'esthétique d'un film. À ces motivations plus ou moins désintéressées, on peut ajouter que les dirigeants de la SACD espéraient sans doute obtenir la gestion des droits d'auteurs des réalisateurs. Dès les années 1910, la SACD s'est opposée à la création d'une société de gestion concurrente pour le cinéma. Pendant la négociation de la loi de 1957, la SACD a commencé à mettre en place un service chargé de percevoir des droits d'auteur des réalisateurs et scénaristes auprès des salles de cinéma tout en s'opposant à la création d'une société de perception concurrente par l'Association des auteurs de films et la Fédération internationale des auteurs de films. Voir Louis Chavance, « Naissance et histoire d'une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », *Cahiers du cinéma*, n° 14, 1952 ; Carlo Rim, *Mémoires d'une vieille vague*, Paris, Ramsay, 1999, p. 271 et 276 ; Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'Auteur Du Film. Description d'un combat*, Lyon, SACD, Actes Sud, Institut Lumière, p. 137.

L'attribution des films résulte de luttes d'imposition de représentations de la division du travail.

Reste que le statut d'auteur n'est pas indépendant de la répartition effective des tâches et du pouvoir entre les groupes professionnels participant à la fabrication des films – sans quoi les prétendants au statut d'auteur auraient été plus nombreux. Plusieurs caractéristiques des métiers de scénariste, de producteur et de réalisateur étaient propices à ce qu'ils se définissent et soient reconnus comme des auteurs. Ces caractéristiques peuvent être identifiées en comparant leurs « faisceaux de tâches » avec ceux d'autres groupes professionnels n'ayant pas revendiqué le statut d'auteur. On présentera ici quelques propriétés distinctives des postes des prétendants au statut d'auteur, sans prétendre à l'exhaustivité.

Pour commencer, les scénaristes bénéficiaient du fait que leur activité était assez semblable à celle de dramaturges et d'écrivains déjà reconnus comme des auteurs dans leurs propres champs. Cette activité se distinguait des métiers du « personnel de renfort » d'autres champs artistiques (comme les accessoiristes et les maquilleurs) voire de métiers existants hors des mondes de l'art (comme celui d'électricien ou de chauffeur). Les luttes des scénaristes pour l'obtention du statut d'auteur ont donc été doublement déterminées par les relations entre le cinéma, la littérature et le théâtre : en raison des comparaisons entre ces disciplines qui ont servi à (dé)valoriser les films et leurs auteurs ; du fait des points communs entre les tâches des scénaristes et celles des auteurs d'autres champs.

Par ailleurs, l'activité des scénaristes était moins « parcellisée », répétitive et standardisée que celle d'autres travailleurs et travailleuses dont les tâches varient peu de films en films. La non-standardisation des tâches des scénaristes rend possible et même nécessaire la prise de nombreuses décisions affectant les caractéristiques distinctives des œuvres, au prisme desquelles les critiques et spectateurs apprécient leur valeur. Bien qu'il varie pour chaque film, le travail d'un scénariste nécessite la maîtrise de « conventions » cinématographiques⁵⁸. La maîtrise de ces conventions, et parfois leur subversion, implique que les scénaristes soient familiers des propriétés les plus communes des films, ce qui les distingue de travailleurs pouvant *a priori* exercer leurs métiers sans jamais se rendre au cinéma (comme les menuisiers, les comptables, voire les costumières et les décoratrices). À la différence cette fois des cameramen, des preneurs de sons et de la plupart des acteurs, la scénarisation peut influencer l'ensemble des films plutôt que certaines scènes ou éléments seulement (comme le son ou l'image). Pour finir, la scénarisation d'un film pouvait, au moins en théorie, être

⁵⁸ Sur la notion de convention artistique, voir H. S. Becker, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 53-58 et 64-88.

assurée par une seule personne. Cette individualisation potentielle était propice à la valorisation d'un film comme résultat du talent ou du génie singulier d'un auteur.

D'autres caractéristiques des tâches cinématographiques ont nourri les résistances rencontrées par les scénaristes de la part d'autres prétendants au statut d'auteur. Leurs revendications ont été desservies par le fait que bien des scénarios étaient écrits par plus d'un scénariste. Pour mieux justifier l'attribution des films aux réalisateurs, Frank Capra expliquait que l'écriture était une expression personnelle et une activité solitaire, *sauf à Hollywood*, où l'on écrivait pour, et parfois avec, des producteurs, des réalisateurs et des stars⁵⁹. Entre outre, les scénaristes n'avaient pas le monopole des postes propices aux revendications du statut d'auteur. Les producteurs et les réalisateurs se distinguaient eux aussi par leurs usages de conventions cinématographiques et par leurs tâches non-standardisées, individualisables et pouvant affecter bien des éléments des œuvres.

Les luttes de définition des auteurs de films ont été structurées par la répartition des tâches, mais aussi des coopérations et du pouvoir entre les groupes professionnels. Davantage que les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs collaborent avec un grand nombre de participants à la fabrication des films, et notamment avec d'autres groupes dominants les hiérarchies professionnelles (les acteurs, les monteurs, les opérateurs et autres « chefs de postes »). Les producteurs et les réalisateurs revendiquèrent le statut d'auteur en faisant valoir leur pouvoir sur le reste du personnel. La répartition du pouvoir entre les producteurs, les scénaristes et réalisateurs variait selon les films, en fonction de la reconnaissance et du succès acquis par chacun de ces collaborateurs⁶⁰. Toutefois, les scénaristes étant nombreux à regretter les modifications apportées à leurs scénarios, on peut penser qu'ils étaient rarement en mesure d'imposer leur volonté aux producteurs et aux réalisateurs. Cette asymétrie de pouvoir était également favorisée par le fait que les films étaient souvent tournés en l'absence des auteurs de leurs scénarios.

Pour finir, les inégalités de reconnaissance entre les prétendants au statut d'auteur de film ont été structurées par le cumul des postes de producteur, de scénariste et de réalisateur. Des historiens et des sociologues comme Philippe Mary ont déjà noté que la reconnaissance des cinéastes de la Nouvelle Vague avait été favorisée par le cumul des postes de scénariste et de réalisateur⁶¹. Ce

⁵⁹ Frank Capra, *The Name above the Title. An Autobiography*, New York, Da Capo Press, 1997, p. 147-148.

⁶⁰ Voir David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The classical Hollywood cinema*, *op. cit.*, p. 325-329 ; Colin G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 267-284.

⁶¹ Voir Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

phénomène était déjà assez fréquent lors des décennies précédentes. Comme l'ont constaté Alain Carou et Xavier Loyant, la double activité de scénaristes-metteurs en scène fut l'une des conditions de création de la Société des auteurs de films en 1917⁶². L'écriture et la réalisation ont connu une nouvelle phase de spécialisation avec le passage au cinéma parlant. Des metteurs en scène ont toutefois continué à (co)écrire des scénarios dans les années 1930 à 1960. Environ un quart des metteurs en scène en activité entre 1945 et 1951 (co)écrivaient les scénarios de leurs films⁶³. Entre 1937 et 1957, seuls 3 des 19 films français primés par le prix Louis Delluc et au Festival de Cannes n'étaient pas crédités d'un réalisateur-coscénariste⁶⁴. Le statut de réalisateur-scénariste était plus rare aux États-Unis, mais tout de même assez fréquent pour les réalisateurs les plus reconnus. Les dix-sept fondateurs de la *Directors Guild* ont tous (co)scénarisé au moins un film et plus de la moitié d'entre eux ont coécrit au moins dix scénarios. Parmi eux, King Vidor, Frank Borzage, John Ford et Howard Hawks. C'est aussi le cas de tous les présidents de la guilde des réalisateurs des années 1930 aux années 1960, à l'exception de John Cromwell et Delbert Mann.

Le cumul des postes de scénariste et de réalisateur fut encouragé par des scénaristes. En 1945, Raymond Chandler et Henri Jeanson ont tous deux considéré le scénario comme le fondement du film, tout en valorisant le passage à la réalisation et à la production des scénaristes⁶⁵. Le premier écrivait que le plus beau compliment à faire à un scénariste hollywoodien était qu'il était trop doué pour se contenter d'écrire. Le second disait croire que « demain tous les auteurs seront leurs propres metteurs en scène. Il n'y aura plus de conflits entre auteur et réalisateur. On n'aura plus besoin de personne pour se bâtir... ». Ainsi, les asymétries de pouvoir et de reconnaissance entre scénaristes et réalisateurs s'autoalimentaient et se creusaient en encourageant le passage à la réalisation des scénaristes qui en avaient la possibilité – en un cercle vertueux ou vicieux selon les points de vue.

Avant de conclure, rappelons que les caractéristiques de la division du travail cinématographique évoquées ici ne sont pas suffisantes pour expliquer l'attribution des films à tel ou tel groupe professionnel. D'une part, les métiers

⁶² Alain Carou, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique » dans *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2013, p. 64 ; Xavier Loyant, *La Société des auteurs de films (1917-1929)*, Paris, Thèse de l'École des chartes, 2009

⁶³ Colin G. Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960, op. cit.*, p. 310-311.

⁶⁴ Ces données et les suivantes ont été récoltées sur l'Internet Movie Database.

⁶⁵ Raymond Chandler, « Writers in Hollywood », *The Atlantic*, novembre 1945 ; Alain Ferrari (dir.), *Le Poing dans la vitre : Scénaristes et dialoguistes du cinéma français*, Lyon, Actes Sud, 2006, p. 260-261.

des prétendants au statut d'auteur font l'objet de représentations antagonistes, qui ne leur associent pas les mêmes contributions à la valeur des films. D'autre part, certaines caractéristiques de leurs métiers étaient partagées par d'autres, comme ceux des monteurs et des opérateurs. Pour des raisons qui ne pourront être expliquées ici, ces deux groupes se sont valorisés en contestant l'attribution des films à une seule personne, ou au contraire en se plaçant comme au service du réalisateur⁶⁶.

Ainsi les premières décennies de lutte des scénaristes pour le statut d'auteur peuvent être considérées comme le long commencement d'une dépossession ou d'une appropriation manquée. Les scénaristes et les auteurs de livres et de pièces adaptées ont joué un rôle majeur dans l'importation de la fonction-auteur dans le monde du cinéma, que ce soit à travers leurs procès et négociations autour de la propriété des films, la constitution d'organisations défendant les droits des auteurs, la promotion dans la presse d'une conception des films comme œuvres d'auteurs, leurs savoir-faire adaptés d'autres disciplines et les singularités de leurs écritures. Par leur travail et leur défense d'une écriture spécifiquement cinématographique, les scénaristes ont également œuvré à l'assimilation du cinéma à un art et à son autonomisation par rapport à d'autres champs artistiques.

Mais l'importation de la fonction-auteur s'est également traduite par un déclasserement *relatif* des scénaristes⁶⁷. Le statut d'auteur fut revendiqué par des producteurs et des réalisateurs reprochant aux scénaristes de subordonner le cinéma à la littérature, valorisant leurs propres contributions aux scénarios et

⁶⁶ Voir Nancy Naumburg (dir.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, *op. cit.*, p. 191-192 et 230-231 ; Colin G. Crisp, "The Rediscovery of Editing in the French Cinema, 1930-1945", *Histoire & Mesure*, 1987, vol. 2, n° 3, p. 199-214 ; Sébastien Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, n° 65, n° 3, p. 52-81 ; Priska Morrissey, « Documents (I) : L'invention du "tourneur de manivelle" à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial », *1895*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 82-89.

⁶⁷ On insiste sur le caractère relatif de ce déclasserement. Bien que leur capital symbolique soit globalement inférieur à celui des réalisateurs et des acteurs de premiers rôles, les scénaristes comptent parmi les groupes les plus haut placés dans les hiérarchies professionnelles (pendant la période étudiée comme par la suite). Cela se vérifie dans l'attention dont ils bénéficient de la part des critiques et d'autres instances de consécration cinématographique. Sur le plan juridique, les scénaristes se sont vu reconnaître le statut de coauteur par la loi française et divers droits économiques et artistiques par la convention collective de la *Writers Guild of America*. Si ce groupe est très dispersé dans l'échelle des rémunérations, les plus chanceux des scénaristes français gagnaient plusieurs centaines de milliers d'euros par film au début des années 2010. En revendiquant le statut d'auteur et en dénonçant leur déclasserement, les scénaristes contribuaient, eux-aussi, à la dévalorisation et à l'invisibilisation d'autres groupes professionnels.

minimisant l'importance de ceux-ci dans la fabrication des films. Les luttes de définition des auteurs de films furent structurées par les relations entre le cinéma et d'autres champs, ainsi que par la répartition des tâches, des postes et du pouvoir entre les groupes professionnels du cinéma. Pour l'étude du déclassement d'un groupe professionnel, et plus généralement des hiérarchies professionnelles des mondes de l'art, cet article encourage ainsi à prêter attention aux luttes de classement interprofessionnel, à la répartition du travail et aux interdépendances entre les hiérarchies de différents champs.



Bibliographie

“Copyrights: hearings held before the Committee on Patents, House of Representatives, Sixty-eighth Congress, second session, on H.R. 11258, a bill to amend and consolidate the acts respecting copyright and to permit the United States to enter the International Copyright Union”, 1925.

« Notre enquête. Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Et le droit d'auteur est-il applicable à ce nouvel art ? », *La Cinématographie française*, n° 493-498, mai 1928.

“Revision of Copyright Laws. Hearings before the Committee on Patents”, House of Representatives, 1936.

« Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle », Office professionnel des industries et métiers d'art et de création, Office professionnel des industries, arts et commerces du livre, 1944-1945.

Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français. 1930-1945, Paris, Institut Lumières & Actes Sud, 1994.

ANDREAZZA Fabio, *Canudo et le cinéma*, Paris, Les Nouvelles Éditions, 2018.

AUBERGÉ Maurice, « Ce petit métier... auteur », *Positif*, n° 16, mai 1956, reproduit dans *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français. 1930-1945*, Paris, Institut Lumière & Actes Sud, 1994, p. 69-74.

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

- BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.
- BOUR Armand, « Pour la suprématie du scénario », *Le Film*, vol. 5, n° 98, 28 janvier 1918, p. 7-13.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
- CARLO RIM, *Mémoires d'une vieille vague*, Paris, Ramsay, 1999.
- CAPRA Frank, *The Name above the Title. An Autobiography*, New York, Da Capo Press, 1997.
- CAROU Alain, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2002.
- CAROU Alain, « De l'usage de l'idée d'auteur dans l'histoire de la production cinématographique » dans *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2013, p. 59-68.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- CHABROL Marguerite, *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- CHANDLER Raymond, "Writers in Hollywood", *The Atlantic*, novembre 1945.
- CHAVANCE Louis, « Naissance et histoire d'une fédération. La Fédération internationale des Auteurs de Films », *Cahiers du cinéma*, n° 14, 1952.
- COLE Lester, "Unhappy ending", *Hollywood Quarterly*, n° 1, 1945, p. 80-84.
- CRISP Colin G., *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, London & New York, Indiana University Press & I.B. Tauris, 1997.
- CRISP Colin G., "The Rediscovery of Editing in the French Cinema, 1930-1945", *Histoire & Mesure*, 1987, vol. 2, n° 3, p. 199-214.
- DENIS Sébastien, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », *1895*, 2011, n° 65, n° 3, p. 52-81.
- DULAC Germaine, « Le véritable esprit du septième art », *Le Soir*, 16 avril 1925.

- DUMITRU Speranta, « Qu'est-ce que le nationalisme méthodologique ? Essai de typologie ». *Raisons politiques*, n° 54, 2014, p. 9-22.
- DUVAL Julien, *Le Cinéma au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- FINE Richard, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928-1940*, Washington & Londres, Smithsonian Institution Press, 1993.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1968], in *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
- GAUTHIER Christophe, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 - années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51, n° 4, 2004, p. 5-77.
- HABERSKI Raymond J., *It's Only a Movie! Films and Critics in American Culture*. Lexington, University Press of Kentucky, 2001.
- Institut Dourdin (dir.), *Étude du marché du cinéma*, Paris, CNC, 1958.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, MEUSY Jean-Jacques et PINEL Vincent, *L'Auteur du film. Description d'un combat*, Lyon, SACD, Actes Sud, Institut Lumière, 1996.
- JEANSON Henri, « Lettre du syndicat des auteurs-scénaristes », *Le Film français*, n° 37, 10 août 1945.
- LOYANT Xavier, *La Société des auteurs de films (1917-1929)*, Paris, Thèse de l'École des chartes, 2009.
- MACMAHON Henry, « The Art of the Movies », *New York Times*, 6 juin 1915.
- MARY Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- MAUGHAM Somerset, « On Writing for the Films », *North American Review*, n° 213, 1921, p. 670-675.
- MORRISSEY Priska, « Documents (I) : L'invention du « tourneur de manivelle » à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial », *1895*, 2011, vol. 65, n° 3, p. 82-89.
- NAUMBURG Nancy (dir.), *Silence ! On tourne. Comment nous faisons les films*, Paris, Payot, 1938.

- PACOURET Jérôme, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Gisèle Sapiro, EHESS, 2018.
- PACOURET Jérôme, « Qu'est-ce qu'un (auteur de) film ? Prétendants au statut d'auteur et autonomisation du cinéma avant les années 1960 (États-Unis – France) », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, n° 4, 2019.
- PACOURET Jérôme, *Les Droits des auteurs de cinéma. Sociologie historique du copyright et du droit d'auteur*, Paris, Fondation Varenne, 2019.
- PAGNOL Marcel *Cinématurgie de Paris*, Paris, Éditions de Fallois, 1991.
- PERRENOUD Marc, « Éditorial. Entre l'art et le métier, l'émulsion symbolique », *Sociologie de l'art*, 2012, vol. 21, n° 3, p. 9-18.
- PERRENOUD Marc et BLOIS Géraldine, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, 2017, n° 1.
- ROBERT Lyonel, « Les enquêtes du Film. Le scénario », *Le Film*, février 1920, vol. 6, n° 168.
- ROSTEN Leo C., *Hollywood. The Movie Colony, the Movie Makers*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1941.
- SELDES Gilbert, « The Vandals of Hollywood », *The Saturday Review of Literature*, 17 octobre 1936.
- SELDES Gilbert, *The Movies Come from America*, New York, Charles Scribner's sons, 1937, p. 72.
- SHERWOOD Robert E., « Renaissance in Hollywood », *American Mercury*, avril 1929, n° 16, p. 431-437.
- VIDOR King, *King Vidor on Film Making*. New York, David McKay Company, 1972.
- WIMMER Andreas, GLICK SCHILLER Nina, « Methodological nationalism and beyond: nation–state building, migration and the social sciences », *Global Networks*, vol. 14, n° 2, 2002, p. 301-334.

Le scénario et le scénariste de cinéma au Québec

Gabrielle Tremblay



Le cinéma d'auteur (à titre de construction discursive et de valeur normative), en écho quasi direct à ce qui s'observe en France depuis les années 1950, a su trouver un ancrage significatif au Québec. Par conséquent, le scénario et le scénariste occupent une place quelque peu ambiguë, voire incertaine dans l'industrie cinématographique québécoise. Cet état de fait trouve une origine politique tout autant qu'esthétique. Il s'agit là d'un phénomène très peu considéré jusqu'à présent par les théoriciens et les praticiens du cinéma. Aussi, dans le présent article, nous chercherons à expliquer la persistance traditionnelle de certaines tendances discursives et configurations autoriales dans le monde de l'art¹ cinématographique québécois. Cela doit nous conduire à interroger la présence somme toute discrète des scénaristes de métier au Québec².

Les travaux fondateurs des études scénaristiques québécoises, avec en tête de liste ceux de Germain Lacasse, Esther Pelletier et Isabelle Raynald, abordent le plus souvent le métier de scénariste dans une perspective d'abord historique. À notre connaissance, aucune étude sociologique n'a encore été faite en ce qui a trait spécifiquement au métier de scénariste au Québec. L'objectif ici ne sera pas de remédier complètement à cette situation (compte tenu de l'espace et du temps dont nous disposons), mais plutôt de jeter les bases d'une réflexion sociohistorique et sociologique autour du métier de scénariste dans un contexte québécois. Pour ce faire, en plus des travaux des historiens du scénario, les travaux des sociologues Pierre-Michel Menger et Kristian Feigelson seront convoqués afin de situer notre pensée théorique. Nous effectuerons un retour partiel sur les données récoltées lors d'une

¹ Au sens où l'entend le sociologue Howard S. Becker.

² Certains éléments dont il sera question au cours des prochaines pages trouvent un écho significatif dans un texte que nous avons écrit en 2019 pour un ouvrage collectif au Québec (cependant qu'abordés et présentés alors de manière différente) et dont la référence complète se trouve en fin d'article.

enquête de terrain menée entre 2015 et 2017 durant laquelle nous sommes allée à la rencontre de professionnels du cinéma et de l'audiovisuel québécois œuvrant tantôt « devant », tantôt « derrière » la caméra afin de les entendre d'abord sur leur rapport à la lecture de scénarios, puis, le cas échéant, sur leur expérience professionnelle de la scénarisation. Au total, nous avons alors interrogé 79 personnes parmi lesquelles une quinzaine de professionnels affirmaient être scénaristes (pour le secteur télévisuel et/ou cinématographique). Trois d'entre eux se présentaient comme des scénaristes de métier, les autres comme des auteurs-réalisateurs, des comédiens-scénaristes, sinon des comédiens-auteurs-réalisateurs. En outre, dans le cadre de recherches plus récentes, en 2019 et en 2020, nous nous sommes entretenue avec quelques professionnels du cinéma et de l'audiovisuel québécois. Nos propos aujourd'hui s'appuient ainsi également sur une partie de nos travaux en cours.

Statut légal et contractuel

La Loi sur le droit d'auteur est active au Canada depuis 1924. De nos jours, cette loi protège automatiquement l'ensemble des œuvres de création originale, « [i]ndépendamment de leur qualité ou de leur valeur commerciale réelle³ ». L'Office de la propriété intellectuelle du Canada classe les « films cinématographiques » et les « scénarios » dans la catégorie générale des « œuvres dramatiques ». Selon ce que nous avons pu observer, on attribue d'un côté le statut d' « auteur du scénario » au scénariste et celui d'« œuvre » au scénario, puis, de l'autre côté, le statut d'« auteur du film » au réalisateur et celui d'« œuvre » au film réalisé. Autrement dit, on ne désigne pas d'emblée l'œuvre cinématographique (dans son ensemble) en tant qu'œuvre de collaboration⁴. À titre d'auteur, le scénariste « [détient] toujours un droit moral sur [son] œuvre [le scénario], ce qui signifie qu'à moins [qu'il ne cède] tous [ses] droits, [la paternité du texte scénaristique lui] sera toujours reconnue⁵ ».

Au Québec, la plupart des professionnels de l'audiovisuel sont affiliés à un syndicat. Par exemple, les comédiens sont membres de l'Union des artistes (UDA), les professionnels œuvrant dans plus d'une centaine de métiers

³ « Le guide du droit d'auteur », *Office de la propriété intellectuelle du Canada*. Dernière consultation le 22 novembre 2019. [En ligne]. URL : https://www.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/h_wr02281.html.

⁴ Contrairement à ce qui s'observe, notamment, dans le Code de la propriété intellectuelle français (CPI). Cf. Article L113-7.

⁵ « Droits spécifiques au cinéma et à la vidéo », *Artère*. Dernière consultation le 22 novembre 2019. [En ligne]. URL : <http://www.artere.qc.ca/ressources/droits-dauteur/droits-cinema-video/>.

associés à la production cinématographique et télévisuelle (caméra, coiffure, maquillage, continuité, costumes, régie, son, transport, etc.) sont membres de l'Alliance québécoise des techniciens et des techniciennes de l'image et du son (AQTIS) et les scénaristes sont membres de la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC). Deux organismes professionnels regroupent respectivement les réalisateurs et les producteurs : l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) et l'Association québécoise de la production médiatique (AQPM). Différentes ententes collectives régissent les pratiques du monde de l'art cinématographique. Aussi, au moment de l'embauche d'un professionnel et de la signature d'un contrat donné, on se référera d'abord (voire, exclusivement) à ces ententes réciproques et non aux textes de loi. Il en va de même pour le scénariste de cinéma (qu'il soit scénariste de métier ou auteur-réalisateur) : son travail contractuel est encadré au premier plan par les ententes collectives en vigueur entre l'AQPM et la SARTEC. Dans ces ententes, le scénariste possède d'emblée le statut d'auteur. La Société des auteurs et compositeurs dramatiques du Canada (SACD-Canada), une société de gestion collective, veille au grain, elle aussi, des intérêts auctoriaux des scénaristes. Ainsi, dans la Loi, dans les ententes collectives québécoises et dans les contrats qui lient les scénaristes aux producteurs, en matière de propriété intellectuelle, le scénariste est bel et bien considéré comme un auteur. Et si le scénariste est un auteur au regard de la Loi, dans les ententes collectives et dans les contrats, il devrait être aisé de reconnaître son travail, soit l'écriture scénaristique, comme une activité de création artistique légitime et le scénario, lui, comme étant bel et bien une « œuvre » à part entière, un texte « achevé », « méritant » qu'on lui prête une attention esthétique conséquente. Or, il y a un écart persistant entre, d'une part, le statut légal et contractuel du scénariste et de son travail et, d'autre part, la perception du texte scénaristique qui s'est développée à travers l'histoire cinématographique et qui persiste, encore aujourd'hui, au quotidien, dans les pratiques et les discours professionnels et personnels.

Remontons ici quelque peu dans le temps.

Survol sociohistorique : quelques repères

La technologie de l'image animée est importée au Québec depuis la France et les États-Unis dès 1896. Dès le début du XX^e siècle, les vues animées sont largement diffusées et gagnent en popularité auprès du public québécois. La première salle de cinéma permanente au Canada, *Le Ouimétoscope*, ouvre ses portes à Montréal en 1906. Dans les années qui suivent, les films s'allongent et se complexifient, les scénarios aussi. La fiction cinématographique se

développe. Les histoires sont de plus en plus détaillées. Les intertitres (exclusivement en anglais, dans un premier temps) apparaissent sur les écrans. Assez rapidement, les théâtres, lieux de projection des vues animées, se multiplient partout dans la province. Dans ses travaux, Germain Lacasse rappelle que « les montreurs de lanterne magique et les premiers exploitants de cinémas [au Québec] écrivaient ou du moins prévoyaient des boniments [...] [soit] des textes qui [...] servaient de fil conducteur au récit⁶ » et qui étaient récités par des bonimenteurs lors des projections. Pour Lacasse, les boniments sont ainsi à penser comme des « parents », voire des « ancêtres » du scénariste et le bonimenteur, lui, comme un « précurseur » du scénariste⁷. Lacasse observe également comment, au cours des années 1920, d'autres « “pionniers” du scénario québécois⁸ » émergeront des mondes professionnels du théâtre et du journalisme. En 1913, le Bureau de censure des vues animées est fondé et inspecte sévèrement les films diffusés au Québec. Il importe ici de rappeler que jusque dans les années 1960, l'Église catholique a une forte influence sur le Québec et veille aux bonnes mœurs de la province. Dans cette perspective, le Bureau de la censure contrôle de manière très attentive et durant plusieurs décennies le contenu des films projetés sur les écrans québécois. À partir des années 1920, davantage de créateurs canadiens-français⁹ investissent le milieu cinématographique local (même si la majorité des films tournés et projetés en sol québécois sont encore principalement pilotés par des équipes de production états-uniennes). Là encore, l'Église n'est pas bien loin, puisque parmi les premiers cinéastes de la province figurent des religieux, tel l'abbé Maurice Proulx, agronome et documentariste, qui, dès les années 1930, sillonnent le Québec pour réaliser des films se voulant pédagogiques. Toujours dans les années 1930, on assiste à l'avènement du cinéma parlant. L'écriture en français de scénarios au Québec s'affirme alors de manière plus significative. En 1939, l'Office national du film du Canada (ONF) est fondé. Il s'agit d'un organisme fédéral ayant pignon sur rue, d'abord à Ottawa, puis, en 1956, à Montréal, et qui s'apparente dès sa fondation à un grand laboratoire de création¹⁰. En 1943, l'abbé Jean-Marie Poitevin signe le scénario et la réalisation de ce qui est considéré par plusieurs comme le premier long métrage de fiction

⁶ Germain Lacasse, « Vestiges narratifs. Les premiers temps du scénario québécois », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, automne 1993, p. 58.

⁷ Au sujet de la figure du bonimenteur au Québec, les travaux menés conjointement par André Gaudreault et Germain Lacasse durant les années 1990, ainsi que la monographie que signe Lacasse en 2000 peuvent être consultés. La référence complète d'une sélection de titres se trouve en fin d'article.

⁸ Germain Lacasse, *op. cit.*, p. 59.

⁹ On se dit « Québécois » seulement depuis la deuxième moitié du XX^e siècle.

¹⁰ L'ONF est, encore aujourd'hui, un producteur et un distributeur public important.

québécois, *À la croisée des chemins*. Enfin, au milieu des années 1950, force est de constater qu'un monde cinématographique québécois s'est bel et bien développé et compte même à son actif plusieurs courts et moyens métrages (tant laïques que religieux), ainsi que quelques longs métrages à succès.

Par la suite, des années 1960 jusqu'au début du XXI^e siècle, à travers la production locale de films, la fondation d'organismes et d'institutions dédiés au cinéma (telle la Cinémathèque québécoise), la mise en place de mécanismes de financement gouvernementaux, différentes mobilisations syndicales, la tenue de festivals et de galas et la création de programmes d'enseignement spécialisés¹¹, le milieu du cinéma québécois et le secteur d'activités scénaristiques se sont ainsi institutionnalisés. On pourrait donc penser que tout va bien dans le meilleur des mondes en ce qui a trait à la reconnaissance et la légitimité du scénario et du scénariste de cinéma au Québec.

Mais ça serait aller trop vite.

Jusqu'au début des années 1950, il est assez commun de voir des films « écrits par » et « réalisés par ». Mais à partir du milieu des années 1950 et durant les années 1960, notamment à travers les propos tenus dans certaines publications spécialisées (en France et au Québec) et l'émergence du cinéma-direct (connu en France sous l'appellation « cinéma-vérité » et rendu possible, d'un point de vue technique, grâce à un allègement considérable des moyens de production et de tournage¹²), un nouveau paradigme auctorial s'affirme avec force : « un film de ».

Le milieu cinéphile québécois est, au milieu du XX^e siècle, tout à fait informé sur ce qui se passe sur la scène cinématographique internationale – tant en matière de production de films, que de courants de pensée – et les années 1960 correspondent à un point tournant quant à la conception auctoriale cinématographique au Québec. Cela dit, même si on paraît adhérer corps et âme à la politique des auteurs (telle que défendue dans les pages des *Cahiers du*

¹¹ Au Québec, aujourd'hui, deux programmes universitaires sont dédiés en tout ou en partie au scénario, soit le certificat en Scénarisation cinématographique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et le baccalauréat (équivalent de la licence) en Écriture de scénario et création littéraire de l'Université de Montréal. Des établissements privés proposent également certains cours et programmes spécialisés. L'Institut national de l'image et du son (INIS) décline son offre de formation scénaristique à travers différents « programmes réguliers » et des « cours à la carte ». L'École de cinéma et de télévision de Québec (ECTQ) offre un programme intensif et diversifié en scénarisation de court et long métrage de fiction et documentaire, de série télévisée, de vidéo corporative et de publicité. L'École de l'humour offre un programme dédié à l'écriture humoristique toutes plateformes confondues (télévision, web, radio, scène, publicité et cinéma).

¹² À ce sujet, on peut consulter l'ouvrage de Vincent Bouchard *Pour un cinéma léger et synchrone ! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

cinéma), il appert que l'intérêt grandissant pour le cinéma d'auteur au Québec ne se développe pas selon les mêmes paramètres qu'en France quelques années auparavant. Comme le souligne Esther Pelletier,

[p]endant la décennie 1960, la société québécoise et le cinéma québécois sont en crise. Ils étouffent, aspirent à se libérer et à s'imposer en tant qu'entités. Au Québec, le scénario n'est pas fixé d'avance, ni pour l'avenir de la société, ni dans la manière de faire du cinéma. Le scénario n'a pas encore sa place en tant qu'outil technique ou artistique et encore moins en tant que secteur autonome exploratoire et préparatoire à la production de films. Cette cinématographie ne le requiert pas, car elle se veut d'abord et avant tout un outil d'intervention politique et sociale¹³.

Alors que certains penseurs de la Nouvelle Vague avaient à cœur de faire advenir la légitimité artistique de l'auteur-réalisateur et se devaient de marginaliser l'apport des différents collaborateurs de tout processus de création filmique (dont le scénariste) pour que la signature du cinéaste s'impose telle une évidence, la frange la plus militante du milieu cinématographique québécois s'évertue plutôt à faire reconnaître la pertinence, la légitimité, voire la légalité (face à la censure provinciale qui sévit toujours) du travail de certains créateurs et d'un cinéma dit « critique ». On prête davantage d'attention au travail de cinéastes dits « révolutionnaires » et on consolide l'idée qu'un créateur cinématographique (digne de ce nom) impose sa vision du monde à l'écran. Pour l'historien du cinéma Gilles Marsolais et plusieurs autres observateurs, le cinéma-direct marque « la naissance véritable du *cinéma québécois* (perçu dans une optique de continuité)¹⁴ », un cinéma « dont l'écriture [est] fondée sur l'urgence et la mobilité¹⁵ » :

Le recours au direct permettait aux cinéastes de conserver l'initiative de la création à toutes les étapes de son processus et de réduire d'autant le risque de voir leur témoignage dénaturé par des intermédiaires : en disant la réalité telle qu'ils la percevaient eux-mêmes, ils démystifiaient l'idéologie officielle de l'establishment¹⁶.

Le cinéma-direct, au Québec, trouve ses origines dans une production documentaire bouillonnante. Cela dit, en tant que démarche créative, son influence se fait sentir également du côté du cinéma de fiction. Et puisque cette approche de la création cinématographique repose simultanément sur la

¹³ Esther Pelletier, *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992, p. 11.

¹⁴ Gilles Marsolais, *Cinéma québécois. De l'artisanat à l'industrie*, Montréal, Triptyque, édition Kindle, 2011, emp. 90. L'auteur souligne.

¹⁵ *Ibid.*, emp. 101.

¹⁶ *Ibid.*, emp. 112.

possibilité de filmer « spontanément » ce qui survient devant la caméra et la capacité du réalisateur à mettre en scène le réel de manière sensible, le cinéma-direct a tendance à évacuer du processus de création l'écriture d'un scénario détaillé. La scénarisation est plutôt associée à une activité industrielle et « bêtement » commerciale face à laquelle les acteurs du cinéma-direct cherchent à maintenir leur distance. Qui plus est, à la même époque, on assiste à la constitution de l'équipe française à l'ONF (« équipe-française » à comprendre ici au sens d'équipe francophone), soit une équipe de réalisateurs, notamment composée, dans les années 1960 et 1970, de Pierre Perrault, Michel Brault, Gilles Groulx et Denys Arcand. Tant par leur démarche créative, leurs revendications et leurs projets, ces cinéastes qui feront école, tant dans le domaine du documentaire que de la fiction, contribueront également à consolider, au Québec, cette idée qu'un film ne s'écrit vraiment qu'au moment du tournage. Or, le faible intérêt pour ce qui a trait au scénario et à la figure du scénariste ne paraît pas reposer ici exclusivement sur le déploiement calculé d'une stratégie auctoriale donnée. En effet, dans un contexte social vécu comme répressif, les enjeux liés à l'auteurisme québécois sont autant d'ordre esthétique que politique. Cela a néanmoins pour effet de reléguer systématiquement le scénario et le scénariste (s'il n'est pas auteur-réalisateur) à l'ombre du grand écran.

Il faut attendre les années 1980 pour que le secteur du développement et de la scénarisation se structure et s'institutionnalise plus solidement au Québec, notamment en raison des critères et exigences des institutions gouvernementales au moment du financement des projets. À ce jour, le secteur cinématographique québécois puise toujours majoritairement son financement à partir de fonds publics administrés en premier lieu par la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) et Téléfilm Canada. Les deux organismes proposent plusieurs programmes d'aide, dont certains visent spécifiquement à financer l'écriture de scénarios de longs métrages : « Aide au développement » au provincial, « Programme de développement » au fédéral. La SODEC dispose également d'un « Programme d'aide à la création émergente » avec pour objectif de soutenir des entreprises culturelles développant des projets avec des créateurs (scénaristes et réalisateurs) en début de carrière et favoriser leur professionnalisation et leur intégration dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle québécoise. Cela étant dit, malgré un certain engouement pour le métier de scénariste qui se fait sentir dans les années 1980 en parallèle avec l'institutionnalisation des pratiques scénaristiques, le Québec est surtout peuplé, encore aujourd'hui, de réalisateurs signant (en tout ou en partie) les scénarios portés à l'écran.

Mais où sont donc passés les scénaristes de métier au Québec ?

Parmi les éléments témoignant de l'institutionnalisation des pratiques scénaristiques, figurent la tenue de galas et de festivals, ainsi que la remise annuelle de prix. En juin 2019, avait lieu à Montréal la 21^e cérémonie du Gala Québec Cinéma¹⁷ (soit l'équivalent québécois de la Cérémonie des César). Entre 1999 et 2019, vingt-et-un prix scénaristiques ont été remis au Québec. Non seulement vingt d'entre eux (soit 95%) ont été attribués à des scénarios signés (en tout ou en partie) par des auteurs-réalisateurs, quatorze (70%) des lauréats du prix du « Meilleur scénario » se sont vus également attribuer, la même année et pour le même projet, le prix de la « Meilleure réalisation ». Il est également à souligner que tous les lauréats du prix de la « Meilleure réalisation » ont signé (en tout ou en partie) le scénario qu'ils avaient porté à l'écran. La 22^e édition du Gala devait avoir lieu le 7 juin 2020. Or, en raison de la crise sanitaire engendrée par la COVID-19, l'événement n'aura pas lieu. Cela dit, une liste de finalistes a tout de même été annoncée et les organisateurs « explorent maintenant diverses pistes pour offrir une visibilité aux finalistes et aux [éventuels] lauréats¹⁸ ». Nous pouvons constater cependant, dès maintenant, que le nom d'auteur-réalisateur est associé systématiquement aux titres présents dans les catégories « Meilleur scénario » et « Meilleure réalisation ».

Le site web Films du Québec a établi en 2018 une liste de vingt-huit titres correspondant aux meilleures performances au box office de films québécois dans les salles de la province depuis 1985. Nous ignorons pourquoi, sur une période de trente-trois ans, on a pris le parti de n'inclure que vingt huit films au palmarès. Un tel échantillon nous apparaît cependant assez représentatif de la cinématographie québécoise des dernières décennies. Aussi, nous nous y sommes référée pour observer dans quelle mesure ce qui s'est révélée comme tendance du côté de la remise de prix scénaristiques se reflète ou non dans un contexte de cinéma dit « commercial ». Vingt-huit films, donc : huit drames et vingt comédies. Après avoir passé en revue l'ensemble des titres, nous avons constaté que dans dix des cas, le nom du réalisateur n'est pas associé au scénario, alors que dans les dix-huit autres, le réalisateur signe (en tout ou en partie) le scénario du film. Nous sommes ici certes loin du 95% observé un peu plus tôt du côté du Gala Québec Cinéma, mais il n'en demeure pas moins que la majorité (soit 64%) des scénarios de films québécois ayant réalisé les

¹⁷ Un événement jadis connu sous le nom de la Soirée des Jutra.

¹⁸ Québec Cinéma, « Le Gala Québec Cinéma 2020 annulé ». Dernière consultation le 30 avril 2020. [En ligne]. URL : <https://gala.quebeccinema.ca/la-une/le-gala-quebec-cinema-2020-annule>.

meilleures performances au box office du Québec depuis 1985 ont été signés (en tout ou en partie) par des auteurs-réalisateurs. Ainsi, même du côté d'un cinéma dit « commercial », au royaume des comédies sportives et policières, comme le veut un certain cliché, les scénaristes de métier n'occupent pas nécessairement le centre du plancher.

À la lumière de l'ensemble de ces données, on en vient à se demander : mais où sont donc passés les scénaristes québécois ?

Dans son ouvrage *La Fabrique filmique*, Kristian Feigelson a pour objectif central de « comprendre de l'intérieur le film comme produit essentiel d'une activité sociale, mobilisant une grande diversité d'acteurs¹⁹ ». S'il porte principalement son attention sur les métiers techniques du septième art, Feigelson invite également à réfléchir sur les enjeux de légitimité et de reconnaissance socioprofessionnelle que soulève la division tant verticale qu'horizontale du travail dans un contexte de production cinématographique. En résumé, pour Feigelson, il existe une division « paradoxale » du travail, puisque « les individus doivent à la fois se singulariser pour exister mais doivent aussi créer des liens d'interdépendances pour travailler en réseaux dans un contexte général d'incertitude²⁰ ». La question des réseaux de collaboration et le principe d'incertitude occupent également la pensée de Pierre-Michel Menger. Dans son ouvrage *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Menger pose d'ailleurs, d'entrée de jeu, le principe d'incertitude comme principe de base pour comprendre et analyser l'activité des mondes de l'art. Pour Menger, « le travail artistique est modelé par l'incertitude²¹ », et ce, « depuis l'intimité de l'activité créatrice jusqu'aux analyses du marché du travail²² ». Ainsi, « [l']activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini ni assuré²³ ». Cependant, insiste le sociologue, « l'activité n'est [...] pas chaotique : si elle était totalement imprévisible, elle serait inorganisable et inévaluable²⁴ ». Les avancées de Menger ne concernent pas spécifiquement le monde de l'art cinématographique, mais s'y transposent aisément : après tout, en cinéma, pour faire des films, même si rien n'est jamais gagné d'avance, on a tendance à faire appel à des modalités de financement bien établies et à suivre un cadre de production dont l'échelle peut certes varier, mais qui reproduit systématiquement un modèle connu. Aussi, rapportées au contexte québécois,

¹⁹ Kristian Feigelson, *La Fabrique filmique*, Paris, Armand Colin, édition Kindle, 2011, emp. 185.

²⁰ *Ibid.*, emp. 1531.

²¹ Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 11.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

les observations de Feigelson et de Menger sous-tendent notre approche théorique du métier de scénariste. La question des réseaux de collaboration et de légitimation des pratiques, ainsi que le principe d'incertitude concernent l'ensemble des acteurs culturels évoluant dans l'industrie du cinéma²⁵. Nous souhaitons ici aborder la manière dont ils permettent potentiellement de rendre compte, dans le contexte actuel, d'une certaine rareté des scénaristes de métier au Québec²⁶.

En février 2013, dans un contexte où le cinéma « fait face à une transformation profonde de ses modes de distribution et de consommation²⁷ » et où le cinéma québécois occupe une part de marché chancelante dans la province, Maka Kotto, alors Ministre de la Culture et des Communications du Québec, confie à François Macerola et Rachel Laperrière, respectivement président et chef de la direction de la SODEC et sous-ministre au ministère de la Culture et des Communications, le mandat de constituer un Groupe de travail sur les enjeux du cinéma (GTEC) au Québec. Le GTEC est formé de professionnels œuvrant dans différents secteurs du cinéma québécois : direction d'organisme, production, scénarisation, réalisation, jeu, montage, distribution, diffusion, etc. Dans le cadre de ses activités, le GTEC tient deux rondes de consultations et invite des associations, des regroupements, des institutions et des personnes « intéressés par le développement de la cinématographie québécoise²⁸ » à déposer des mémoires exprimant leur point de vue « sur la situation de cette industrie²⁹ ». En novembre 2013, le GTEC publie le rapport détaillé de leurs activités et formule, entre autres, un certain nombre de constats et de recommandations en lien avec le secteur de la scénarisation. Le GTEC signale d'emblée comment « [l]ors des consultations,

²⁵ Nous avons d'ailleurs convoqué le principe d'incertitude (tel que compris par Menger) dans un article portant sur la lecture de scénario et le travail de comédien au cinéma et à la télévision au Québec, cf. Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

²⁶ Il serait intéressant d'étudier le métier de scénariste au Québec dans sa réalité quotidienne, à travers l'écriture et la réécriture de scénario et voir comment, à la manière d'autres métiers créateurs (tel le compositeur, le romancier, etc.), son exercice passe « par des états successifs qui donnent à l'acte de travail un profil très souvent plus complexe que celui d'un processus linéaire de sélection optimale des solutions les plus appropriées et de rejet bien organisé des déchets insignifiants du tâtonnement créateur » (Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 906). Cela nécessiterait une enquête de terrain considérable et encore inédite. De même, une étude portant sur le métier de conseiller à la scénarisation cinématographique au Québec est encore à mener.

²⁷ Groupe de travail sur les enjeux du cinéma québécois (GTEC), « De l'œuvre à son public », 13 novembre 2013, p. 9.

²⁸ GTEC, « Synthèse des consultations », 13 novembre 2013, p. 3.

²⁹ *Ibid.* Pour la liste complète des participants aux consultations, on se référera à la quatrième page du même document.

on a fréquemment évoqué la nécessité de briser l'isolement et de reconnaître davantage le talent et l'importante contribution des scénaristes de cinéma³⁰ ». Aussi, le Groupe de travail rappelle-t-il que

[l]e recours à des scénaristes professionnels – à titre de coscénariste, de conseiller à la scénarisation ou de script éditeur – est considéré par plusieurs comme quelque chose d'inessentiel, une certaine tradition de cinéma d'auteur privilégiant une approche où le réalisateur est son propre et unique scénariste³¹.

Qu'à cela ne tienne,

[l]e [GTEC] partage entièrement le point de vue selon lequel il faut mettre l'accent sur l'étape du développement des longs métrages, favoriser l'imbrication des étapes d'écriture et de réalisation, recourir plus systématiquement à l'expertise de professionnels de la scénarisation [...]³².

Ainsi, tout en reconnaissant l'importance de la scénarisation et l'apport positif des scénaristes de métier dans le secteur cinématographique, on admet l'existence d'une forme de « réticence », voire de « résistance scénaristique » au Québec. Il s'agit là d'un état de fait dont plusieurs des professionnels sondés dans le cadre de nos recherches ont témoigné – tantôt de manière implicite (en réitérant, par exemple, cette idée voulant « que le scénario ne soit pas une œuvre, mais *seulement* un plan de travail »), tantôt de manière explicite (notamment en exprimant une forme de « regret » devant la primauté généralement accordée à la figure de l'auteur-réalisateur)³³. Nous ne croyons pas que les systèmes de financement et de production cinématographiques au Québec favorisent ou discréditent d'emblée des pratiques scénaristiques spécifiques. Après tout, concrètement, des scénarios s'écrivent et des films se réalisent bel et bien, au Québec, selon différentes configurations du travail créatif. Tantôt, des cinéastes s'occupent entièrement de la scénarisation et de la réalisation de projets donnés. Tantôt des scénaristes et des réalisateurs sont impliqués à différents moments du développement et de la production de projets filmiques. Enfin, un cinéaste peut faire appel à un coscénariste – dans quel cas la scénarisation s'apparente à un travail de collaboration, cependant que la réalisation du film demeure le terrain de jeu de l'auteur-réalisateur en présence. Tout cela étant dit, un constat demeure : les scénaristes de profession

³⁰ GTEC, « De l'œuvre à son public », 13 novembre 2013, p. 46.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 47.

³³ Nous signalons ici que tout cela trouve un écho direct dans ce que nous avons constaté lors de notre étude de la reconnaissance socioprofessionnelle et institutionnelle du scénario et du scénariste de cinéma en France publiée en 2015 et dont la référence complète se trouve en fin d'article.

ne sont pas légion au Québec et, corrélativement, les réalisateurs s'en tenant exclusivement à la réalisation paraissent peu nombreux également. Plusieurs cinéastes québécois parlent ouvertement de leur intérêt, voire de leur curiosité quant à la possibilité d'un jour écrire pour quelqu'un d'autre, sinon de porter à l'écran le scénario d'une autre personne, cependant que la plupart réaffirment assez rapidement leur attachement à mener à bien des projets dits « personnels », et ce, depuis la page jusqu'au grand écran³⁴. Nous voyons là le prolongement d'une certaine attitude héritée du cinéma-direct en matière de conception auctoriale cinématographique au Québec. Le regard que pose ce scénariste sur son métier abonde dans le même sens :

C'est un métier qui est peu connu ici [au Québec] et le cinéma demeure un *business*. On veut que les films fonctionnent, on veut que les films soient vus et il faut donc faire ce qu'il faut pour que ça se passe. Et si ça passe par les acteurs [au moment de la promotion des films], eh bien ça passe par les acteurs! Pour moi, ce n'est pas *ça* [l'attention médiatique] qui est important. Par contre, je trouve que des fois, il y a un manque de respect envers l'*acte* d'écrire un scénario. On comprend mal ce que ça implique. [...] Ce n'est pas un milieu de scénarios ou de scénaristes, en fait. On parle beaucoup plus de réalisation et de réalisateurs. J'imagine que c'est dû à nos origines cinématographiques... *Tsé*, le cinéma-direct, le documentaire... Même dans nos propositions, on est souvent dans une sorte de « réalisme social »... [...] C'est vraiment dans la culture de notre cinéma, d'où on vient. Peut-être aussi que ça tient à une certaine « tradition francophone »... Même si on est à côté des États-Unis! Notre culture est très américaine, mais quand vient le temps d'aborder le scénario, on se colle à la [figure] de l'« auteur » et cette idée que « si je n'écris pas mon film, il ne m'appartient pas ». T'as beau sortir 1 000 exemples – comme Scorsese qui n'a pas écrit ses scénarios – ça ne *compute* pas, [ça résiste]³⁵.

La culture auctoriale dominant le monde de l'art cinématographique au Québec fonde ainsi autant qu'elle reconduit certains *a priori* – ce qui n'est pas sans influencer de manière considérable sur la conduite et les parcours des acteurs culturels et les réseaux de collaboration en présence. Aussi, à l'intérieur du paradigme auctorial compris derrière l'appellation « un film de » qui occupe largement le premier plan de la création cinématographique québécoise, la

³⁴ Soulignons au passage que la plupart des cinéastes québécois travaillant aujourd'hui aux États-Unis (tels Philippe Falardeau, Jean-Marc Vallée et Denis Villeneuve) continuent à scénariser (en tout ou en partie) leurs projets au Québec, alors qu'ils portent systématiquement à l'écran des scénarios écrits par d'autres au moment de réaliser des films états-uniens.

³⁵ Dans le cadre de nos recherches, nous nous sommes engagée à ne pas divulguer l'identité des professionnels interrogés. Les propos recueillis ont été retranscrits le plus fidèlement possible. Des reformulations et/ou ajouts ponctuels ont cependant été nécessaires pour assurer la lisibilité des éléments cités.

scénarisation et la réalisation apparaissent comme difficilement dissociables pour une grande majorité de créateurs, la première se subordonnant de fait à la deuxième. Alors que de plus en plus d'intervenants parlent ouvertement de l'importance et du soin à accorder à la scénarisation et à l'étape du développement des projets de films, force est de constater, au final, que les réseaux de collaboration en présence dans le monde de l'art cinématographique québécois, de même que les biais idéologiques et discursifs qui les façonnent, entretiennent encore aujourd'hui quelque chose comme une « aura trouble », voire un « climat d'incertitude » autour de la figure du « seul scénariste ».

Selon Germain Lacasse, l'histoire du cinéma québécois « n'est pas marquée par une tardive et lente progression de l'importance du scénario, mais plutôt par un développement inégal fait de périodes de considérations et d'autres, de rejet³⁶ ». Cela dit, Isabelle Raynauld nous rappelle

[qu'h]istoriquement, c'est en voulant se démarquer et se libérer de la lourde tradition littéraire que les artisans de l'image ont évité d'accorder au scénario le statut de texte. Il était essentiel aux débuts de l'industrialisation du cinéma que le scénario n'acquière pas de galons comme forme littéraire *afin que le film puisse trouver sa voix comme forme visuelle*. Encore aujourd'hui, malgré la diversité des œuvres créées et la pluralité des démarches de création existantes, les craintes et la méfiance envers l'écriture – scénaristique de surcroît – sont palpables. Et c'est dommage³⁷.

De nos jours, alors que certains théoriciens et une petite poignée de professionnels des plus discrets plaident pour une reconnaissance du scénario comme texte littéraire et cherchent à lui faire gagner « ses lettres de noblesse », la perception la plus généralement admise autour du scénario (et ce, même auprès de certains scénaristes de métier) demeure « pratico-technique » : après tout, dit-on, le scénario est un texte « instable », qui existe à travers « plusieurs versions » et dont la lecture « n'est pas agréable ». Dans un contexte où l'on a tendance à décrire le scénario davantage comme un « outil de travail » dont la seule fonction est de prévoir le film, sa réputation en tant qu'œuvre à part entière – et du coup, celle du scénariste (s'il n'est pas également réalisateur) en tant qu'auteur légitime – est difficile à maintenir, voire à établir. La faible circulation des scénarios à l'extérieur des sphères professionnelles contribue également à une certaine « méconnaissance scénaristique ». Au Québec, la

³⁶ Germain Lacasse, *op. cit.*, p. 58.

³⁷ Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario. Fiction, documentaire et nouveaux médias*, 2^e édition augmentée, Paris, Armand Colin, édition Kindle, 2019, emp. 328. L'autrice souligne.

publication de scénarios sous la forme de livre est peu répandue³⁸. Au cours des dernières années, cependant, une première bibliothèque virtuelle de scénarios est mise en ligne : la Bibliothèque Gilles Carle³⁹ est une initiative conjointe de la SACD et de l'UDA et compte une trentaine de titres cinématographiques et télévisuels en libre accès. Plus récemment, en 2020, une nouvelle bibliothèque virtuelle de scénarios québécois voit le jour sous la bannière « Tout part de là » :

Fondé[e] durant le confinement dû [à la] COVID-19 par Quentin Castellano [auteur-réalisateur] et Éric K. Boulianne [scénariste et auteur-réalisateur], Tout part de là est une bibliothèque en ligne de scénarios de films québécois dans leurs versions [sic] d'avant tournage. Complètement gratuit et sans publicité, le projet a pour seul but de rendre disponible[s] aux cinéphiles, professeurs, étudiants et aspirants scénaristes ces précieuses ressources qui traînent trop souvent dans le fond d'un disque dur. Les scénarios sont partagés avec l'aimable autorisation des scénaristes et des producteurs⁴⁰.

Au moment d'écrire ces lignes, la bibliothèque dispose de 45 scénarios de longs métrages et de 31 scénarios de courts-métrages. Lors d'un entretien qu'il nous a accordé en avril 2020, Éric K. Boulianne évoquait un plan régulier de mise en ligne de scénarios pour les semaines, voire les mois à venir et faisait état d'une réponse largement favorable et enthousiaste de la part des auteurs contactés. La Bibliothèque Gilles Carle et aujourd'hui, de manière dynamique et proactive, le projet Tout part de là contribuent indéniablement à faire rayonner plus largement le scénario dans sa réalité textuelle. Reste à savoir si ce type d'initiatives saura concrètement contribuer non seulement à sensibiliser davantage de lecteurs, de professionnels, de chercheurs et de cinéphiles à la scénarisation, mais aussi, potentiellement, à faire évoluer la perception du métier de scénariste au Québec.



³⁸ À ce sujet, on peut consulter le mémoire de maîtrise (équivalent du master) de Bruno Maltais, *Le Phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.

³⁹ Cf. Bibliothèque Gilles Carle. Dernière consultation le 30 avril 2020. [En ligne]. URL : <http://www.sitedescenariosquebecoisaudiovisuelsproduits.ca/>.

⁴⁰ Tout part de là, « À propos ». Dernière consultation le 30 avril 2020. [En ligne]. URL : <http://toutpartdela.ca/contact/>.

Bibliographie

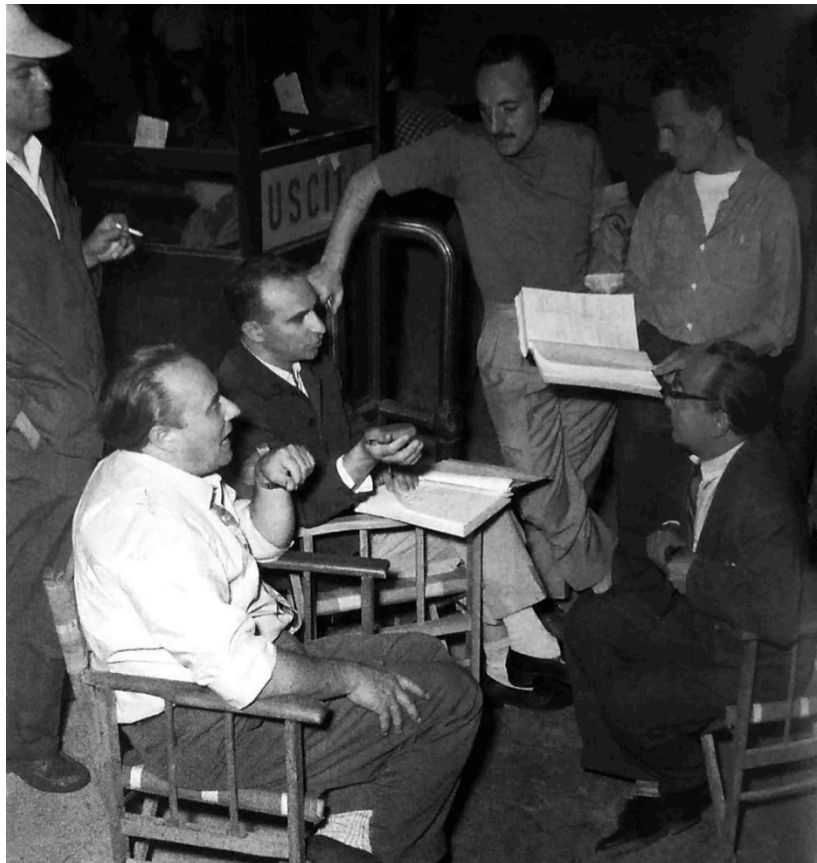
- BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Champs art, 2010.
- BOUCHARD Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone ! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.
- FEIGELSON Kristian, *La Fabrique filmique*, Paris, Armand Colin, édition Kindle, 2011.
- GAUDREAUULT André et LACASSE Germain, « Le bonimenteur de vues animées au Québec » dans Claire DUPRÉ LA TOUR, André GAUDREAUULT et Roberta PEARSON (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle*, Québec/Lausanne, Nota bene/Payot Lausanne, 1999, p. 273-282.
- LACASSE Germain, « Vestiges narratifs. Les Premiers Temps du scénario québécois », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, 1993, p. 57-65.
- LACASSE Germain, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 2000.
- MALTAIS Bruno, *Le Phénomène de l'édition de scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.
- MARSOLAIS Gilles, *Cinéma québécois. De l'artisanat à l'industrie*, Montréal, Triptyque, édition Kindle, 2011.
- MENGER Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- PELLETIER Esther, *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992.
- RAYNAUD Isabelle, *Lire et écrire un scénario. Fiction, documentaire et nouveaux médias*, 2^e édition augmentée, Paris, Armand Colin, édition Kindle, 2019.
- TREMBLAY Gabrielle, *Scénario et scénariste. De la reconnaissance institutionnelle de l'objet scénaristique dans le monde de l'art cinématographique français*, La Madeleine, LettMotif, 2015.
- TREMBLAY Gabrielle, « De la lecture de scénarios et du travail de comédien au cinéma et à la télévision au Québec », *Sens public*, mai 2019. Dernière consultation le 1^{er} avril 2020. [En ligne]. URL : <http://sens-public.org/articles/1366/>.

2020 © Création Collective au Cinéma

TREMBLAY Gabrielle, « Du rapport à l'objet scénaristique dans les revues québécoises de cinéma » dans Élyse GUAY et Rachel NADON (dir.), *Relire les revues québécoises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, à paraître en 2020 ou en 2021.

*Quelle place pour les scénaristes
dans les coproductions franco-italiennes
de l'après-guerre ?*

Morgan Lefeuvre



Alberto Lattuada (assis avec un scénario sur les genoux)
entouré de son équipe sur le tournage de *Scuola elementare* (1954).
Debout avec un scénario dans les mains : le scénariste Jean Blondel. DR

Retracer le processus d'écriture d'un film sans pouvoir interroger les témoins, n'est pas toujours aisé. Les sources sont souvent lacunaires et ne rendent que partiellement compte des étapes du travail et des contraintes qui pèsent sur le scénariste. Dans le cas des coproductions franco-italiennes de l'après-guerre, la difficulté se trouve renforcée par la multiplicité des contraintes (légalles, économiques, linguistiques) et par la complexité de mise en œuvre des projets, écrits en deux langues par une pléiade de scénaristes, d'adaptateurs et de dialoguistes, navigant entre Paris et Rome. En dépit des difficultés techniques et épistémologiques qu'elle soulève, la question de la place et du rôle des scénaristes est déterminante pour comprendre le fonctionnement et le succès des coproductions franco-italiennes.

Entre la signature des accords cinématographiques franco-italiens d'octobre 1946 (dont l'annexe 8 porte sur le régime de la coproduction¹) et le début des années 1960, la vitalité des coopérations cinématographiques n'a cessé de se renforcer entre les deux pays. D'une petite dizaine de films par an les premières années, les coproductions dépassent la centaine de films au début des années 1960, représentant jusqu'à 75% de la production nationale française et italienne². Au-delà de leur succès économique indéniable, les coproductions ont permis et encouragé le développement de coopérations artistiques multiples entre professionnels français et italiens, donnant naissance à des œuvres ayant marqué l'histoire du cinéma. Mais si nos souvenirs cinéphiles associent volontiers l'histoire des coproductions aux grands couples franco-italiens de l'écran, si nous avons tous à l'esprit Claudia Cardinale et Jacques Perrin dans *La Fille à la valise* de Valerio Zurlini, Sophia Loren et Jean-Paul Belmondo dans *La Ciociara* de Vittorio De Sica ou les apparitions incandescentes d'Alain Delon dans le cinéma de Visconti, nous ignorons bien souvent la partie moins visible de cette coopération. Comment étaient composées les équipes ? Qui furent les scénaristes et les dialoguistes de ces films ? Comment ont-ils coopéré ? Dans quelle langue ont-ils travaillé ?

En m'appuyant sur des sources françaises et italiennes³, je souhaite proposer à travers cet article une réflexion sur le processus d'écriture des films, dans le

¹ « Texte complet des accords franco-italiens », *Le Film français*, n° 100, 8 novembre 1946, p. 5-7.

² Aldo Bernardini, *Filmografia delle coproduzioni italo-francesi 1947-1993*, Annecy, Rencontres du Cinéma Italien, 1995.

³ Cet article s'appuie principalement sur un dépouillement approfondi de la presse cinématographique et sur l'exploitation d'archives de production françaises et italiennes, cf. bibliographie. Les informations concernant les coopérations franco-italiennes avant 1946 sont issues d'une base de données réalisée par mes soins à partir d'un dépouillement exhaustif des périodiques *La Cinématographie française* (1929-1940) et *Le Film* (1940-1944),

contexte singulier des coopérations cinématographiques franco-italiennes de l'après-guerre. Il s'agira de déterminer dans quelle mesure les accords de coproduction et leurs modifications successives entre 1946 et 1957 ont fait évoluer la nature de ces coopérations et la place des scénaristes dans le dispositif. À travers l'étude du parcours professionnel de certains personnages clé de cette coopération et l'analyse de quelques cas emblématiques ou singuliers de pratiques professionnelles, propres à la coproduction, je souhaite proposer un éclairage sur les différentes modalités de coopération en matière d'écriture à l'œuvre durant cet âge d'or du cinéma franco-italien. S'agissant d'une recherche pionnière dans un domaine encore peu étudié – celui du fonctionnement du collectif de création dans un contexte transnational – cet article sera également l'occasion d'une réflexion d'ordre méthodologique et épistémologique sur les sources et les moyens mis en œuvre pour appréhender cette question de la place des scénaristes dans les coproductions.

Les accords de 1946 ou l'ambition d'une écriture cinématographique franco-italienne

Avec la signature des accords d'octobre qui fixent pour la première fois un cadre légal aux films de coproduction, l'année 1946 marque de toute évidence un tournant dans l'histoire des coopérations cinématographiques franco-italiennes. Mais si ces accords ont certes contribué au développement du dialogue franco-italien, ils ne constituent pas à proprement parler un acte de naissance des coproductions et s'inscrivent au contraire dans la continuité d'une histoire et de pratiques déjà fortement ancrées entre les professionnels des deux pays. Dès le début du parlant, des liens se tissent entre professionnels et des équipes de création mixtes franco-italiennes se constituent. De nombreux réalisateurs italiens comme Augusto Genina, Mario Camerini ou Carmine Gallone viennent ainsi tourner leurs premiers films parlants à Paris où ils collaborent avec des scénaristes comme Henri Decoin, Jacques Natanson, Henri-Georges Clouzot, Henri Jeanson ou Marcel Achard. De leur côté des réalisateurs français tels Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Jean Dréville ou Georges Lacombe mais également des écrivains et scénaristes comme Maurice Dekobra, Alfred Machard, Pierre Benoit ou Jean George Auriol fréquentent les studios italiens dans les années 1930. Loin de s'interrompre durant la guerre, la coopération franco-italienne se poursuit, activement soutenue par le régime fasciste qui souhaite renforcer l'axe Rome-

complété par un dépouillement ciblé d'autres périodiques (*Ciné-journal*, *Cinémagazine*, *Comedia*, *Cinéma*, *Pour Vous*, *Filmcritica*).

Paris. Entre 1940 et 1943, plus d'une quinzaine de films sont réalisés avec des équipes franco-italiennes à Paris, Rome ou dans les studios niçois de la Victorine. Le scénariste Pierre Benoit participe ainsi à l'écriture de *La Dame de l'Ouest* réalisé en 1942 dans les studios romains de la Scalera par Carl Koch, avec Michel Simon et une pléiade d'acteurs italiens. Le même Michel Simon, qui s'installe à Rome durant la guerre, participe également à l'écriture du scénario du *Roi s'amuse* d'après l'œuvre de Victor Hugo, tourné en italien par Mario Bonnard. Et tandis qu'aux Buttes Chaumont des vedettes françaises et italiennes tournent *Le Comte de Monte Cristo* en deux versions sous la double direction de Robert Vernay et Ferruccio Cerio fin 1942, quelques mois plus tard, le Français Jean de Limur réalise à Cinecittà un film écrit et interprété par des professionnels italiens : *Apparizione*⁴. Lorsque les premiers accords officiels réglant le régime de la coproduction sont signés entre les deux pays après guerre, il s'agit avant tout d'encourager et de donner un cadre légal à une pratique existante et non d'initier ex nihilo une coopération cinématographique franco-italienne.

Que contiennent ces accords et quelle conception de la coopération franco-italienne s'y dessine en filigrane ? Signés le 29 octobre 1946, par Alfredo Proia représentant le Service cinéma de la Présidence du Conseil italien et Michel Fourré-Cormeray de la Direction générale de la Cinématographie française ces premiers accords cinématographiques franco-italiens ont deux objectifs principaux. Il s'agit d'une part de faciliter les échanges entre les deux pays, en levant une série d'obstacles financiers, administratifs et douaniers, d'autre part de favoriser la coopération économique et artistique entre les deux cinématographies en proposant – dans l'annexe 8 de l'accord – d'instaurer un régime spécial pour les films réalisés en coproduction⁵. Ce premier accord franco-italien en matière de coproductions est conçu comme un ballon d'essai⁶. Il prévoit une période dite « d'expérience », d'une durée de douze mois, qui servira de base de réflexion pour la rédaction de l'accord définitif. Entre février 1947 et février 1948, les deux pays se fixent un objectif de quinze films à réaliser en coproduction, dix en Italie et cinq en France. L'article III de

⁴ Le film n'a pas eu de version française et en dehors du réalisateur, le film est réalisé et interprété par une équipe entièrement italienne.

⁵ Dans le cadre des accords de 1946, seuls les films réalisés en coproduction sur le territoire national peuvent prétendre à la nationalité du pays. À partir de 1949, tout film réalisé en coproduction est considéré comme français dans l'Hexagone et italien dans la Péninsule et peut donc bénéficier des aides à la production des deux pays. En ce qui concerne les recettes, le producteur français encaisse l'ensemble des bénéfices réalisés sur le territoire français, de même pour le producteur italien pour les bénéfices réalisés sur le territoire italien. Pour les ventes à l'étranger, les recettes sont réparties entre les deux producteurs proportionnellement à leurs investissements.

⁶ *Le Film français*, art. cit.

l'annexe 8 des accords précise que « les autorisations de coproduction ne devront être accordées qu'à des films présentant au départ des éléments permettant de présumer qu'ils seront "de qualité" ». On peut s'étonner du caractère assez vague de l'expression et du fait que le texte de l'accord ne donne que peu de précisions sur les critères retenus pour déterminer la qualité du film à venir. Dans les faits, les instances chargées de délivrer les autorisations aux producteurs semblent se baser sur trois critères principaux⁷ : le montant du devis (considérant que plus le devis est élevé, plus le film sera de qualité), la notoriété du réalisateur et des principaux interprètes pressentis et enfin la qualité du scénario ou le nom des scénaristes, plaçant donc ces derniers au cœur du dispositif. Par ailleurs, si ces premiers accords laissent aux organisations syndicales des deux pays le soin de négocier entre elles les modalités de composition des équipes techniques, il met l'accent sur la dimension binationale de l'écriture des films en indiquant dans l'article V :

Les films coproduits tant en France qu'en Italie devront comporter dans tous les cas un scénariste et dialoguiste français ou faisant partie d'une organisation professionnelle française, ainsi qu'un scénariste et un dialoguiste italien.

Les représentants des syndicats de techniciens français et italiens se retrouvent à Rome en janvier 1947, afin de préciser les termes de l'accord du 29 octobre 1946 et fixer les modalités de composition des équipes de création des films réalisés sous le régime de la coproduction. La convention signée entre les deux parties le 24 janvier 1947 stipule qu'au sein de chacun des dix corps de métiers nécessaires à la réalisation d'un film (réalisation, direction de production, prises de vues, décoration, photographie, son, montage, maquillage, costumes et acteurs) les équipes devront être composées de deux tiers de Français et un tiers d'Italiens⁸ imposant ainsi aux producteurs, une réelle mixité à toutes les étapes de création du film. En outre, une commission de contrôle paritaire – composée de trois techniciens et trois producteurs de chaque pays – est instaurée afin de veiller à la bonne application des règles édictées. Charles Chézeau, représentant de la Fédération Nationale du Spectacle, se réjouit dans *Le Film français* de la signature de cet accord qu'il considère comme une contribution décisive au « développement d'un cinéma franco-italien, lequel offre actuellement une possibilité réelle de lutte contre le

⁷ En plus du devis, du nom du réalisateur et des principaux interprètes, les dossiers de demande d'autorisation de coproduction consultés à l'Archivio Centrale dello Stato contiennent le scénario (ou à défaut un simple synopsis) et très souvent une note de synthèse sur les qualités de ce dernier.

⁸ La proportion de deux tiers de Français contre un tiers d'Italiens tient compte des effectifs globaux de techniciens dans l'industrie cinématographique des deux pays. Le texte de l'accord est publié intégralement dans *Le Film français*, n° 114, 14 février 1947, p. 13.

film américain par la réalisation de films de grande qualité⁹ ». Menées en marge de la conférence de Paris qui aboutit au traité de paix franco-italien du 10 février 1947, les négociations cinématographiques franco-italiennes sont en effet conçues comme une réponse à la signature des accords Blum-Byrnes¹⁰ et une riposte à la menace que constitue, pour les industries cinématographiques française et italienne, la réouverture de leurs marchés nationaux aux films américains au lendemain de la guerre. Mais au-delà de leurs visées politiques et économiques, les accords de coproduction illustrent clairement la volonté des représentants de l'industrie cinématographique des deux pays de promouvoir un véritable dialogue culturel et de favoriser l'émergence d'une création cinématographique transnationale. Qu'en est-il réellement ? Ce soutien institutionnel à la coproduction a-t-il vraiment donné lieu à une coopération artistique étroite entre scénaristes français et italiens ?

Le bilan en demi-teinte de la coopération scénaristique franco-italienne

Sur la quinzaine de films prévus durant la période d'essai définie par le texte de 1946, huit ont effectivement vu le jour, tous réalisés dans les studios italiens par des réalisateurs français : Raoul André, Jacques de Baroncelli, Pierre Billon, Henri Calef, André Cayatte, Christian-Jaque, Marcel Cravenne et Théophile Pathé. En dépit des critères de mixité imposés par les accords, aucun des films coproduits durant cette année 1947 ne semble particulièrement influencé par sa genèse franco-italienne ou la dimension binationale de ses équipes – un certain nombre d'entre eux s'inscrivant même dans une tradition historique et littéraire spécifiquement française, à l'image de *Ruy Blas* de Pierre Billon (supervisé par Jean Cocteau), *Rocamboles* de Jacques de Baroncelli ou bien encore *La Chartreuse de Parme* de Christian-Jaque. Si certains scénaristes français de renom ont participé à ces premières coproductions officielles (notamment Louis Chavance, Jean Cocteau, Jacques Companeez ou Charles Spaak), ces films, réalisés par des metteurs en scène français, n'ont pas été l'occasion d'une coopération étroite avec des scénaristes italiens d'expérience. Prenons l'exemple du film d'André Cayatte et Lucio de Caro *Le Dessous des cartes*. Réalisé à Milan en deux versions, avec deux castings légèrement différents, le film est tiré d'une idée originale d'André Cayatte et Hélène Mercier adaptée par Spaak

⁹ Charles Chézeau, « L'accord franco-italien », *Le Film français*, n° 114, 14 février 1947, p. 13.

¹⁰ Les accords Blum-Byrnes, signés le 28 mai 1946, entérinent le principe de la liquidation d'une partie de la dette française envers les États-Unis, contre l'abolition du régime des quotas, imposé aux films américains depuis 1936 en France.

et Chavance. On peut donc supposer que le rôle de Giuditta Cecchi – jeune scénariste italienne alors inconnue qui n’apparaît ni au générique du film ni dans les fiches techniques publiées dans la presse française ou italienne – a dû se limiter dans ce cas précis à un travail d’adaptation pour la version italienne¹¹.

Tirant leçon des résultats en demi-teinte de cette période d’essai, les premiers accords officiels de coproduction signés le 19 octobre 1949 abandonnent le principe d’un équilibre franco-italien au sein de chaque poste de création au profit du système du jumelage. Le principe en est simple : pour chaque film en coproduction réalisé en Italie, devra correspondre un film réalisé en France, de manière à assurer du travail aux techniciens et ouvriers des studios des deux pays de façon équitable. Autrement dit il n’est plus nécessaire d’aboutir à un équilibre entre les éléments français et italiens au sein d’une seule œuvre, mais bien sur un ensemble de deux films jumelés, tournés d’un côté ou l’autre des Alpes. Ce principe fondamental de l’accord de 1949 offre une plus grande souplesse dans la composition des équipes qui peuvent désormais être « entièrement nationales en ce qui concerne les techniciens, les travailleurs du film et les rôles secondaires¹² ». Un équilibre doit toutefois être respecté sur le plan de la création artistique en ce qui concerne la réalisation, l’écriture et l’interprétation des rôles principaux, toujours en proportion de deux tiers, un tiers. Autrement dit, si le réalisateur et les scénaristes sont français, les premiers rôles reviendront à des acteurs italiens, si les acteurs et le réalisateur sont français, le scénariste sera italien et ainsi de suite. Cette formule du jumelage (qui signe l’abandon du principe de mixité forcée des équipes scénaristiques prévu par l’accord de 1946) laisse une certaine marge de manœuvre au producteur dans la constitution des équipes et sonne le glas des espoirs formulés à la Libération de voir l’émergence d’une véritable création cinématographique transnationale franco-italienne. En effet, si sur le papier, rien n’interdit à un réalisateur français de coopérer avec des scénaristes italiens et vice versa (ni à des scénaristes français et italiens de travailler ensemble) dans la pratique on constate que dans l’immense majorité des cas, le réalisateur et les scénaristes sont de même nationalité. Ce sont donc les acteurs qui servent de « variable d’ajustement » pour permettre au film de bénéficier du régime avantageux de la coproduction. Les multiples renouvellements de l’accord de 1949 durant les années 1950, non seulement confirment ce principe du jumelage, mais assouplissent au fil des renégociations les règles de composition

¹¹ Le nom de la scénariste apparaît dans le dossier de production du film, soumis au bureau du cinéma de la présidence du conseil italien afin qu’il puisse être intégré au contingent de films en coproduction prévu par l’accord d’octobre 1946. Archivio Centrale dello Stato (ACS/MTS CF 0651).

¹² Le texte complet des accords est reproduit dans *Le Film français*, n° 254, 28 octobre 1949, p. 14-15.

des équipes et multiplient les possibilités de dérogations, conduisant de facto à une quasi disparition des coopérations artistiques entre scénaristes français et italiens¹³.

En analysant les génériques techniques des films coproduits sur la période 1946-1966, on constate que peu d'œuvres sont le fruit d'un processus d'écriture véritablement franco-italien. Les duos scénariste français-réalisateur italien (et vice versa) sont rares et les exemples d'écriture à quatre mains entre scénaristes-vedettes français et italiens demeurent exceptionnels. En faisant un tour d'horizon des scénaristes les plus renommés de la période, parmi ceux qui ont profondément et durablement marqué le cinéma français et italien de l'après-guerre, très rares sont ceux à avoir signé des scénarios portés à l'écran par des réalisateurs transalpins. Du côté français, Marcel Achard, Henri Jeanson ou Jean Aurenche qui ont participé respectivement à 7, 17 et 26 coproductions sur la période, n'ont pas une seule fois écrit pour des réalisateurs italiens. Pierre Bost, qui participe à 32 coproductions (dont 25 avec son complice Aurenche) ne compte lui qu'une seule collaboration avec le plus francophile des réalisateurs italiens : Augusto Genina¹⁴. Quant à Charles Spaak, avec trois collaborations avec des réalisateurs italiens sur 19 coproductions, il fait figure d'exception¹⁵. De l'autre côté des Alpes, le constat est à peu près identique. La célèbre scénariste Suso Cecchi D'Amico participe à l'écriture de 23 films en coproduction entre 1948 et 1966 ; des films signés notamment Michelangelo Antonioni, Luigi Comencini, Mario Monicelli, Francesco Rosi, ou bien Luchino Visconti. Dans cette longue liste de réalisateurs (une douzaine en tout), un seul nom de réalisateur français : René Clément¹⁶. Cesare Zavattini, figure tutélaire du néoréalisme et personnage clé du cinéma italien de l'après-

¹³ Les accords de coproductions franco-italiens sont renégociés en 1953, 1955, 1957, 1961 et 1966. Pour plus de détails concernant le contenu des différents accords et leurs modalités d'application, voir Paola Palma, « Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966 : un modèle de "cinéma européen" ? », dans Claude Forest (dir.), *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses du septentrion, 2017.

¹⁴ Il s'agit d'*Une fille nommée Madeleine (Maddalena)*, l'avant dernier film de Genina avec Märta Torén, Charles Vanel, Gino Cervi, Valentine Tessier. Genina réalise ses premiers films parlants dans les studios français dans lesquels il réalise sept films entre 1929 et 1935.

¹⁵ Charles Spaak participe à l'écriture de deux films pour Alberto Lattuada (*Scuola elementare* et *La Pensionnaire*) et signe le scénario de deux sketches, *L'Avarice* et *La Colère*, réalisés par Eduardo de Filippo pour le film choral *Les Sept Péchés capitaux*, les autres sketches étant réalisés par Roberto Rossellini, Jean Dréville, Yves Allégret, Carlo Rim, Claude Autant-Lara et Georges Lacombe.

¹⁶ Le film *Au-delà des grilles*, évoqué plus bas, est un cas un peu à part, puisque les auteurs du scénario original, Suso Cecchi D'Amico et Cesare Zavattini, avaient cédé leurs droits au producteur Alfredo Guarini avant que René Clément ne soit engagé pour réaliser le film. Ils n'ont donc pas directement collaboré avec le réalisateur français sur ce projet.

guerre ne coopère lui qu'avec deux réalisateurs français sur les 21 films en coproduction au générique desquels il apparaît en tant que scénariste¹⁷. Quant au duo le plus célèbre et le plus prolifique de la comédie à l'italienne, Age et Scarpelli (Agenore Incrocci et Furio Scarpelli), sur plus de 100 films écrits pendant cette période, dont près de la moitié en coproduction, un seul a été réalisé par un Français : *La loi c'est la loi* de Christian-Jaque. En dépit d'une admiration réciproque, on ne peut que constater une certaine frilosité des grands scénaristes à l'idée de coopérer concrètement et étroitement avec leurs homologues transalpins. De toutes les étapes du processus de création d'un film, le travail d'écriture est indéniablement celui qui nécessite la plus grande proximité intellectuelle entre les membres de l'équipe. Comment imaginer une coopération entre des scénaristes incapables d'échanger de façon nuancée sur l'atmosphère du film ou le caractère des personnages ? Il semble que dans le domaine du scénario les difficultés à surmonter les différences de styles et de pratiques d'écriture existant entre professionnels des deux pays aient été plus importantes que dans d'autres domaines. En effet, si les acteurs français disent s'être parfaitement habitués à la pratique italienne de la postsynchronisation¹⁸ et que les chefs opérateurs ou les décorateurs français et italiens sont parvenus à travailler ensemble sans difficulté, les scénaristes des deux pays semblent avoir eu plus de difficultés à coopérer étroitement. Davantage que les films réalisés, l'examen des innombrables projets de coproduction non aboutis révèle en effet les nombreux obstacles à la mise en œuvre d'un processus de co-écriture franco-italien. Au-delà de la distance géographique et de la barrière linguistique qui freinent la fluidité des échanges entre scénaristes ou entre scénaristes et réalisateurs qui, souvent absorbés par plusieurs projets simultanément, ne peuvent se rendre régulièrement à Rome ou à Paris, il existe d'indéniables différences culturelles entre les « sœurs latines ».

Lorsque le producteur Salvo D'Angelo décide en 1950 de produire un film réalisé par Claude Autant-Lara sur un scénario de Cesare Zavattini avec la collaboration de Jean Aurenche, *Stazione Termini*, tous semblent enchantés à l'idée de travailler ensemble. Pourtant, après de longs mois d'échanges, de multiples rencontres, d'incompréhensions mutuelles et de rebondissements dans la production du film, le réalisateur français abandonne le film qui sera

¹⁷ René Clair pour *La Beauté du diable* et Jacques Becker pour *Ali Baba et les 40 voleurs*.

¹⁸ Voir notamment les témoignages d'Arletty, Françoise Arnoul, Jean-Paul Belmondo, Gérard Blain, Daniel Gélin, François Perrier, Jacques Perrin, Michel Piccoli, Françoise Prévost, Serge Reggiani ou Jean Sorel dans Jean Gili et Aldo Tassone (dir.), *Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi (1945-1995)*, Milano, Il Castoro, 1995, p. 38, 43, 52, 100, 154, 156, 159, 169, 172, 193.

réalisé par Vittorio De Sica¹⁹. La correspondance entre le réalisateur, le producteur et les scénaristes Aurenche et Zavattini, conservée dans le très riche fonds Claude Autant-Lara de la Cinémathèque suisse, met en évidence l'admiration réciproque du scénariste et du producteur italiens pour leurs collègues français et le désir de chacun de parvenir à coopérer étroitement à l'écriture et la réalisation de ce film franco-italien. Après plusieurs courriers enthousiastes échangés entre le réalisateur et le producteur en janvier 1951 (dans lesquels un second film réalisé par Autant-Lara avec la collaboration de Zavattini est même évoqué²⁰), Aurenche et Autant-Lara se rendent à Rome le 29 janvier où ils reçoivent un accueil extrêmement chaleureux. Un cocktail réunissant près de trois cents personnes est organisé dans les salons de réception de la gare ; outre les nombreux journalistes, sont invitées des personnalités du monde cinématographique comme Alessandro Blasetti et Mariella Lotti ou politique comme Edgardo Castelli, sous-secrétaire d'Etat aux finances²¹. La presse italienne relate abondamment l'événement, publiant même des images de Zavattini accueillant Aurenche et Autant-Lara sur le quai de la gare de Termini²². Le 30 janvier, une projection spéciale du *Diable au corps* dans sa version originale et non censurée est organisée par le producteur en l'honneur de ses hôtes français dans un cinéma de la ville. Comme le résume lui-même Autant-Lara dans une note intégrée à ses archives : « Tout notre séjour n'a été qu'une suite de réceptions, dîners, cocktails où l'amitié franco-italienne et l'amitié professionnelle se manifestèrent journalièrement de la façon la plus vibrante et parfois bien émouvante ». Avant de quitter Rome le 3 février, le réalisateur adresse un courrier enthousiaste à Nicola De Pirro (Directeur général du Spectacle) dans lequel il évoque « une entente définitive » entre lui, Aurenche, Zavattini et D'Angelo²³. Si l'entente semble parfaite et la volonté de coopérer évidente, dès le 7 février, Zavattini pointe du doigt une difficulté qu'il évoquera à plusieurs reprises : celle de la barrière linguistique. Dans cette courte lettre adressée à Autant-Lara, dans laquelle il lui redit toute sa satisfaction de travailler main dans la main avec Aurenche, il évoque son « mauvais français » et s'inquiète des incompréhensions entre lui et Aurenche

¹⁹ Les archives de Claude Autant-Lara contiennent un important dossier retraçant précisément l'histoire tourmentée de cette production ; Cinémathèque Suisse, fonds Claude Autant-Lara [désormais CS fonds CAL], 191/3, 4 et 7. Sur la genèse du film, voir également Maria Carla Cassarini, « *Stazione termini*, il calvario di un soggetto di Zavattini fra mille intralci e problemi di produzione », *Cabiria*, n° 173, gennaio-aprile 2013, p. 4.

²⁰ CS fonds CAL, 191/1, lettre d'Autant-Lara à D'Angelo du 23 janvier 1951.

²¹ CS fonds CAL, 191/1, carton d'invitation au cocktail et note d'Autant-Lara [s.d].

²² CS fonds CAL, 191/1, revue de presse. Notamment une édition spéciale de *La Stazione di Roma*, n° 3, 29 gennaio 1951, consacrée à l'arrivée de Claude Autant-Lara à Rome.

²³ CS fonds CAL, 191/1, lettre d'Autant-Lara à De Pirro du 3 février 1951.

qui pourraient nuire à la qualité du scénario, indiquant : « Je crains de n'avoir pas réussi à exprimer mon point de vue sur *Stazione Termini* l'autre jour à la Casina delle Rose », avant de conclure « j'ai totalement confiance en vous et en l'ami Aurenche »²⁴. Si l'échec de ce projet franco-italien ne peut évidemment pas être entièrement imputé aux difficultés de communication entre les scénaristes, cette question n'est cependant pas à négliger et pourrait expliquer le nombre très faible de coopération entre les grands scénaristes italiens et français de cette période. Des années plus tard, Zavattini reviendra dans son *Journal cinématographique*, sur ces difficultés linguistiques qui l'empêchent alors d'échanger de façon claire et constructive avec l'équipe française. Chargé de raconter le scénario en français, langue qu'il maîtrise mal, au coproducteur Paul Graetz, Zavattini – connu pour sa faconde et son autorité naturelle – se sent soudainement diminué : « Comme les mots ne me venaient pas, je décidai de tout miser sur les gestes²⁵ » écrit-il. La scène ressemble étrangement à celle vécue quelques années plus tôt à l'hôtel Hassler de Rome où le « grand Za » comme le surnomment les Italiens, est venu proposer un scénario à René Clair, auquel il voue une admiration sans bornes²⁶. Accueilli par le producteur Salvo D'Angelo, il se lance devant une assemblée composée de quelques Français et une pléiade de scénaristes italiens :

« Raconte » me dit D'Angelo. Clair croise les jambes et les bras, me fait un petit sourire et plante ses yeux dans les miens. « Je ne peux pas » répondis-je. Tous m'encouragent, me disant que je suis très doué pour raconter mes histoires. Je commence : « c'est un matin, dans la grande ville²⁷... comment dit-on ministère du commerce ? » Avec joie et même enthousiasme, ils me font une suggestion. Et « ils descendent les escaliers », comment dit-on « ils descendent les escaliers » ? Je n'ose pas leur demander. Alors je m'arrête un instant pour trouver le moyen d'exprimer ma pensée sans « ils descendent les escaliers ». Les femmes me regardent d'un air maternel, comme si j'étais en train de réciter une poésie de Noël dont j'aurais oublié ça et là quelques vers. À la fin, ne trouvant plus les mots nécessaires, je conclus d'un geste circulaire de la main, en espérant que Clair y voie quelque chose d'admirable²⁸.

²⁴ Lettre de Zavattini à Autant-Lara du 7 février 1951 (CS fonds CAL, 191/1). La Casina delle Rose est un pavillon situé dans la villa Borghese. En 1950 un restaurant de luxe y accueillait de nombreux événements mondains. Rebaptisée La Lucciola, elle fut un haut-lieu de la Dolce Vita romaine. Elle abrite aujourd'hui la Casa del Cinema.

²⁵ Cesare Zavattini, *Diario cinematografico*, Milano, Mursia, 1991, p. 77. Traduit par mes soins.

²⁶ René Clair, adulé dans les milieux cinématographiques italiens, arrive à Rome en mars 1947 où il est accueilli par D'Angelo qui souhaite l'engager pour tourner une coproduction. Zavattini, proche de D'Angelo, lui soumet le scénario de *Miracle à Milan* (qui sera finalement réalisé par Vittorio De Sica). Clair tournera pour D'Angelo *La Beauté du diable* sur un scénario co-écrit avec Armand Salacrou.

²⁷ En français dans le texte.

²⁸ Cesare Zavattini, *op. cit.*, p. 44.

La scénariste Suso Cecchi D'Amico qui, formée au lycée français Châteaubriand de Rome, maîtrise quant à elle parfaitement la langue de Molière, n'en éprouve pas moins de difficultés à travailler dans un environnement français. Après avoir signé le scénario original d'*Au-delà des grilles*, elle est engagée par René Clément comme coscénariste de son film suivant : *Le Château de verre*. Tiré d'un roman de Vicky Baum dont elle doit signer l'adaptation avec Bost et Clément, le film sera tourné à Paris avec Michèle Morgan, Jean Marais et Jean Servais dans les rôles principaux. Mais le climat normand et le caractère quelque peu austère de ses compagnons d'écriture Bost et Clément (« il n'était pas sympathique, mais intelligent » dira-t-elle plus tard du réalisateur²⁹), auront finalement raison du désir de la scénariste italienne de coopérer avec des professionnels dont elle admire pourtant le travail.

Après une semaine enfermée à Dieppe, dans une sorte de tour et par un temps abominable, je me sentais extrêmement mal et décidai de quitter les lieux. Il y avait Bost qui était pourtant sympathique. Mais il y avait une vraie incompatibilité dans les méthodes de travail entre Italiens et Français. Et puis il y avait la femme de Clément avec laquelle il se disputait sans cesse, bref, je me sentais extrêmement mal à l'aise. C'est l'unique film que j'ai abandonné en cours de travail³⁰.

Certes, la plupart des grandes plumes du cinéma français et italien semblent n'avoir pas trouvé dans le système de la coproduction un dispositif propice à la création et contrairement aux espoirs exprimés par les signataires des premiers accords de 1946, ces derniers n'ont pas véritablement conduit à la mise en place de pratiques d'écritures nouvelles inspirées des modalités propres à chacun des deux pays. Pourtant, en y regardant de plus près et en effectuant des recherches approfondies dans les archives de production des films pour compléter et affiner les informations transmises par la presse ou les génériques, on voit émerger des noms de scénaristes qui – des deux côtés des Alpes – semblent s'être spécialisés dans la coproduction franco-italienne. Inconnus du grand public et souvent même du public cinéphile, leur travail est totalement passé sous silence par la critique et leurs noms apparaissent rarement dans la presse spécialisée. Ces scénaristes de l'ombre constituent pourtant, au début des années 1950, un des rouages essentiels du système des coproductions

²⁹ « Intervista a Suso Cecchi D'Amico », *Cinema*, n° 138-139, settembre 2002, p. 163. Traduit par mes soins.

³⁰ Témoignage de Suso Cecchi D'Amico dans Franca Faldini et Goffredo Fofi (dir.) *L'Avventurosa storia del cinema italiano da Ladri di biciclette a La Grande Guerra*, vol. 2, Cineteca di Bologna, 2011, p. 117. Traduit par mes soins.

franco-italiennes. Du côté italien, le tandem Leonardo Benvenuti - Piero De Bernardi, sur la trentaine de coproductions auxquelles il participe, collabore à l'écriture de quatre films réalisés par les Français René Clément, Claude Autant-Lara, Jean Delannoy et Claude Brama³¹. Pour des scénaristes comme Gian Luigi Rondi (15 coproductions) ou Diego Fabri (27 coproductions) la coopération avec des réalisateurs français représente même plus de la moitié de leur activité, tous deux jouant un rôle actif dans des coproductions signées René Clair (*La Beauté du diable*, *Les Belles de nuit* et *Les Grandes Manœuvres*), René Clément (*Barrage contre le Pacifique*) ou André Cayatte (*Avant le déluge* et *Le Dossier noir*). Certains scénaristes français tissent également des liens privilégiés avec des réalisateurs italiens. C'est le cas de Claude Brûlé qui sur six participations à des coproductions coopère une fois avec Luchino Visconti (sur *Rocco et ses frères*) et trois fois avec Alberto Lattuada (*Les Adolescents*, *Imprévu* et *La Novice*). Quant à Jean Ferry, la moitié des 19 films en coproduction auxquels il participe sont réalisés par des Italiens, notamment Luciano Emmer, Mario Soldati ou Luigi Zampa. La vitalité des coproductions est telle dans les années 1950 qu'elle pousse certains jeunes scénaristes francophones à s'installer durablement dans la Péninsule pour s'y faire un nom ou à défaut réussir à vivre de leur plume. C'est le cas de Jean Blondel, jeune critique qui après avoir été assistant d'Alberto Lattuada pour la version française de *La Pensionnaire* avec Martine Carol, ou de Luigi Zampa pour *La Chasse aux maris*, décide de se spécialiser dans l'écriture et l'adaptation de scénarios pour les coproductions franco-italiennes. Il s'installe à Rome où il poursuit toute sa carrière à partir de 1953³². À la même période, durant l'hiver 1952-1953, Jean-Charles Tacchella (alors jeune critique à *L'Écran français*) séjourne plusieurs mois à Rome pour travailler anonymement aux dialogues d'un film de Léonide Moguy dont il a fait la connaissance peu de temps avant à Paris : *Demain il sera trop tard*, avec Vittorio De Sica et Gabrielle Dorziat³³. Durant son séjour, il en profite pour écrire plusieurs scénarios qu'il espère réussir à vendre (sans succès), avant de rentrer en France où il poursuit sa carrière de scénariste puis de réalisateur à partir de 1969. Si cette première expérience italienne de Jean-Charles Tacchella ne fut pas couronnée de succès, elle est néanmoins représentative de cette vogue italienne qui s'empare de jeunes scénaristes français de l'après-guerre, comme il l'indique lui-même dans un entretien accordé à Jean Gili dans les années 1990 : « Au début des années 1950, une partie du cinéma français avait

³¹ *Quelle joie de vivre* de René Clément, *Le Comte de Monte Cristo* de Claude Autant-Lara, *Vénus impériale* de Jean Delannoy, *Les Corsaires* de Claude Barma.

³² Geoffroy Caillet, *Un Belge à Cinecittà. Entretiens avec Jean Blondel*, préface de Jean A. Gili, Tours, CLD Éditions, 2009.

³³ Jean-Charles Tacchella, « Souvenirs sur Christian-Jaque », *1895*, n° 28, 1999, p. 11-18.

migré à Rome. Nous étions nombreux, acteurs, réalisateurs, auteurs, à vivre là-bas puisqu'il y avait beaucoup de contacts entre les deux pays³⁴ ».

De la théorie à la pratique : essai d'analyse de la coopération des scénaristes français et italiens

Au-delà d'une observation globale et quantitative du phénomène on peut s'interroger sur la réalité qui se cache derrière ces génériques franco-italiens. Comment les scénaristes ont-ils travaillé ensemble et quelles traces ont laissé ces coopérations dans les films, mais également dans les archives ? Avant de tirer des conclusions hâtives, il convient de prendre conscience de la fragilité des informations recueillies dans ce domaine.

D'une manière générale, l'historien du cinéma qui privilégie une approche génétique des œuvres ne peut que souscrire à la formule attribuée à Jacques Prévert : « menteur comme un générique ». S'il doit parfois s'en contenter, le chercheur doit en effet toujours garder à l'esprit que rien n'est moins fiable qu'un générique de film pour déterminer le rôle exact de chacun dans le collectif de création, en particulier en matière d'écriture. Le premier cas de figure (de loin le plus fréquent) est celui de la disparition pure et simple des noms de certains collaborateurs. Difficile de connaître avec précision la liste exacte des scénaristes et dialoguistes, les moins connus s'effaçant souvent derrière le nom de l'auteur le plus célèbre. Prenons l'exemple du film *Ruy Blas*, coproduction tournée en France et en Italie par Pierre Billon avec Danielle Darrieux et Jean Marais. Le scénario de ce film, coproduit par les sociétés Discina et Scalera, est signé Jean Cocteau, auteur reconnu des milieux intellectuels et artistiques français comme italiens et tout juste auréolé du succès international de *La Belle et la Bête*. La presse française – qui présente rarement le film comme une coproduction – n'évoque jamais le nom de son coscénariste italien : Nino Martegani. Ce dernier est néanmoins mentionné dans le dossier de production du film déposé auprès de la commission chargée de valider son éligibilité au régime de la coproduction, sans que l'on ait la moindre idée de son rôle dans le processus d'écriture du film³⁵. Pour *La Beauté du diable* de René Clair, seul ce dernier et son coscénariste français Armand Salacrou sont mentionnés sur les affiches (françaises comme italiennes), dans

³⁴ Jean Gili et Aldo Tassone *op. cit.*, p. 197.

³⁵ ACS/MTS CF 0653. Dans ce cas précis, ce n'est pas uniquement le scénariste italien qui a disparu du générique français mais tous les techniciens (chef opérateur, ingénieur du son, chef décorateur) ayant travaillé sur le film dans les studios de Milan et Venise (le film a été tourné à Épinay, Milan et Venise).

les fiches techniques et au générique du film. Cesare Zavattini et Diego Fabbri ont pourtant officiellement participé au film si l'on en croit plusieurs documents d'archives, notamment la déclaration de début de tournage conservée dans les archives du ministère du spectacle italien³⁶. On pourrait multiplier ainsi à l'infini les exemples de disparitions de scénaristes dont seules des recherches approfondies dans les archives ou dans les mémoires des professionnels de l'époque permettent de retrouver la trace.

Face à ce manque de fiabilité des génériques, le chercheur pourrait être tenté de se tourner vers la critique en consultant des articles plus approfondis sur les films publiés pendant leur tournage ou au moment de leur sortie en salles. Malheureusement, cette piste s'avère tout aussi hasardeuse. Non seulement les scénaristes y sont rarement évoqués, mais plus encore que les génériques la critique se plaît à réécrire l'histoire de la genèse des films pour la rendre plus romanesque... Dans le cas du film de René Clément déjà évoqué, *Au-delà des grilles*, si le générique précise bien « adaptation cinématographique et dialogue de Jean Aurenche et Pierre Bost. Scénario : Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Alfredo Guarini³⁷ », la place respectivement accordée aux scénaristes français et italiens varie en fonction de la nationalité des critiques³⁸. Si la presse américaine et britannique n'évoque que très rarement le scénario du film pour se concentrer sur l'interprétation de Jean Gabin et d'Isa Miranda, la presse allemande salue à travers le film de Clément un nouveau succès du néoréalisme italien, en raison de la présence au générique de Zavattini (toujours présenté comme « le scénariste du *Voleur de Bicyclette* ») sans mentionner ni la présence à ses côtés de Suso Cecchi D'Amico et Alfredo Guarini, ni le travail d'adaptation des Français Aurenche et Bost. La presse italienne de son côté évoque très rarement le travail d'écriture de ce film qu'elle considère avant tout comme un film français (en raison de la nationalité de son réalisateur) et qu'elle rattache volontiers au réalisme poétique de l'entre-deux-guerres auquel Jean Gabin, interprète principal du film, reste fortement associé pour le public italien. Un long article sur trois pages, consacré à la contribution de Zavattini au cinéma italien et publié dans la revue *Cinema* en novembre 1949, ne cite pas une seule fois le film de Clément qui vient pourtant de sortir en salles après son succès au Festival de Cannes où il a remporté deux grands prix³⁹. La presse

³⁶ Déclaration de début de tournage déposée à la Direction du spectacle le 13 juillet 1949 (ACS/MTS CF 0757).

³⁷ La présentation est la même dans le générique français et italien.

³⁸ Le dossier de production du film conservé aux archives nationales à Rome contient une revue de presse internationale traduite en italien qui compte une trentaine d'articles (ACS/MTS CF 0022).

³⁹ Mario Verdone, « La parte dello scrittore nel cinema italiano. Il contributo di Zavattini », *Cinema*, n° 27, novembre 1949, p. 284.

française passe quant à elle systématiquement sous silence le rôle de Zavattini pour louer les qualités de la mise en scène de Clément, le jeu des acteurs et le talent des adaptateurs et dialoguistes français Aurenche et Bost. « Reprenons l'histoire (qui est de Jean Aurenche et Pierre Bost) » écrit ainsi Jean-Pierre Vivet dans *Combat*⁴⁰. *L'Écran français* va encore plus loin dans un long article consacré au film et à la source d'inspiration inépuisable pour le cinéma français que représentent les villes portuaires – Robert Pilati n'hésite pas à écrire :

Le Leitmotiv du film c'est en effet ces grilles émouvantes qui entourent le port de Gênes comme la plupart des autres ports et qui créent le climat dramatique. Bost, Aurenche et Clément se promenant dans la ville à la recherche d'un sujet de film ont été frappés par ces grilles et ces grilles sont devenues, en dehors même de leur symbolisme, le ressort du scénario : en deçà c'est la liberté, au-delà, la prison⁴¹.

La presse, pas davantage que les génériques, ne constitue une source fiable et suffisante pour établir la liste des professionnels ayant participé à l'écriture d'un film. Mais au-delà de cette difficulté d'identification des scénaristes, se pose la question de la réalité effective du travail réalisé par les uns ou les autres. Comment déterminer le rôle de chacun dans le processus d'écriture et évaluer l'investissement, la quantité ou la qualité du travail de tel scénariste ou tel dialoguiste ? Contrairement aux pratiques contemporaines où chaque intervenant est crédité pour sa contribution aussi minime soit-elle, il n'est pas rare dans le cinéma d'après-guerre que des scénaristes réputés participent ponctuellement à un film sans contrat ni engagement, par plaisir ou par esprit de camaraderie pour « dépanner » un collègue en difficulté. Jacques Prévert était spécialiste du « coup de main anonyme ». Cette pratique, courante en France, se trouve renforcée en Italie où la dimension collective du travail d'écriture est une institution. Comme l'écrit le scénariste Jean Blondel : « À l'époque on était toujours au moins quatre ou cinq dont un ne faisait qu'ajouter une fioriture », avant de rappeler une anecdote célèbre à propos de Zavattini :

À l'époque, pas un scénario ne passait sans son approbation. En témoigne l'histoire fameuse de *Giorni d'Amore* de De Santis. On avait soumis le scénario à Zavattini pour avoir son imprimatur. Or tout ce qu'il trouve à dire dans telle scène avec Marina Vlady et Marcello Mastroianni c'est : « Nel cielo io farei passare un aereo » (dans le ciel je ferais bien passer un avion) [...] Il a touché son chèque et au revoir⁴²...

⁴⁰ Jean-Pierre Vivet, « Un film par jour. *Au-delà des grilles* », *Combat*, 17 novembre 1949.

⁴¹ Robert Pilati, « Jean Gabin et la fatalité, Isa Miranda et la résignation... et le port de Gênes sont les héros de *Au-delà des grilles* », *L'Écran français*, n° 228, 14 novembre 1949, p. 8.

⁴² Geoffroy Caillet, *op. cit.*, p. 86.

Si l'anecdote rapportée par Jean Blondel est à prendre avec précaution, elle renvoie malgré tout à une réalité évoquée par de nombreux professionnels ayant régulièrement travaillé sur des projets franco-italiens. Les impératifs d'équilibre des équipes dictés par les accords de coproduction incitent en effet les producteurs à accepter des participations fictives ou à engager ponctuellement un grand scénariste français ou italien afin d'obtenir la validation des administrations française et italienne, sans que celui-ci ait réellement travaillé à l'écriture du film. Comment ne pas envisager que le coproducteur du film *Ruy Blas*, Nino Martegani (qui n'a jamais été mentionné comme scénariste par ailleurs), n'ait pas été crédité comme co-scénariste de Jean Cocteau uniquement pour que le film puisse être éligible au régime de la coproduction ? De son côté Charles Spaak, crédité au générique de *La Pensionnaire* réalisé par Alberto Lattuada en 1953, n'a participé que de loin au processus d'écriture. Si l'on en croit les divers témoignages livrés par l'équipe du film, le scénario, fondé sur une idée originale de Lattuada, a été développé par Lattuada et Rodolfo Sonego avec l'aide ponctuelle d'un scénariste débutant : Luigi Malerba⁴³. Ce n'est qu'en toute dernière instance que Spaak serait intervenu pour modifier quelques répliques. Le générique italien du film indique d'ailleurs « scénario, Alberto Lattuada, Luigi Malerba et Rodolfo Sonego, avec la participation de Charles Spaak », tandis que la version française attribue le scénario à Spaak, également crédité pour les dialogues. Si Sonego tout comme Malerba ont tendance – comme souvent – à s'attribuer individuellement les mérites du scénario, leurs témoignages concordent au moins sur un point : la participation limitée de Spaak au processus d'écriture. Voici comment Rodolfo Sonego évoque la participation du célèbre scénariste belge au film de Lattuada :

Charles Spaak arriva à Rome peu après avec sa femme Claudie et ses deux petites filles, dont l'une était Catherine. Il logeait à l'Hôtel Hassler à la Trinité des Monts [un des hôtels les plus huppés de Rome], payé et vénéré comme une star américaine. Nous avons commencé à déambuler sur la place d'Espagne et dans les rues du centre puis il passa chez Lombardo [le producteur] pour récupérer une copie du scénario. C'était le premier que j'avais écrit seul et j'en éprouvais une certaine anxiété. Au contraire, Lombardo me fit appeler peu de temps après pour me transmettre les compliments de Spaak qui l'avait trouvé intéressant. [...] Spaak m'avait également passé une feuille avec trois ou quatre répliques écrites à la main d'une très belle écriture⁴⁴.

⁴³ Voir notamment les témoignages d'Alberto Lattuada, Rodolfo Sonego et Luigi Malerba dans Franca Faldini e Goffredo Fofi, *op. cit.*, p. 314-316, ceux de Rodolfo Sonego et Luigi Malerba dans Tatti Sanguineti (dir.) *La Spiaggia*, Genova, Cineteca di Bologna / Le Mani, 2001, ainsi que celui de Jean Blondel dans Geoffroy Caillet, *op. cit.*, p. 37-47.

⁴⁴ Témoignage de Rodolfo Sonego dans Franca Faldini e Goffredo Fofi, *op. cit.*, p. 315-316. Traduit par mes soins.

Cette maigre participation n'empêche pas le scénariste italien d'admirer le travail de Spaak et de considérer, comme Lattuada, que sa contribution fut décisive dans le succès du film. D'une manière générale les mémoires de scénaristes regorgent d'histoire de participations fictives à des films à tel point que dans la filmographie de Jean Bondel publiée dans le livre que lui consacre Geoffroy Caillet, il existe une rubrique « prête-nom » ! Enfin il ne faut pas oublier que dans le cas des films réalisés en coproduction, une part importante du travail relève de la simple traduction ou adaptation pour la version transalpine du film et n'implique pas nécessairement de coopération étroite franco-italienne⁴⁵. Le scénariste italien Ennio de Concini qui a participé à plus de vingt coproductions et travaillé sur l'adaptation du scénario de Jean Ferry et Henri Jeanson pour *Madame sans-gêne* de Christian-Jaque (1961) indique ainsi n'avoir jamais rencontré l'équipe française du film ni s'être rendu sur le tournage⁴⁶.

Le rôle des producteurs dans le choix des scénaristes

Le désir de promouvoir un cinéma franco-italien de qualité et d'œuvrer à un rapprochement culturel entre les deux pays qui faisait indéniablement partie des motivations des signataires des premiers accords de 1946, anime encore certains cinéastes (réalisateurs ou scénaristes) tout au long des années 1950 et 1960. La correspondance entretenue par Claude Autant-Lara avec ses interlocuteurs italiens pendant la préparation du film *Stazione Termini* déjà évoqué est à ce titre assez édifiante. En dépit des divergences de points de vue sur le choix des acteurs ou des difficultés financières et de calendrier qui les opposent parfois, tous n'ont de cesse de réitérer leur profond désir de voir aboutir le projet. Dans la lettre déjà citée qu'il adresse à De Pirro avant de quitter Rome, Autant-Lara indique clairement qu'à travers ce film, il souhaite apporter sa contribution au dialogue culturel franco-italien :

[...] si l'ambition qui nous anime est grande, grande [sic] sera l'effort que nous devons tous fournir. Cependant, j'ai l'absolue conviction qu'avec votre bienveillance, nous pourrons alors apporter aux Accords-Italo-Français [sic], un nouveau film, émouvant, et d'une haute tenue artistique.

Voilà tout ce que j'aurais voulu vous dire avant de partir, à vous qui êtes l'initiateur de ces précieux Accords, les plus propres à resserrer les liens intellectuels et amicaux entre nos deux pays⁴⁷.

⁴⁵ Geoffroy Caillet, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁶ Jean Gili et Aldo Tassone (dir.), *op. cit.*, p. 82.

⁴⁷ CS fonds CAL 191/3.

Cette vision ambitieuse et optimiste de la coproduction ne doit cependant pas nous faire perdre de vue que dans l'esprit de nombreux producteurs, les accords franco-italiens constituent avant tout une opportunité qui leur est offerte de bénéficier des aides à la production mises en places pour les films nationaux dans les deux pays⁴⁸ et de réaliser ainsi des films à gros budget, susceptibles d'engranger d'importantes recettes et de s'exporter avec profit. Dans les rares archives nous permettant de saisir les choix stratégiques des producteurs et de retracer les étapes de montage de films en coproduction, l'idée d'un dialogue culturel franco-italien paraît une préoccupation assez lointaine. Le 24 mai 1953, quelques jours avant l'ouverture des négociations franco-italiennes devant aboutir au renouvellement de l'accord de coproduction, Nicola De Pirro rassemble les grands producteurs italiens à la Direction Générale du Spectacle afin de dresser un bilan des résultats de l'accord de 1949 et de s'accorder sur les revendications italiennes. Après avoir abordé divers points (bilan financier, qualité artistique des films, sous-représentation des réalisateurs italiens dans les films coproduits) De Pirro en vient à la question du choix des scénaristes et ses préconisations – ici résumées par Luigi Freddi – sont pour le moins surprenantes :

En ce qui concerne les prétentions des scénaristes italiens et leur infériorité notoire par rapport aux français, De Pirro s'est dit favorable à l'utilisation intensive des auteurs français et scénaristes français. À ma demande, le directeur du spectacle [...] a admis qu'il serait souhaitable de faire de même avec les acteurs français ou étrangers en général, afin de réfréner les prétentions des acteurs italiens⁴⁹.

Loin d'être perçu comme une occasion de favoriser le développement d'une création cinématographique binationale, le régime de la coproduction est considéré par les producteurs comme un moyen de pression sur les professionnels italiens, un levier permettant de faire baisser leurs prétentions salariales ! Dans le même ordre d'idée, des notes internes de la société de production Rizzoli – très active dans le domaine des coproductions – mettent également en évidence le désir de la société de s'appuyer sur les accords de coproduction afin de développer un programme ambitieux de films à gros

⁴⁸ Cf. Paola Palma, *op. cit.*, p. 218-219.

⁴⁹ Compte-rendu de la réunion du 26 mai 1953 à la DGS, rédigé par Luigi Freddi. Fondazione Wolfsonia, fondo Luigi Freddi, « Corrispondenza e soggetti, osservazioni e critiche con Angelo Rizzoli per produzioni cinematografiche », traduit par mes soins. Après avoir été à la tête de la Direction Générale du Cinéma et de Cinecittà pendant la période fasciste, Freddi travaille (brièvement) pour le producteur Angelo Rizzoli en tant que conseiller à la production au début des années 1950.

budget, réalisés par des metteurs en scène français renommés et appréciés en Italie, reléguant la question de la coopération artistique franco-italienne au second plan. Ce dont témoigne cette note du 20 juillet 1953 sur les projets en cours (*La Parisienne* et *Madame du Barry* de Christian-Jaque, un film non identifié de Clouzot qui sera abandonné et *Les Grandes Manœuvres* de René Clair), note rédigée par Luigi Freddi :

Pour l'un de ces films – celui de Clouzot – nous sommes complètement dans le noir. Pour celui-ci on ne nous a fourni aucun élément qui nous permette de juger et d'évaluer le projet.

Pour un autre – le film de Clair – nous en sommes à peu près au même point. Nous savons seulement que le réalisateur français travaille sur un sujet – appelé initialement *Les Grandes Manœuvres* – qui traite d'une compagnie de dragons des armées de Louis XV. Mais il est probable que le sujet soit remplacé par celui sur Arsène Lupin interprété par Gérard Philipe.

Pour *Madame du Barry* également, il faut reconnaître que les éléments fournis sont assez succincts. En effet, on connaît le réalisateur, on connaît l'interprète principale, on connaît le scénariste (mais sur combien de films travaille actuellement Spaak et combien en a-t-il en projet ?). Mais on ne sait rien encore du style, de l'esprit, de la forme qu'il entend donner à ce film sur ce personnage célèbre.

[...]

Aucun des films de cette liste ne comporte d'éléments explicites et valables pour justifier une coproduction franco-italienne. En effet, tous ces projets sont de nature, de caractère et de style purement et intégralement français⁵⁰.

Si Freddi, chargé de conseiller Angelo Rizzoli, semble déplorer le manque de participation italienne, cela n'empêchera nullement le producteur, après avoir déjà coproduit *Les Belles de nuit* de René Clair et *Lucrece Borgia* de Christian-Jaque en 1952, de mener à bien deux de ces projets : *Madame du Barry* (1954) et *Les Grandes Manœuvres* (1955). Ces quatre films étant tournés dans les studios parisiens avec des équipes très majoritairement françaises.

Les rares producteurs ayant cherché, par le choix des sujets ou la constitution des équipes, à créer les conditions d'un véritable dialogue culturel franco-italien, se sont bien souvent heurtés à des difficultés techniques et financières, à l'image du producteur Salvo D'Angelo qui entre 1947 et 1952 multiplie les projets franco-italiens dont beaucoup ne verront jamais le jour. Sur la douzaine de projets de coproduction qu'il met en œuvre avec sa société Universalía, seuls deux iront à leur terme⁵¹. D'Angelo ne parvient pas à faire

⁵⁰ Note interne de la société Rizzoli rédigée par Luigi Freddi le 20 juillet 1953. Archives Fondazione Wolfsonia, fonds Luigi Freddi, « Corrispondenza e soggetti, osservazioni e critiche con Angelo Rizzoli per produzioni cinematografiche ».

⁵¹ *Les Derniers jours de Pompéi* de Marcel l'Herbier (1948) et *La Beauté du diable* de René Clair (1949). Le plus important de ces projets, *Fabiola* réalisé par Alessandro Blasetti en 1948, n'est

travailler Suso Cecchi D'Amico avec Clément, Bost et Aurenche, ni Zavattini avec Marcel Carné et nous ne verrons jamais le film sur Christophe Colomb que devait réaliser pour lui Jacques Becker, pas plus que celui sur Ignace de Loyola confié à Robert Bresson⁵².

Quelques réussites d'écriture franco-italienne

Si les accords de coproduction de l'après-guerre ne semblent pas avoir atteint tous leurs objectifs en matière de coopération scénaristique, ils ont indéniablement facilité les échanges entre les deux pays et créé un climat favorable au développement de projets véritablement binationaux. Certains cinéastes ont su mieux que d'autres s'emparer de cette opportunité et donner corps à ce cinéma franco-italien que certains appelaient de leurs vœux à la Libération. Afin de ne pas laisser à penser que les coproductions ne furent qu'une réussite économique, il me semble important de clore cette réflexion en évoquant quelques vraies réussites en matière d'écriture franco-italienne.

C'est le cas d'un des tout premiers films à entrer dans le cadre des accords de coproduction de 1949 : *Au-delà des grilles* de René Clément⁵³. Écrit pour

pas à proprement parler une coproduction malgré la dimension résolument franco-italienne de sa genèse, du travail d'écriture jusqu'au choix des interprètes. Pour plus de détails, voir Paola Palma, « *Fabiola*, storia di un appuntamento mancato, i cattolici e la coproduzione cinematografica italo-francese », *Schermi*, « I Cattolici nella fabbrica del cinema e dei media : produzione, opere, protagonisti (1940-1970) », dir. dans Raffaele De Berti, n° 2, luglio-dicembre 2017, p. 108-128.

⁵² Pour plus de détails sur Salvo D'Angelo et sa société Universalialia, voir le numéro spécial de la revue *Ciemme*, n° 138-139, septembre 2002 ainsi que Barbara Corsi, « Salvo D'Angelo, produttore europeo », *Schermi* n° 2, *op. cit.*, p. 47-62.

⁵³ La brève synthèse sur la genèse de ce film proposée dans le cadre de cet article repose sur une analyse détaillée et comparée de nombreux documents de production du film, consultés aux archives nationales à Rome et à la Cinémathèque française. Notamment un traitement de 56 pages, en italien, signé Zavattini, Cecchi D'Amico et Guarini, un découpage technique de 143 pages, également en italien, signé des scénaristes italiens ainsi que d'Aurenche et Bost (ACS/MTS, CF 0022 / busta 1), un découpage technique de 156 pages, en français, illustré de nombreuses photographies de tournage ayant appartenu à la scripte du film, Lucille Costa (Cinémathèque française, CJ 110 B15). Les informations contenues dans ces archives de production ont été complétées et recoupées avec d'autres sources, en particulier une revue de presse internationale (ACS/MTS, CF 0022 / busta 1) une revue de presse française (BNF 8-RSUPP-2773) le dossier de presse du film en français et italien (Biblioteca Luigi Chiarini, Collocazione : 5010061836) ainsi que des archives sonores conservées à l'INA (trois entretiens avec René Clément diffusés par la RDF les 27 et 28 décembre 1948 et le 14 septembre 1949, des entretiens avec Jean Gabin et Isa Miranda diffusés dans l'émission « Plein feu sur les spectacles du monde » enregistrée pendant le tournage des intérieurs en

Vittorio De Sica par Cesare Zavattini avec l'aide de Suso Cecchi D'Amico et Alfredo Guarini, le film devait être produit par la société de Salvo D'Angelo, Universalia. Le projet étant au point mort, Guarini décide de racheter les droits des deux autres scénaristes et de produire le film au sein de la société Italia Production Film qu'il vient de créer. Avec cette histoire d'amour impossible⁵⁴ entre un Français en cavale et une mère italienne qui tente d'échapper à son mari jaloux et d'élever au mieux sa fille dans les ruines d'une ville à peine sortie de la guerre, Guarini souhaite offrir un grand rôle à son épouse Isa Miranda, mais également rendre hommage à sa ville natale de Gênes et au courage dont firent preuve ses habitants durant les combats de la libération⁵⁵. Enthousiasmé par *La Bataille du rail*, film pour lequel Clément avait remporté le prix de la mise en scène au premier festival de Cannes en 1946, Guarini décide de lui confier la réalisation de son film. Ce réalisateur caméléon, capable de passer en quelques mois d'une évocation presque documentaire de la résistance des cheminots français (*La Bataille du rail*) à l'univers féérique et poétique de Jean Cocteau (*La Belle et la Bête*) en passant par un film populaire écrit par et pour le comique Noël-Noël (*Le Père tranquille*), semble être l'homme de la situation : un réalisateur maître de son art et néanmoins capable de se glisser dans l'univers néoréaliste conçu par Zavattini pour De Sica. Le choix de René Clément ne répond donc pas à des impératifs économiques liés à la coproduction⁵⁶ mais bien à un choix artistique du producteur Guarini de confier la réalisation de son film à un cinéaste français dont il admire le travail. Il s'agit dans l'esprit de Guarini d'opérer un rapprochement entre un cinéma militant proche du documentaire qu'incarne alors Clément et le néoréalisme italien. De son côté Clément est heureux et flatté d'être invité à travailler avec cette « nouvelle école italienne » que les professionnels français admirent tant. Qui plus est sur un scénario de Zavattini qu'on considère alors comme le père du néoréalisme. C'est à la demande de Clément que les scénaristes français Jean Aurenche et Pierre Bost sont engagés par le producteur italien pour réaliser l'adaptation française et travailler sur les dialogues. Bien que les scénaristes français et italiens n'aient pas travaillé conjointement mais successivement sur ce projet,

studio à Rome [s.d], ainsi que 11h d'entretiens de René Clément avec Philippe Esnault, enregistrés au début des années 1980 [s.d]).

⁵⁴ Le scénario initial s'intitulait *Tre giorni d'amore / Trois jours d'amour*.

⁵⁵ Gênes, très éprouvée par les combats de la Libération a été l'une des rares villes italiennes à parvenir à se libérer de l'occupant allemand grâce à l'action des réseaux de résistance locaux, avant l'arrivée des Alliés.

⁵⁶ Le film qui devait initialement être une production 100% italienne n'est entré que rétroactivement dans le cadre des accords de coproduction de 1949, grâce à la participation de la société de production Francinex qui n'intervient que plusieurs mois après l'engagement de Clément.

une étude génétique minutieuse de l'œuvre permet de mettre en évidence l'apport de chacun à ce film résolument franco-italien. Les différentes étapes du scénario (du premier synopsis de quelques pages en italien au découpage technique en français et en italien), tout comme la distribution, les choix de mise en scène et le travail de montage effectués par Clément sont profondément liés à ce double regard français et italien sur l'œuvre. On y lit l'inspiration néoréaliste insufflée par Zavattini et Suso Cecchi D'Amico, on y retrouve l'écriture littéraire et les traits d'esprits d'Aurenche et Bost, mais également le désir de Clément de se tenir au plus près de cette réalité génoise qui l'a tant marqué durant ses séjours de repérages pour le tournage des extérieurs. Enfin, l'histoire et la forme même de ce film (dont il n'existe qu'une seule version franco-italienne, chaque interprète y parlant sa propre langue) reposent entièrement sur la dimension binationale de l'œuvre. La question de la langue constitue en effet un des ressorts de l'intrigue. C'est parce qu'il ne parle pas italien que cet assassin français en fuite (Jean Gabin) se laisse guider dans les ruelles du port de Gênes par une petite fille qui le conduit à sa mère (Isa Miranda). À travers cette brève histoire d'amour, Clément met en scène la rencontre de deux solitudes, deux personnages qui cherchent à donner un sens à leur vie et que la barrière de la langue va paradoxalement rapprocher. *Au-delà des grilles*, qui recevra deux prix prestigieux au festival de Cannes en 1949⁵⁷ et l'Oscar du meilleur film étranger en 1951 constitue un exemple intéressant, celui d'un projet italien qui, sous l'influence de son réalisateur et d'un contexte favorable à la coproduction, va devenir l'emblème d'un cinéma européen de qualité, une réussite artistique franco-italienne.

Le succès d'*Au-delà des grilles* donne à la carrière de René Clément une dimension internationale et fait de lui une des valeurs sûres du cinéma français des années 1950. Il enchaîne les projets et réalise pas moins de 7 films en 10 ans dont quatre coproductions avec l'Italie. Durant les années 1950, Clément multiplie les séjours à Rome et développe une vraie passion pour ce pays dont il parle de mieux en mieux la langue. Jusqu'à être appelé par ses amis et certains critiques français ou italiens : Renato Clementi⁵⁸ ! Pourtant les films franco-italiens qu'il tourne dans les années 1950⁵⁹ s'éloignent progressivement de cette

⁵⁷ Isa Miranda reçoit le prix d'interprétation féminine et René Clément celui du meilleur réalisateur (les palmes n'existant pas à cette date).

⁵⁸ Voir par exemple : Morando Morandini « Ballata anarchica », *La Notte*, 12 maggio 1961, Pierre Billard, « Renato Clementi – À Rome Pierre Billard a cherché à comprendre pourquoi l'Italie sera représentée à Cannes par un des plus grands metteurs en scène français », *L'Express*, 4 mai 1961, p. 46. Pierre Billard, « Il segreto di Renato Clementi », *Filmcritica*, n° 109, maggio 1961, p. 276-278.

⁵⁹ *Le Château de verre* (1950), *Barrage contre le Pacifique* (1957), *Plein Soleil* (1959).



Jean Gabin sur le tournage des extérieurs du film *Au-delà des grilles* de René Clément (1949).
Archives Cinémathèque française

dimension binationale qui avait largement contribué à la réussite de sa première coproduction. Après le succès international de *Plein Soleil* en 1959, film en coproduction dans lequel l'Italie ne constitue qu'un cadre enchanteur dans lequel évoluent les personnages du roman de Patricia Highsmith, Clément prend le contrepied de cette tendance qui consiste à réduire la coproduction à une simple mutualisation de moyens techniques et financiers. Il décide de s'immerger totalement dans ce pays qu'il aime tant pour réaliser son film le plus étonnant et sans conteste le plus italien de sa carrière : *Quelle joie de vivre*⁶⁰. Né de son amitié avec le producteur Angelo Rizzoli et de sa rencontre avec Gualtiero Jacopetti, c'est ce dernier qui lui suggère un sujet de film sur les prisons que Clément décide de traiter sous forme de comédie. Après un premier développement du sujet à quatre mains avec Jacopetti, Clément décide de travailler avec deux scénaristes italiens : Leo Benvenuti et Piero De Bernardi

⁶⁰ L'analyse du processus d'écriture de ce film s'appuie sur différentes sources françaises et italiennes, en particulier : le dossier de production du film qui contient notamment un découpage technique, en italien, daté du 26 août 1960 (ACS/MTS CF 3407 – Busta 279), la correspondance entre les deux coproducteurs (biblioteca Luigi Chiarini, fondo Rizzoli Film, inventario : 61204 / collocazione : RS 004 26), la première partie du scénario en français (archives de la Cinémathèque française, SCEN 2267 B681), ainsi qu'un long entretien accordé par René Clément à Philippe Esnault dans les années 1980 (archives INA – Les archives sonores du cinéma français [s.d]).

et de ne s'entourer que d'assistants italiens, alors que le contrat de coproduction l'autorise pourtant à choisir un assistant français et un scénariste français⁶¹. Une fois le scénario établi par Clément et ses coscénaristes italiens, Pierre Bost est engagé pour écrire les dialogues du film. Alain Delon – qui vient de tourner avec Luchino Visconti et que les Italiens appellent affectueusement Rocco⁶² – interprète le rôle principal aux côtés d'une jeune actrice polonaise, Barbara Laas. Le reste de la distribution est composée d'acteurs très populaires en Italie dont Gino Cervi, Rina Morelli, Carlo Pisacane ou Ugo Tognazzi. Cette comédie grinçante située dans les milieux anarchistes romains au début des années 1920, conçue, produite et mise en œuvre par une équipe très majoritairement italienne⁶³, consacre René Clément dans un registre inattendu, celui de la comédie à l'italienne. Présenté au Festival de Cannes 1961 dans la sélection italienne, le film est alors considéré dans la presse transalpine comme un film français en raison de la nationalité de son réalisateur et de la présence au générique de la star montante du cinéma hexagonal⁶⁴. La presse française de son côté considère le film comme typiquement italien en raison de sa production, la composition de ses équipes, son sujet, son esprit et jusqu'à son style de mise en scène, mais les critiques saluent néanmoins l'œuvre d'un grand réalisateur français. Ces derniers s'indignant même que le film ait été projeté à Cannes en version française : « S'il y avait un film auquel il fallait conserver son caractère typiquement italien : c'était bien celui de René Clément » écrit ainsi Jacques de Baroncelli dans *Le Monde*⁶⁵. Dix ans après sa première expérience dans la Péninsule, Clément propose une nouvelle manière d'envisager la coproduction, en décidant de mettre ses talents de réalisateur français au service d'un genre cinématographique qu'il admire particulièrement : la comédie italienne.

⁶¹ Accord de coproduction du 20 juillet 1960 (ACS/MTS CF 3407 – Busta 279).

⁶² Notamment : « Il timido Rocco rischia la vita », *il Musicchiere*, 19 novembre 1960, article sur le tournage de *Quelle joie de vivre*. Ce détail est confirmé par Alain Delon lui-même dans une interview (Archives INA, *Les Étoiles du cinéma*, 18 février 1995).

⁶³ Le film est une coproduction La Cinematografica RIRE (60%) – Francinex (40%), donc à majorité italienne. L'accord de coproduction précise que « tous les techniciens du film seront italiens, choisis en accord avec le réalisateur, à l'exception d'un des deux directeurs de la photographie, qui sera de nationalité française ». L'accord précise également que « Le groupe italien est seul responsable de la production, aussi bien du point de vue artistique que technique » et que « Le montage du film sera effectué par le groupe italien » (ACS/MTS CF 3407 / busta 279). Traduit par mes soins.

⁶⁴ Voir notamment : Giacinto Ciaccio, « Buon successo ieri a Cannes di un film italiano di... Clément », *Il Quotidiano*, 12 maggio 1961, Corrado Terzi, « Un Ulisse del'21 naviga tra facisti ed anarchici », *Avanti*, 12 maggio 1961, ou encore Gian Maria Guglielmino « Nel italo-francese *Che gioia vivere*, l'ironica ricostruzione di un'epoca », *La Gazzetta del popolo*, 12 maggio 1961.

⁶⁵ Jacques de Baroncelli, « Quelle joie de vivre », *Le Monde*, 11 novembre 1961.

Si certaines coproductions ont donné naissance à des œuvres marquées du sceau de cette double filiation française et italienne, la question des transferts culturels franco-italiens a elle-même été au cœur de certains films réalisés dans le cadre des accords de coproduction. C'est le cas de la comédie de Christian-Jaque *La loi c'est la loi*, interprétée par les deux acteurs comiques les plus populaires du cinéma italien et français des années 1950 : Totò et Fernandel. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'idée de ce film a germé dans la tête d'un scénariste naviguant entre Paris et Rome : Jean-Charles Tacchella. S'inspirant du développement très important des relations économiques, culturelles et cinématographiques franco-italiennes de l'après-guerre, il décide d'écrire (au printemps 1952) un scénario original qui dénonce, sous forme de comédie, l'absurdité de la frontière existant entre les deux pays⁶⁶. L'histoire qui met aux prises un douanier français (Fernandel) et un contrebandier italien (Totò) se déroule dans un village imaginaire, Assola, coupé en deux par la frontière franco-italienne. Tous les ressorts du scénario reposent sur la question de l'identité nationale pour mieux en dénoncer l'absurdité. Lorsque le douanier français, marié à une italienne (elle-même divorcée du contrebandier italien) découvre qu'il est peut-être né dans la partie italienne de l'auberge du village, et qu'il n'est donc pas français mais italien, son petit monde s'écroule, ses repères se brouillent. Lui, dont la vie – y compris professionnelle – était entièrement bâtie sur sa nationalité et son identité française, serait-il en réalité italien ? Comment en être sûr ? Sans carte d'identité, comment différencier un Français d'un Italien ? C'est sur cette trame que Tacchella, en 1952, tente en vain d'intéresser des producteurs italiens avant de se tourner vers la France, sans plus de succès. Après plusieurs années d'errance – et de fort développement des coproductions donnant un nouveau relief au sujet – le scénario atterrit dans les mains de Christian-Jaque, qui parvient à convaincre Fernandel et Totò d'incarner les deux personnages principaux, ce qui lui permet d'obtenir le soutien de producteurs français et italien. De leur côté, Totò et Fernandel acceptent à condition que leurs scénaristes attitrés (Jean Manse pour Fernandel, Age et Scarpelli pour Totò) participent à l'écriture du film et aux dialogues⁶⁷. C'est donc accompagné de trois nouveaux scénaristes – dont le tandem le plus prolifique de la comédie à l'italienne – et de Christian-Jaque, que Tacchella commence à travailler sur le scénario à Paris, avant que les dialogues ne soient écrits, à Rome, sans sa participation. Il est particulièrement intéressant d'observer la manière dont l'écriture du film joue sur la proximité linguistique et sur le fait que les protagonistes, vivant dans un village frontalier,

⁶⁶ Jean-Charles Tacchella, art. cit.

⁶⁷ Voir notamment l'entretien avec Jean-Charles Tacchella dans Jean A. Gili et Aldo Tassone, *op. cit.*, p. 197 et Jean-Charles Tacchella, art. cit.

parlent de facto l'italien et le français. Sans aller jusqu'à la solution adoptée par René Clément pour *Au-delà des grilles*, pour lequel il n'existe qu'une seule version véritablement franco-italienne, le film de Christian-Jaque s'attache à placer la question du langage au cœur du récit. Les deux versions du film cherchent à travers les dialogues et la direction d'acteurs (la gestuelle du douanier exprime malgré lui son italianité) à rendre sensible cette proximité, voire cette porosité qui existe entre les deux langues. Afin de baigner le spectateur dans cet entre-deux, cette culture et ce territoire franco-italiens, certaines expressions italiennes simples ne sont pas traduites dans la version française. Par ailleurs, dans la version italienne, Fernandel (qui est pourtant doublé) parle avec un fort accent français, tandis que les personnages secondaires français parlent sans accent, qu'ils soient interprétés par des acteurs italiens ou français. Démontrant de façon légère et sur le mode de la dérision qu'il n'y a pas plus de frontière entre nos deux pays qu'il n'y a de barrière linguistique entre nos deux peuples, *La Loi c'est la loi* se présente également comme une démonstration réussie de la capacité du régime de la coproduction à susciter des projets véritablement franco-italiens qui n'auraient probablement pas vu le jour sans cet appui transnational à la création. De manière assez symbolique, le film (une des rares coproductions paritaires) sera présenté au Festival de Venise de 1958 dans le cadre des « journées du cinéma européen ».



Fernandel et Totò dans *La Loi c'est la loi* de Christian-Jaque (1958) DR.

Certes, ces quelques exemples de films dont les thèmes ont permis à des scénaristes français et italiens de travailler en étroite collaboration restent minoritaires au regard de l'ensemble de la production franco-italienne des années 1940 et 1950. Il convient toutefois de rappeler que l'importance numérique de ces productions et les circulations incessantes des professionnels français et italiens entre Rome et Paris ont permis de renforcer les liens, de créer des habitudes de travail et des références communes qui aujourd'hui encore facilitent grandement la coopération cinématographique entre les deux pays.

Si les coopérations cinématographiques franco-italiennes, déjà nombreuses avant-guerre, ont connu un indéniable succès à l'aube des années 1950, l'espoir contenu dans les premiers accords cinématographiques de 1946 de voir émerger une écriture cinématographique franco-italienne n'a pas été couronné de succès. L'article V de l'annexe 8 qui imposait la présence dans l'équipe d'au moins un scénariste et un dialoguiste de chacun des pays signataires n'a pas eu l'effet escompté, aucune œuvre conçue et écrite main dans la main entre grands scénaristes français et italiens n'ayant vu le jour durant cette année 1947-1948. Les premiers accords officiels de coproduction d'octobre 1949, qui instaurent le principe du jumelage, abandonnent donc le principe d'une co-écriture forcée aboutissant dans les faits à une très faible coopération entre grands scénaristes français et italiens durant la période. À y regarder de plus près, on constate néanmoins que la vitalité des coproductions, dont la mise en œuvre nécessite des équipes plus nombreuses pour réaliser les travaux d'adaptation et de traduction des différentes versions du scénario, ont permis à des scénaristes peu connus d'obtenir des contrats ou à des débutants de se lancer dans le métier et de collaborer avec des scénaristes plus chevronnés. S'il est souvent difficile de déterminer avec précision, sur la base des seules archives scénaristiques, les modalités concrètes de cette coopération, il semble que les cas de coopération étroite et équilibrée entre scénaristes des deux pays n'aient pas été une pratique courante. La barrière linguistique et les différences culturelles – souvent considérées comme mineures entre la France et l'Italie – semblent pourtant avoir joué un rôle non négligeable dans le très faible nombre de scénarios véritablement conçus et écrits à quatre mains, comme le montre le cas emblématique du film *Stazione Termini* évoqué dans cet article. Au-delà des accords de coproduction eux-mêmes, la coopération cinématographique franco-italienne au sens large – faite d'intérêts économiques partagés, d'échanges techniques, intellectuels et artistiques, mais également de liens de sociabilité et d'amitiés professionnelles – a néanmoins su, durant les

années 1950, créer un climat favorable à l'éclosion de projets véritablement franco-italiens dans lesquels le rôle des scénaristes aura été déterminants.



Bibliographie

- BERNARDINI Aldo, *Filmografia delle coproduzioni italo-francesi 1947-1993*, Annecy, Rencontres du Cinéma Italien, 1995.
- CAILLET Geoffroy, *Un Belge à Cinecittà. Entretiens avec Jean Blondel*, préface de Jean A. Gili, Tours, CLD Éditions, 2009.
- CASSARINI Maria Carla, « *Stazione termini*, il calvario di un soggetto di Zavattini fra mille intralci e problemi di produzione », *Cabiria*, n° 173, gennaio-aprile 2013, p. 4.
- CORSI Barbara, « Salvo D'Angelo, produttore europeo » *Schermi*, « I Cattolici nella fabbrica del cinema e dei media : produzione, opere, protagonisti (1940-1970) », dir. in Raffaele DE BERTI, n° 2, luglio-dicembre 2017, p. 47-62.
- FALDINI Franca e FOFI Goffredo (dir.) *L'Avventurosa storia del cinema italiano da Ladri di biciclette a La Grande Guerra*, vol. 2, Cineteca di Bologna, 2011.
- GILI Jean A. et TASSONE Aldo, *Paris-Rome : cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995.
- PALMA Paola, « Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966 : un modèle de "cinéma européen" ? », dans Claude Forest (dir.), *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses du septentrion, 2017.
- PALMA Paola, « *Fabiola*, storia di un appuntamento mancato, i cattolici e la coproduzione cinematografica italo-francese », *Schermi* n° 2, *op. cit.*, , p. 108-128.
- SANGUINETTI Tatti (dir.) *La Spiaggia*, Genova, Cineteca di Bologna / Le Mani, 2001.
- ZAVATTINI Cesare, *Diario cinematografico*, Milano, Mursia, 1991.

Sources

Archives nationales : série cinéma, Studios de la Victorine (F42 /120), épuration sociétés franco-italiennes (F42 /133).

Archives du ministère des Affaires étrangères : fonds rapatriés de l'Ambassade de France à Rome-Quirinal dossiers « Cinéma 1939 », « Cinéma 1940 » (579 PO / 1 / 354-355), « Echanges cinématographiques franco-italiens (1935-1937) » (579 PO / 1 / 1354).

BNF, département des Arts du spectacle : fonds René Clair *La Beauté du diable* (4° COL-84/22) *Les Grandes Manœuvres* (4° COL-84 /24), recueil *Au-delà des grilles* de René Clément (8-RSUPP-2773).

Cinémathèque française, Scénario de tournage *d'Au-delà des grilles* de René Clément (CJ 110 B15), scénario de *Quelle joie de vivre* de René Clément (SCEN 2267 B681).

Cinémathèque Suisse : fonds Claude Autant-Lara, archives du film *Stazione Termini* (191/3, 4 et 7).

Archives INA : Les archives sonores du cinéma français, entretien de Philippe Esnault avec René Clément (81C08099PH0005), entretiens avec René Clément, émissions non identifiées de la RDF diffusés les 28 février 1948 (PHD 85004916), 27 décembre 1948 (PHD 85012008) et le 14 septembre 1949 (PHD 85028593), « Plein feu sur les spectacles du monde » entretiens avec Jean Gabin et Isa Miranda (PHD 99000408), « Les échos du cinéma, n° 33 » entretien avec René Clément 1961 (AFE 09000144), « Les étoiles du cinéma » 18 février 1995, entretien avec Alain Delon (P15286547).

*

Archivio Storico delle Arti Contemporanee : fondo archivio storico serie "Cinema" (buste 1-19, 25, 29-30), fondo « Raccolta documentaria » (1934-1947).

Archivio Centrale dello Stato : fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, dossiers des films *Le Mura di Malapaga* (CF0022), *Il Fiacre n° 13* (CF0567), *Manù il contrabbandiere* (CF0651), *Ruy Blas* (CF0653), *Fabiola* (CF0687/CF0466), *Gli Ultimi giorni di Pompèi* (CF0697), *Vertigine d'amore* (CF0732), *La Bellezza del diavolo* (CF0759), *Stazione Termini* (CF1196), *Fanfan la Tulipe* (CF1198), *Che Gioia vivere* (CF3407), *Madame Sans-gêne* (CF3409).

2020 © Création Collective au Cinéma

Biblioteca Luigi Chiarini: fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Che Gioia vivere*
(inventario : 61204 / collocazione : RS 004 26), Press book *Le Mura di Malapaga*
(inventario : 79545 / Collocazione : 5010061836).

Fondazione Wolfsonia, fondo Luigi Freddi, « Corrispondenza e soggetti, osservazioni
e critiche con Angelo Rizzoli per produzioni cinematografiche ».

Mais qui est donc l'auteur de Terre sans pain ?

Jacques Gerstenkorn



À la question : « Avez-vous utilisé un scénario pour *Las Hurdes* ? », Luis Buñuel répondit : « Non. J'ai visité la région dix jours avant en emportant un carnet de notes. Je notais "chèvres", "fillette malade du paludisme", "moustiques anophèles", "il n'y a pas de chansons, pas de pain", et ensuite j'ai filmé en accord avec ces notes¹. » Selon cette déclaration de Buñuel, le carnet de notes du repérage serait la matrice du film. Mais on n'est pas obligé de le croire sur parole. Au regard de la genèse du tournage, le propos est pour le moins désinvolte et peu fiable. On sait en effet aujourd'hui que Buñuel est parti en voyage aux Hurdes, alors même que le projet de film était encore dans les limbes, non pas dix jours mais plusieurs mois en amont, en septembre 1932, accompagné par ceux qui constitueront sa future équipe : Eli Lotar, Pierre Unik et Rafael Sánchez Ventura². On sait aussi qu'au premier trimestre 1933, une fois le projet financé par Ramon Acín, grâce à son gain à la loterie de Noël en décembre 1932, Buñuel confia au poète surréaliste Pierre Unik le soin d'écrire un scénario à partir de la thèse de doctorat de Maurice Legendre intitulée *Las Hurdes. Étude de géographie humaine*, thèse soutenue en 1926 à l'Université de Bordeaux et publiée l'année suivante³. L'envoi par Luis Buñuel de la thèse de Legendre à Pierre Unik (ainsi que sa présence lors du tournage comme assistant du réalisateur) ont même été récemment mis en scène et en

¹ Tomas Perez Turrent et Jose de la Colina, *Conversations avec Luis Buñuel*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

² Cf. en particulier l'évocation de la genèse de *Terre sans pain*, dans Roman Gubern et Paul Hammond, *Luis Buñuel: The Red Years (1929-1939)*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2012, p. 161 et suivantes. On pourra également consulter la première biographie de Pierre Unik : Emmanuel Hutin, *Pierre Unik*, Paris, Librairie Emmanuel Hutin, 2009.

³ Maurice Legendre, *Las Hurdes. Étude de géographie humaine*. Bordeaux-Paris, Geret fils-Éditions de Boccart, 1927 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, fascicule XIII). – Maurice Legendre était un ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de l'Université et secrétaire général de l'École des Hautes Études Hispaniques. Il fut cofondateur puis directeur de la Casa Velásquez à Madrid.

lumière dans le documentaire d'animation, bien informé, de Salvador Simo, *Buñuel après l'âge d'or* (2018), un film tout entier consacré à raconter le tournage de *Terre sans pain*. Pour autant, le manuscrit du scénario, fruit de la collaboration entre Buñuel et Unik, a été perdu et il n'en subsiste aucune copie⁴. Quant au générique du film, fort lacunaire, il ne crédite personne en tant que scénariste. On est alors en droit, comme le titre du colloque nous y invite⁵, de se demander où le (ou les) scénariste(s) sont passé(s) : à la trappe, manifestement, d'autant qu'il n'est pas rare de voir Buñuel lui-même, dans les fiches techniques documentant le film, crédité à la fois comme réalisateur et comme scénariste, Pierre Unik étant crédité soit comme « collaborateur » (comme c'est le cas au générique de la version française sortie dans les salles parisiennes en décembre 1936), soit plus précisément comme « assistant », mais rarement pour sa contribution au scénario, en dehors des quelques études savantes déjà citées⁶.

Pour autant, il convient de distinguer deux emplois du terme « scénario » : le premier emploi (professionnel) désigne un document établi préalablement au tournage et qui décrit le film à venir — c'est à ce document, essentiel au processus de production, que renvoie traditionnellement le crédit figurant au générique d'un film de fiction (cette mention étant plus rare pour un film documentaire) ; le second emploi (courant) désigne le canevas ou la trame d'une œuvre ou d'une émission, y compris lorsque la narrativité n'en constitue pas le principe conducteur. Le scénario désigne alors le déroulement séquentiel et le contenu de chacune des séquences. C'est désormais cette acception que je retiendrai dans la suite de cette étude, en introduisant au passage la notion, essentielle à mes yeux pour analyser l'écriture documentaire d'un point de vue génétique, de *scénarisation*, autrement dit du processus qui aboutit au scénario du film effectivement réalisé.

⁴ En revanche il existe des manuscrits originaux des différentes versions du commentaire.

⁵ Ce texte s'inspire d'une communication produite le 27 novembre 2018 lors du Colloque international intitulé « Mais où est donc passé le scénariste ? ».

⁶ On peut y ajouter l'étude de Josefina Gomez Mendoza, « Maurice Legendre (1878-1955), militant catholique de l'hispanisme et premier géographe de *Las Hurdes*, *Terre sans pain*, dans Pascal Clerc et Marie-Claire Robic, *Des géographes hors-les-murs ? Itinéraires dans un monde en mouvement (1900-1950)*, sous la direction de Paris, L'Harmattan, 2015, p. 183-226. « Ce fut lui [Pierre Unik] écrit-elle qui fut chargé de transformer le livre de Legendre en scénario. »

De la scénarisation documentaire

Quand une question est mal posée, il faut la reformuler. C'est précisément le cas pour la question du « scénario » documentaire. De Flaherty à Wiseman, en passant par Vertov (dont on connaît le credo, « la vie à l'improviste »), on ne compte plus les déclarations contre l'idée même de scénario documentaire (ce qui tendrait inversement à prouver, *a contrario*, que la pratique n'en était pas si rare, au moins jusqu'aux années 1960). Depuis l'avènement du cinéma direct, soit de la possibilité de filmer sur le vif et dans la rue sans mise en scène préalable, l'écriture d'un scénario documentaire revient à anticiper le déroulement de l'événement filmé, alors même que le propre de la vie tient à la possibilité qu'elle nous réserve, à chaque instant, de déjouer les scénarios les plus vraisemblables, car bien souvent, rien ne se passe comme prévu (les campagnes électorales nous en fournissent de beaux exemples). « Comment peut-on anticiper le réel ? » s'interrogeait l'association des cinéastes documentaristes, tout en publiant le scénario de Claudine Bories, *Monsieur contre Madame*⁷. Laurent Roth, dans un texte adressé aux jeunes cinéastes intitulé : « Comment ne pas écrire un scénario documentaire ? Éloge de la sincérité », souligne pour sa part l'incidence de l'arrivée des petites caméras numériques sur la pratique documentaire : « on tourne sans savoir, écrit-il, la prise de notes est une prise d'option sur le réel et le pré-montage, facilité par les logiciels domestiques, est une écriture⁸ ».

Changer la question : cela signifie changer les termes du questionnement, à commencer par le terme de scénario auquel on substituera celui de *scénarisation*. Penser non pas en terme statique (le scénario fige le déroulement du film à l'avance dans le marbre de l'écrit), mais en terme dynamique : la scénarisation intervient à tous les stades de la fabrication du film documentaire, de la note d'intention au montage, en passant par le choix, au stade du tournage, des scènes qu'on décide de capter ou de reconstituer et de celles qui ne sont pas filmées. La scénarisation, entendue comme la détermination du contenu et de l'ordre des événements présentés au spectateur, est un processus d'ajustement

⁷ « Comment peut-on anticiper le réel/*Monsieur contre Madame* », collection « Cinéma documentaire », n° 1, Paris, ADDOC/L'Harmattan, 2001.

⁸ Laurent Roth, *Images documentaires* n° 75-76 (« Les 20 ans de la revue »), décembre 2012, p. 197-205.

continu, *work in progress* qui intègre les aléas du réel, mais qui doit tout autant, sinon davantage, au *montage documentaire*, dont on sait qu'il consiste à éliminer une bonne part du matériel filmé, allant même parfois jusqu'à trouver le film dans les *rushs*. Scénariser au montage, cela peut signifier aussi mettre en ordre les différents éléments intégrés au discours filmique, tant du point de vue de la dramaturgie d'ensemble du film que du mouvement même de chacune de ses séquences. Ainsi définie, la scénarisation documentaire ne se limite pas à une production écrite qui précède le tournage : elle peut être considérée comme l'aiguillon même de la pratique documentaire et comme la question cardinale qui se pose en permanence au cinéaste d'un bout à l'autre de la fabrication du film. À cet égard, *Terre sans pain* est bien un cas d'école...

Cette parenthèse terminologique refermée (mais elle a son importance), revenons à *Terre sans pain*. La scénarisation procède en premier lieu d'un processus d'adaptation et d'appropriation de la thèse de géographie humaine de Maurice Legendre consacrée aux Hurdes. Dans son autobiographie notamment, Buñuel a reconnu sa dette à l'égard du géographe et le rôle déterminant de cette thèse dans le déclenchement du projet :

Je venais de lire une étude complète sur cette région, écrite par le directeur de l'Institut français de Madrid, Legendre. Cette lecture m'intéressa à l'extrême. Un jour, à Saragosse, je parlais de faire un film documentaire sur Las Hurdes avec mon ami Sanchez Ventura et un anarchiste, Ramon Acin⁹.

Mais si le carton qui ouvre le film le présente bien comme un « essai de géographie humaine », il ne nomme pas pour autant sa source principale – fruit d'une étude de terrain de près de vingt années – alors que dans la version française de 1936, le nom de Legendre ne figure même pas au générique. Au regard du droit d'auteur, nul doute que les héritiers de Legendre seraient encore aujourd'hui fondés à réclamer leur dû... « L'inspiration semble directe et énorme, tous les experts en conviennent : le “texte” de Buñuel a pris comme “prétexte” celui de Legendre, ce qui aurait d'ailleurs été renforcé au moment de la sonorisation en voix off », estime Josefina Gomez Mendoza en 2015, tout en précisant que le rapprochement entre la thèse et le film a été étayé pour la

⁹ Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay poche cinéma, 2006, p. 170.

première fois avec rigueur lors de l'exposition *Las Hurdes. Un documental de Luis Buñuel*, organisée à Valence en Espagne en 1999¹⁰.

Car la scénarisation consiste en premier lieu dans la transposition d'une étude de géographie humaine à l'écran. Il suffit de comparer le découpage séquentiel du film et la table des matières de l'ouvrage de Legendre pour constater l'homologie structurelle des deux œuvres : l'élevage des chèvres, l'apiculture et le transport des ruches, l'agriculture (la construction des parcelles et l'obtention de l'engrais), l'alimentation, l'habitat, le vêtement, les voies de communication, l'émigration, la santé publique (le goître et les anophèles), les crétins, la mortalité infantile, autant de topiques documentant la vie des Hurdanos qui trouvent leur source dans l'ouvrage de Legendre et qui rythment le scénario du film¹¹. Il était au demeurant inconcevable qu'en dix jours de repérages Buñuel puisse accumuler une moisson d'observations qui ont demandé à Legendre une bonne quinzaine d'années de travail. Car il faut savoir pour voir. Qui plus est, plusieurs cadres de personnages et de paysages sont des décalques des photographies de Maurice Legendre qui figurent dans les planches publiées en annexe de la thèse. Pour reproduire aussi fidèlement ces cadres, Eli Lotar, l'opérateur de *Terre sans pain* devait avoir les planches photographiques sous les yeux au moment de la prise de vue. Buñuel et Unik conçoivent ainsi leur scénario documentaire en découpant la partie centrale de la thèse (qui s'intitule « La misère et la lutte contre la misère ») : le processus de scénarisation consiste en une opération de sélection et d'extraction, à travers la description de Legendre, des éléments utiles au point de vue de Buñuel, qui est de ne retenir des conditions d'existence des Hurdanos que les éléments les plus sombres attestés par l'enquête de terrain de Legendre. À cet égard, le scénario Buñuelien résulte d'une lecture très politique de la thèse, ce qui différencie fondamentalement le point de vue de Buñuel, qui venait d'adhérer au Parti Communiste espagnol, de celui d'un Legendre, fervent militant catholique, la Révolution se substituant pour ainsi dire à la Rédemption comme horizon de résolution de la misère. Buñuel reste cependant fidèle à l'esprit même de l'entreprise savante, qui était à la fois de dénoncer la misère extrême et de rendre hommage à celles et ceux qui lui font face au quotidien.

C'est aussi un passage de la thèse qui a inspiré à Buñuel la célèbre scène de la chute d'une chèvre que l'on voit se tuer en tombant d'un rocher escarpé sous l'œil de la caméra. On sait que cette chute accidentelle a été en mise en scène à coup de pistolet par Buñuel lui-même. Ce geste a suscité de vifs débats

¹⁰ Cf. Josefina Gomez Mendoza, art. cit. et *Tierra sin pan 1999 : Tierra sin pan, Luis Buñuel y los nuevos caminos de la vanguardia* (catalogue de l'exposition de Valence), IVAM, 1999.

¹¹ Pour une approche plus détaillée des emprunts de Buñuel à la thèse de Legendre, cf. Jacques Gerstenkorn, « Le texte-source de *Terre sans pain* », dans *Terre sans pain* [Luis Buñuel, réal.], DVD édité par le CRDP de l'Académie de Lyon, 2008.

sur la déontologie de la démarche documentaire, notamment dans une émission d'*Arrêt sur images*¹² où l'on voit Daniel Schneidermann assisté de Pascale Clark accuser Buñuel de tricher avec la réalité, tandis que Jean-Louis Comolli et Danièle Heymann se font les avocats de Buñuel. Ce qu'on sait moins, c'est que cet épisode est la *reconstitution* d'un passage de la thèse de Legendre. D'abord Legendre précise qu'il y a beaucoup de chèvres aux Hurdes, mais qu'on les élève pour leur lait, qu'on réserve aux malades, plutôt que pour leur viande. Puis il précise :

On les mange quand elles se tuent, ce qui arrive encore assez souvent dans ces montagnes escarpées. En dépit de leur agilité, les chèvres tombent parfois dans des précipices et aussi, lorsqu'elles se sont engagées dans la montagne dans un sentier aventureux, il arrive que, loin du berger, elles ne puissent plus ni avancer, ni se retourner. Alors dans un moment d'impatience maladroite ou quand l'épuisement est complet, elles roulent et se brisent. Ces pauvres chèvres représentent ainsi, dans la simplicité des événements de la vie animale, le tragique destin qui accable les habitants de Las Hurdes¹³.

Maurice Legendre fait ainsi de la chute de cette chèvre l'allégorie du destin tragique des Hurdanos. On peut noter enfin que dans le film de Buñuel, le commentaire qui accompagne cette scène, rédigé plus tardivement par Pierre Unik, est une reprise à peine démarquée du texte de la thèse, le film se faisant à cet instant l'écho fidèle de la « voix » de Legendre. La chute de la chèvre n'est donc ni le fruit du hasard, ni celui de l'imagination du cinéaste, mais bien la mise en scène d'un scénario fidèle aux observations d'un géographe. Nul doute que la prise en compte de cette scénarisation aurait été utile au débat suscité par cette séquence sur la « vérité documentaire » !

En définitive, seules trois séquences du film ne sont pas directement issues de la thèse : il s'agit de la séquence d'ouverture filmée à La Alberca (cité limitrophe au territoire des Hurdes), avec la fête des jeunes mariés ; la séquence de l'école d'Aceitunilla et l'attaque de l'âne par les abeilles. Dans le cas de la séquence de l'âne attaqué par les abeilles, scène décrite d'une façon très précise par Pierre Unik (encore lui) dans un reportage sur le tournage écrit dès son retour à Paris en 1933, mais publié seulement par Louis Vogel en 1935 dans la

¹² Émission consacrée à *Terre sans pain* enregistrée le 1^{er} mars 1996 et diffusée sur La Cinquième. Elle est incluse dans le DVD du CRDP de Lyon mentionné à la note précédente. François Niney en a proposé une analyse vigoureuse (et rigoureuse) dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 119-120. Il ignorait cependant la source livresque de la scène, tout comme les participants de l'émission de Schneidermann.

¹³ Maurice Legendre, *op. cit.*, p. 126.

revue *Vz*¹⁴, les aléas du réel (le basculement inopiné d'une ruche transportée par l'âne) viennent bousculer et enrichir le scénario issu de la thèse. La scénarisation se produit alors en cours de tournage.

La séquence tournée dans l'école d'Aceitunilla résulte en revanche non pas d'un aléa du réel mais d'une mise en scène documentaire mûrement réfléchie qui, à la différence de la chute de la chèvre, ne doit rien cette fois à Legendre¹⁵. Entièrement scénarisée, soigneusement découpée, cette scène relève du documentaire joué. On y voit l'instituteur accueillir les enfants dans la classe, puis proposer à l'un d'entre eux (« l'un des meilleurs élèves ») de venir inscrire au tableau une maxime choisie « au hasard » (il est bien sûr permis d'en douter...) dans leur livre de morale : « Respecte le bien d'autrui », dont l'incongruité dans ce milieu déshérité est au diapason de l'ironie noire qui sous-tend le point de vue descriptif. La caméra de Buñuel aura pris soin au passage de s'attarder, par un lent travelling latéral, sur les pieds nus des enfants assis au premier rang et de focaliser sur une gravure représentant une aristocrate : « Une image inattendue et choquante que nous découvrons dans l'école. Que peut bien faire ici cette gravure absurde ? », s'interroge Unik dans son commentaire. Au demeurant, la sonorisation de 1936 a considérablement amplifié la charge critique en l'explicitant : « Ces gosses déguenillés qui sont pieds nus reçoivent le même enseignement qu'on donne à tous les enfants qui fréquentent l'école primaire du monde entier. » Ou encore : « Aux enfants affamés, on apprend comme partout ailleurs que la somme des angles d'un triangle est égale à deux angles droits. » De sorte que Buñuel ne vise à rien d'autre qu'à *ironiser* sur le caractère absurde et inapproprié de la pédagogie importée aux Hurdes par l'institution scolaire dominante. Coïncidence ? Le rôle du maître d'école est tenu par Ramon Acin, instituteur de métier et pionnier de la pédagogie Freinet en Espagne. Il y a fort à parier que cette charge contre des méthodes éducatives inculquant aux enfants du village un savoir déconnecté de leurs conditions d'existence lui doive beaucoup. *L'inventio scénaristique* (la recherche des « topiques » qui vont nourrir le programme séquentiel) puise ainsi dans plusieurs sources : prioritairement dans la thèse de Legendre, parfois dans les aléas du réel mais aussi, s'agissant de la séquence de l'école, dans le recours à la mise en scène documentaire.

Enfin le processus de scénarisation trouve son achèvement dans la *stratégie énonciative* mise en œuvre tout au long du film. Il s'agit en effet pour Buñuel et

¹⁴ Livraisons des mois de janvier (p. 218) et mars 1935 (p. 292). Le reportage d'Unik (texte et planches photographiques) est cependant censuré par la rédaction « pour atteinte à la dignité de l'Église ».

¹⁵ L'école était de construction toute récente, postérieure à la publication de la thèse. Suite à la visite d'Alphonse XIII aux Hurdes en 1923, une politique d'éducation avait été entreprise pour sortir ce territoire de la misère.

Unik de présenter la description du mode de vie des Hurdanos comme le fruit de leurs propres observations de voyageurs. Voici quelques-unes des tournures clés de ce parti pris énonciatif :

Avant d'arriver aux Hurdes, nous devons passer par La Alberca, village assez riche au caractère féodal...
Derrière les sommets qui appartiennent encore à Las Batuecas commencent les Hurdes. Nous les franchissons et nous voici en plein paysage des Hurdes.
Dans les rues à flanc de montagne nous surprenons la vie quotidienne des habitants.
Détail curieux, dans les villages des Hurdes, nous n'avons jamais entendu une chanson.
Nous visitons le village accompagné de l'alcade de Martin Andran ? Dans une rue déserte, nous rencontrons une fillette.
Nous rencontrons quelques-unes de ces caravanes composées de dix à cinquante hommes...
Jusqu'à la sentence finale : « Après un séjour de deux mois dans les Hurdes, nous quittons le pays.

L'énonciation n'est donc pas anonyme, elle est endossée par l'équipe de tournage et le commentaire est au présent de narration. À plusieurs reprises le commentaire fait référence aux interactions de l'équipe avec les autochtones et il arrive même qu'un membre de l'équipe fasse intrusion dans le champ, comme lorsque l'un des assistants de Buñuel vient ouvrir la bouche d'une fillette gravement malade. De sorte que sur le mode de la visite guidée, l'ordre des matières fait mine de suivre l'ordre chronologique du voyage, ce qui n'est qu'une reconstruction *a posteriori*, puisque l'équipe revenait tous les soirs au monastère de Las Batuecas, situé à deux heures de marche des Hurdes. La scénarisation, du point de vue cette fois de la *dispositio* d'ensemble, donne ainsi au spectateur l'illusion de découvrir le territoire en même temps que les « voyageurs », comme s'il s'agissait d'un film d'expédition qui modélise, comme dirait Francis Vanoye¹⁶, une narration documentaire soucieuse avant toute chose de se présenter comme un reportage attestant d'une expérience vécue.

Mais cette scénarisation sur le modèle du film d'expédition a pour principal effet d'occulter la scénarisation première, celle qui provient de la thèse-source à partir de la douzième minute (« Dans cette vallée relativement riche, on rencontre des noyers, des cerisiers et des oliviers »). Attention : une scénarisation peut en cacher une autre et l'énonciation documentaire adoptée par Buñuel et Unik fait montre en l'espèce d'une efficacité redoutable, qu'aucun spectateur non averti ne peut même soupçonner. Cette énonciation documentaire produit rien de moins que *l'effacement de la thèse-source*, le point de vue des voyageurs usurpant celui du géographe. La scénarisation relève moins

¹⁶ Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Nathan/Cinéma, 1999.

à cet égard d'une « adaptation » que d'une appropriation du discours de la thèse, attribuant à bon compte à Buñuel les observations patiemment collectées par Legendre et cela sans qu'aucun crédit ne lui en soit véritablement reconnu.

On se demandait initialement où était passé le scénariste, en l'absence de crédit spécifique au générique. Le cas de *Terre sans pain* me paraît très singulier : la scénarisation est présente à toutes les étapes de la fabrication du film. Elle est présente dès l'intention de départ, qui est de transposer à l'écran un essai de géographie humaine, elle se précise au stade des repérages, elle guide le tournage, elle informe toute la construction, elle définit une stratégie énonciative et s'affine dans l'écriture du commentaire. On se demandait aussi qui est l'auteur de *Terre sans pain* : la prise en compte de la scénarisation conduit à réévaluer sérieusement l'apport de Maurice Legendre puis celui de Pierre Unik, et même occasionnellement celui de Ramon Acin. *Terre sans pain* est certes pleinement un film d'auteur, on peut même le considérer comme l'un des films majeurs de Luis Buñuel, mais il résulte indéniablement d'une écriture plus collective qu'il n'y paraît.



Bibliographie

BAUDRY Anne, BORIES Claudine, CABRERA Dominique (dir.), « Comment peut-on anticiper le réel/Monsieur contre Madame », collection « Cinéma documentaire », n° 1, Paris, ADDOC/L'Harmattan, 2001.

BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay poche cinéma, 2006 [1982].

GERSTENKORN Jacques, « Le texte-source de *Terre sans pain* », dans *Terre sans pain* [Luis Buñuel, réal.], DVD édité par le CRDP de l'Académie de Lyon, 2008.

GUBERN Roman et HAMMOND Paul, *Luis Buñuel: The Red Years (1929-1939)*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2012.

HUTIN Emmanuel, *Pierre Unik*, Paris, Librairie Emmanuel Hutin, 2009.

LEGENDRE Maurice, *Las Hurdes. Étude de géographie humaine*. Bordeaux-Paris, Geret fils-Éditions de Boccart, 1927.

NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

PEREZ TURRENT Tomas et DE LA COLINA Jose, *Conversations avec Luis Buñuel*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

ROTH Laurent, *Images documentaires* n° 75-76 (« Les 20 ans de la revue »), décembre 2012.

VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Nathan/Cinéma, 1999.

*Le Reichsfilm dramaturg,
un « scénariste en chef »
dans l'industrie cinématographique allemande
sous le nazisme ?*

Anthony Rescigno



Lorsque le parti nazi accède au pouvoir en 1933, il entreprend immédiatement une prise en main de l'ensemble de l'industrie cinématographique à travers la rédaction de nouvelles lois. La principale d'entre elles, la *Lichtspielgesetz* est publiée le 16 février 1934. Elle instaure un véritable contrôle étatique sur l'ensemble des étapes de la création cinématographique. Désormais, les projets de films sont soumis à un examen minutieux afin d'obtenir le droit d'être produits. Dans cette perspective, le scénario et le script deviennent les objets sur lesquels repose l'avenir du film. Il revient à un seul homme, le *Reichsfilm dramaturg*, d'étudier les scénarios et de décider quels projets de films ont le droit d'être développés. Ce poste administratif rattaché au ministère de la Propagande a ainsi une fonction d'orientation de l'industrie cinématographique allemande selon les principes souhaités. Ce système, *a priori* inédit dans l'histoire mondiale du cinéma, accorde une valeur de premier plan au travail du scénariste en même temps qu'il lui confère une responsabilité artistique importante. Cet article se propose d'étudier dans les détails les dispositions législatives qui instaurent cette « pré-censure » et de revenir sur le parcours des cinq hommes ayant occupé le poste de *Reichsfilm dramaturg* entre 1934 et 1945. Si la réflexion semble mettre en lumière un nouvel angle du contrôle qu'exerce Joseph Goebbels sur le cinéma allemand, cet article ouvre plus généralement la voie à une observation de la façon dont la création cinématographique s'opère en dictature, entre enjeux politiques et impératifs commerciaux.

Le pré-contrôle des films à partir du scénario

En 1940, le réalisateur et scénariste allemand Werner Kortwich publie un article dans la revue *Der Deutsche Film* au sujet du travail des scénaristes¹. Il y expose les difficultés d'un genre à part dans la littérature dont la prise en compte des caractéristiques spécifiques de l'écriture cinématographique le rend particulièrement difficile à appréhender. Le texte présente avec beaucoup de précision les différentes étapes qui jalonnent l'écriture d'un film depuis l'exposé initial servant à présenter les principales caractéristiques (*Das Exposé*) jusqu'au scénario final (*Das Drehbuch*) contenant les « plus petits détails du film ». Le fonctionnement de l'industrie cinématographique allemande ne se détache pas des principes fondamentaux de la création cinématographique bien que certains projets de films puissent être directement commandés par l'Etat (*Staatsauftragsfilme*). En principe, il y a donc toujours un scénariste, ou une équipe de scénaristes derrière chaque projet. Werner Kortwich s'attarde sur les difficultés de rédaction liées à la considération de la réception plurielle à laquelle est soumis un film et mentionne la mauvaise foi de certains producteurs se servant du « goût des publics » comme d'une « arme psychologique » à l'encontre des scénaristes pour faire modifier leur travail. Il ajoute « Si j'étais le public, je ne pourrais pas le supporter ». Il est en revanche plus discret sur les difficultés liées aux conditions politiques dans lesquelles les scénaristes allemands exercent leur métier dans les années 1930 et 1940. Pour en savoir plus, il suffit pourtant d'observer l'illustration accompagnant l'article qui fait allusion aux multiples difficultés que peut connaître un scénariste allemand.

On y voit un homme, visiblement préoccupé par le texte qu'il s'apprête à écrire, entouré de plusieurs petits anges dont chacun lui transmet un message : « *Happy End* », « *tragisch* », « *lustig* », « *Kasse* » et « *Prädikat*² ». Ces indications sont tant de paramètres qu'il doit prendre en compte lorsqu'il compose son projet. La qualité du scénario et la réussite du scénariste passent à la fois par des considérations financières (*die Kasse*, la caisse de la salle de cinéma) et des impératifs politico-culturels : le *Prädikat* est une mention qualitative remise par la *Filmprüfstelle*, la commission d'évaluation mise en place par la *Lichtspielgesetz* de 1934, et qui récompense la qualité artistique ou politique des films. Le dessin nous informe ainsi d'un aspect non négligeable de l'évaluation des scénarios que Werner Kortwich ne mentionne pas. Il fait ainsi bien référence au contrôle étatique absolu dans lequel le cinéma allemand est plongé sous le

¹ Werner Kortwich, „Das Drehbuch“, *Der Deutsche Film*, novembre 1940.

² « Fin heureuse », « tragique », « amusant », « la caisse », « la mention ».

nazisme et donc de l'encadrement de la création cinématographique par le ministère de la Propagande.



L'emprise du régime nazi sur l'industrie cinématographique allemande est une réalité qui se vérifie dès les premières semaines qui suivent l'accession au pouvoir d'Adolf Hitler avec la publication de divers décrets venant peu à peu encadrer chaque aspect de la question cinématographique. La première année est surtout marquée par la création en septembre 1933 de la *Reichskulturkammer* (Chambre de la culture du Reich) présidée par Joseph Goebbels. Cette entité est composée de sept chambres chacune dédiée à une catégorie artistique ou culturelle et dont chaque président est nommé par le ministre de la Propagande : la *Reichsfilmkammer* (Chambre du cinéma du Reich), la *Reichspressekammer* (Chambre de la presse du Reich), la *Reichstheaterkammer* (Chambre du théâtre du Reich), etc. La *Reichsfilmkammer* a pour fonction de superviser la direction artistique des films, d'encadrer et de planifier la production cinématographique nationale ou encore de gérer les questions d'ordre économique. L'année suivante, l'État nazi entreprend la rénovation complète du système législatif contrôlant la production cinématographique allemande et publie le 16 février 1934 la nouvelle loi sur le cinéma (*Lichtspielgesetz*). À travers ses 34 articles, elle ordonne un nouvel ordre de contrôle des films en instaurant un système de censure s'appliquant en amont

de toute production. C'est dans cette optique qu'est créée la fonction de *Reichsfilmdramaturg* (dramaturge d'État) dont la mission principale consiste en l'évaluation des projets de films présentés par les studios allemands. À partir de février 1934, tous les scénarios sont soumis à la lecture du *Reichsfilmdramaturg*. En outre, la *Lichtspielgesetz* instaure la création de la *Filmprüfstelle*, une commission d'évaluation intervenant à la suite du tournage du film pour vérifier son contenu final et lui accorder son visa d'exploitation. Elle est également chargée de définir la cote morale du film (interdit aux moins de 18 ans, aux moins de 14 ans ou tous publics) et de décerner des mentions (*Prädikate*) visant à mettre en valeur certaines qualités des films qu'elles soient artistiques ou politiques. Les mentions les plus prestigieuses permettent de réduire l'imposition des recettes aux films qui les reçoivent. Le préambule de la loi du 16 février 1934 insiste particulièrement sur le rôle positif de la pré-censure qu'elle vise à instaurer. L'objectif est d'éviter les « échecs financiers » éventuels qui résultaient jusqu'à présent de l'interdiction de films au moment de leur évaluation finale par le ministère de l'Intérieur. Au lieu de venir sanctionner les œuvres lorsqu'elles sont terminées, et qu'elles ont déjà mobilisé des moyens financiers et humains importants, le pré-contrôle permet d'anticiper au mieux les attentes de l'État et donc d'atténuer les effets néfastes liés à la censure des films. En ce sens, il pourrait être rapproché du code Hays également appliqué à partir de l'année 1934.

Parmi les nouveaux dispositifs, la loi instaure un système de pré-censure reposant sur les décisions d'un seul homme censé valider ou non les projets de films que lui soumettent les différents producteurs. Le 3 février 1934, le magazine cinématographique *Kinematograph* annonce la création de la fonction de *Reichsfilmdramaturg* au sein du ministère de la Propagande : « La tâche du *Reichsfilmdramaturg* est de conseiller l'industrie cinématographique sur toutes les questions importantes de la production cinématographique, d'examiner les manuscrits et les scénarios qui lui seront soumis et d'empêcher à temps le traitement de films violant l'esprit du temps³. » Traduit dans plusieurs ouvrages historiques anglophones par *Reich Film Advisor* (conseiller cinématographique national), et parfois en français par « dramaturge d'État », le *Reichsfilmdramaturg* est à la fois un conseiller artistique de premier plan, situé au sommet de la chaîne de production, et une personnalité censée établir les principaux axes d'une dramaturgie cinématographique nationale. La définition du dramaturge telle qu'elle est appréhendée par les nazis provient logiquement des écrits de Gotthold Lessing⁴. Joseph Goebbels a revendiqué son attachement à la vision artistique de Lessing dont les principes esthétiques lui semblaient proches de ce

³ *Der Kinematograph*, 3 février 1934.

⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgie de Hamburg*, Paris, Didier et compagnie, 1873.

qu'il entendait développer dans les arts⁵. Le dramaturge se place entre l'auteur et le public et s'assure des rapports qui se produisent entre eux à travers l'œuvre ainsi que du sens idéologique de celle-ci. Le dramaturge est donc une sorte de garant de l'esthétique et des interprétations des œuvres, une mission intéressante dans une société où propagande et arts se confondent.

Les deux premiers paragraphes de la loi sont consacrés à la présentation du *Reichsfilmdramaturg* à qui il revient désormais d'évaluer les scénarios :

Paragraphe 1 : Les projets et les scénarios des longs métrages produits en Allemagne doivent être présentés au *Reichsfilmdramaturg* pour examen avant leur tournage.

(...)

Paragraphe 2 : Le *Reichsfilmdramaturg* a pour mission de :

1. Soutenir l'industrie cinématographique sur toutes les questions dramaturgiques,
2. Conseiller les réalisateurs de films depuis la conception (manuscrit) jusqu'à la modification des sujets cinématographiques,
3. Vérifier que les sujets, manuscrits et scénarios de films que l'industrie lui soumet peuvent être adaptés en accord avec les dispositions de la présente loi,
4. Conseiller les réalisateurs de films interdits lors des modifications,
5. Empêcher suffisamment tôt que les sujets allant à l'encontre de l'esprit de notre époque soient abordés.

Le *Reichsfilmdramaturg* tient un registre des titres de films dont la demande d'enregistrement dans ce registre a été déposée⁶.

La création du *Reichsfilmdramaturg* vise ainsi à garantir le bon respect des règles encadrant le cinéma et la qualité artistique des projets autorisés à être filmés. Son champ d'application concerne exclusivement les longs métrages de fiction et exclut de fait les films étrangers dont l'évaluation est opérée par la *Filmprüfstelle*. Comme le précise le premier article, l'ensemble de cette évaluation repose exclusivement sur le matériel de pré-production du film, c'est-à-dire le scénario et ses formes enrichies (script, découpage technique). Leur qualité est donc primordiale pour que le film puisse prétendre au tournage et les producteurs ont intérêt à se soumettre aux recommandations du *Reichsfilmdramaturg* pour espérer concrétiser leurs projets. Pourtant, ce projet d'ampleur reposant sur le travail d'un seul homme se révèle rapidement problématique pour le bon fonctionnement de l'industrie cinématographique allemande. Le ministère de la Propagande constate vite que les producteurs ne suivent pas nécessairement les conseils promulgués par le *Reichsfilmdramaturg*

⁵ Cf. Barbara Fischer, Thomas C. Fox, *A Companion to the Works of Lessing*, Columbia, Camden House, 2004, p. 268.

⁶ *Lichtspielgesetz vom 16.2.1934* [RGBl. I S.95].

dont ils doutent des compétences en matière cinématographique. À l'été 1934, le département de production de la UFA émet des plaintes à propos de la lenteur du *Reichsfilmdramaturg* pour évaluer les films qui lui sont soumis. En outre, ils estiment qu'il est inconcevable de faire reposer la décision de produire ou non un film sur les épaules d'une seule personne face à l'investissement de toute une équipe d'auteurs⁷. La UFA estime avoir perdu 520 000 marks à cause du système de pré-censure en 1934 et des rejets formulés par le *Reichsfilmdramaturg*. Le ministère de la Propagande décide de suivre les producteurs et de faire modifier les premiers articles de la *Lichtspielgesetz*. Pour autant, le préambule de la loi rejette la faute sur l'attitude des producteurs ayant lancé des tournages de films qui furent ensuite censurés par la *Filmprüfstelle*. Ainsi, dix mois à peine après la première publication de la loi, on modifie les trois premiers articles de la *Lichtspielgesetz* pour atténuer les pouvoirs du *Reichsfilmdramaturg* :

Loi sur la modification de la *Lichtspielgesetz* (Loi sur le cinéma) du 13.12.1934

Article 1 La *Lichtspielgesetz* du 16.2.1934 est modifiée comme suit :

1. Au paragraphe 1, le mot « devoir » est remplacé par « pouvoir ».
2. Le paragraphe 2 est remplacé par le texte suivant :
Si le *Reichsfilmdramaturg* estime que le scénario ou le projet présenté mérite d'être promu, il peut, à la demande de l'entreprise, la conseiller et l'assister dans la production du manuscrit et du film. L'entreprise est alors tenue de suivre ses directives.
3. Le paragraphe 2 est remplacé par la nouvelle disposition suivante :
Le *Reichsfilmdramaturg* informe continuellement la *Filmprüfstelle* (commission d'évaluation des films) du résultat de ses contrôles. Le *Reichsfilmdramaturg* est autorisé à participer à l'examen des longs métrages⁸.

Le résultat est ainsi très ambivalent. Il n'existe plus d'obligation formelle de soumettre son scénario au *Reichsfilmdramaturg* pour permettre au film d'être mis en production. Pour autant, s'ils décident de le faire, les producteurs devront ensuite suivre les recommandations qui leur seront adressées. Le *Reichsfilmdramaturg* peut en quelque sorte s'autosaisir de certains projets de films et forcer la main aux producteurs. De plus, il peut désormais examiner personnellement la manière dont ces derniers ont respecté ses consignes en participant à la commission d'évaluation. Il n'est plus tout à fait au sommet de la pyramide mais conserve un rôle de conseiller de tout premier plan. Le lendemain de la publication de cette modification de la *Lichtspielgesetz*, Fritz Scheuermann, le président de la *Reichsfilmkammer*, publie une note

⁷ Cf. Klaus Kreimeier, *Une histoire du cinéma allemand : la UFA*, Paris, Flammarion, 1994, p. 342.

⁸ *Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes, vom 13.12.1934* [RGBl. I 15.12.1934, S.1236].

complémentaire à destination des producteurs. Il précise que ces derniers doivent annoncer les films qu'ils souhaitent produire en présentant leur thématique au *Reichsfilmdramaturg* afin qu'il puisse tenir un registre des projets de films. Cette nouvelle note semble alors perturber davantage les producteurs qui ne comprennent plus vraiment ce qui doit être présenté au *Reichsfilmdramaturg* ainsi que le caractère obligatoire de la chose. Un mois plus tard donc, Scheuermann publie une nouvelle note pour préciser que le *Reichsfilmdramaturg* n'exerce aucune censure sur la base de cette présentation thématique, contrairement à ce qu'il était en mesure de faire auparavant. Il apporte par contre une nouvelle indication de première importance. Même si la soumission des scénarios au *Reichsfilmdramaturg* est faite sur la base du volontariat, la *Filmkreditbank*, l'organe de financement public des films allemands créé en 1933, restera très attentive à l'avis du *Reichsfilmdramaturg*. L'objectif est de continuer à financer les films qui « élèvent la qualité artistique du cinéma allemand. »

Il reste à savoir quelle personnalité est capable d'une telle responsabilité quant à la production cinématographique nationale. Curieusement, aucun des hommes ayant occupé ce poste entre 1934 et 1945 ne possédait une expérience de la production cinématographique ou de l'écriture de scénarios auparavant.

Des *Reichsfilmdramaturge* très proches de Goebbels

De 1934 à 1945, cinq personnalités ont occupé le poste de dramaturge d'État : Willi Krause (1934-1936), Hans-Jürgen Nierentz (1936-1937), Ewald von Demandowsky (1937-1939), Carl-Dieter von Reichsmeister (1939-1943) et Kurt Frowein (1943-1945). En dépit de leur rôle majeur dans le système de production allemand, il n'existe aucune biographie à leur sujet et les informations historiques les concernant demeurent rares. Grâce aux différents fonds conservés au *Deutsches Filminstitut*, il a été possible de reconstituer une partie de leur parcours et ainsi de mettre en évidence des points communs entre ces hommes.

L'annonce de la création du *Reichsfilmdramaturg* à la une du *Kinematograph* au début du mois de février est l'occasion de présenter l'homme qui s'apprête à occuper ce poste. Il s'agit de Willi Krause qui était jusqu'à présent l'un des principaux collaborateurs du journal *Der Angriff*, l'organe de presse du parti national-socialiste de la région de Berlin créé en 1927 par Joseph Goebbels. Il a également écrit l'une des premières biographies du ministre de la Propagande qui fut publiée en 1933⁹. Willi Krause est d'ailleurs un proche du ministre de la

⁹ Willi Krause, *Reichsminister Dr. Goebbels*, Berlin, Verlag Dt. Kulturwacht, 1933.

Propagande. Pour autant, Krause n'a aucune expérience de l'industrie cinématographique lorsqu'il accède au poste à l'âge de 28 ans. Il a publié quelques romans de propagande à la gloire de la SA sous le pseudonyme de Peter Hagen. Ce n'est qu'une fois qu'il est *Reichsfilmdramaturg* qu'il entame une carrière parallèle de scénariste et de réalisateur avec le même pseudonyme. Il entreprend notamment la réalisation de *Friesennot (Urgences pour les Friesen, 1935)*, un film résolument antisoviétique que les Allemands se gardent de diffuser entre la signature du pacte de Varsovie et l'opération Barbarossa en 1941¹⁰. Le film réapparaît alors sous le titre *Dorf im roten Sturm* et alimente la haine contre le bolchévisme qui s'est emparé de l'Allemagne¹¹. Le film est ensuite interdit par les Alliés après 1945 en raison de son contenu antisoviétique. Willi Krause alias Peter Hagen écrit également quelques scénarios et nouvelles adaptées au cinéma. Il est notamment l'auteur du film *Der Spieler* (Gerhard Lamprecht, 1938) dont la version française est co-dirigée avec Louis Daquin. Il est également l'auteur du roman à l'origine du film *Nur nicht weich werden, Susanne!* (*Il ne suffit pas d'être tendre, Susanne !*, Arzén von Cserépy, 1935) considéré comme l'un des premiers films antisémites du cinéma nazi¹². Il raconte les mésaventures d'une actrice de second plan qui, venant enfin d'obtenir un rôle important dans un film, découvre avec stupeur que ses nouveaux producteurs sont en fait des criminels infâmes et sans morale. Juifs d'origine, le scénario leur accole des stéréotypes typiques de la rhétorique antisémite nazie. Le journal étasunien *The Film Daily* parle de ce film à l'occasion de sa première à Berlin. Il publie en première page, dans un encadré bien visible, une brève concernant le mauvais accueil que le film vient de recevoir et met en avant le fait qu'il s'agit d'un film écrit par l'actuel *Reichsfilmdramaturg*¹³. D'après l'historien du cinéma allemand David Stewart Hull, c'est à la suite de cet échec que Joseph Goebbels décide de mettre fin au contrat de Willi Krause¹⁴. Il faut certainement également prendre en compte les relations tendues qui existaient entre Krause et les producteurs allemands depuis sa prise de fonction.

Il est remplacé par Hans Jürgen Nierentz, une autre personnalité ayant travaillé pour *Der Angriff* et qui occupait jusqu'alors un poste au département de la radio d'État. Né en 1909, il a donc 26 ans lorsqu'il devient le nouveau *Reichsfilmdramaturg*. Lui aussi ne possède aucune expérience du cinéma jusqu'à

¹⁰ Werner Kortwich est l'auteur du scénario de *Friesennot* réalisé par Willi Krause.

¹¹ Cf. Pierre Cadars, Francis Courtade, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Éric Losfeld, 1972, p. 157-158.

¹² L'expression « cinéma nazi » est employée ainsi pour faire référence aux films allemands produits dans le contexte, et sous le contrôle, du nazisme.

¹³ *The Film Daily*, 28 janvier 1935, numéro 23.

¹⁴ David S. Hull, *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933-1945*, Berkeley, University of California Press, 1969, p. 43-44.

ce qu'il signe le scénario du film *Fachmann Maria* (*Maria le passeur*, Frank Wisbar, 1936) en 1935. Il s'agit là d'une œuvre à part parmi l'ensemble des films allemands tournés sous le nazisme. Elle puise dans le registre du fantastique et développe une esthétique se rapprochant de certains films allemands des années 1920. Nierentz ne reste qu'un peu plus d'un an à la tête de la dramaturgie nationale, il est nommé intendant de la télévision berlinoise en 1937. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il servira dans une *Propagandakompanie*¹⁵.

Celui qui le remplace est certainement le *Reichsfilmdramaturg* dont il reste le plus de traces dans les différentes archives. Ewald von Demandowsky a été jusqu'alors comédien, journaliste et responsable du service « Kultur » dans le célèbre quotidien nazi *Völkischer Beobachter*. Comme les précédentes personnes nommées à ce poste, il est membre du NSDAP et très proche du ministre de la Propagande. Son nom est souvent cité dans le journal de ce dernier notamment lors de leurs rencontres pour évoquer ensemble de nombreuses « *Filmfragen* » (questions à propos du cinéma)¹⁶. La nomination de Demandowsky est saluée par la presse corporatiste qui évoque l'intelligence de l'homme et la qualité de ses textes de critiques cinématographiques¹⁷. Certaines d'entre elles publiées dans le *Völkischer Beobachter* seraient teintées d'antisémitisme¹⁸. Il aurait une expérience de l'ensemble des questions cinématographiques même s'il est impossible aujourd'hui de confirmer ce point. L'engagement de Demandowsky dans les débats portant sur l'art cinématographique apparaît clairement dans la presse corporatiste de l'époque. Durant son mandat de *Reichsfilmdramaturg*, il écrit notamment un article portant sur la conception des scénarios et sur la façon de raconter une bonne histoire. Il y interroge notamment le statut du scénario face à « l'idée générale » qui précède son écriture et rappelle à quel point « l'écriture d'un scénario est une science secrète¹⁹ ». En 1939, il quitte le bureau de *Reichsfilmdramaturg* pour rejoindre la direction des productions de la Tobis²⁰. Il continue de participer aux débats qui alimentent les revues corporatistes allemandes notamment à

¹⁵ Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945*, Francfort sur le Main, Fischer, 2009, p. 393.

¹⁶ Joseph Goebbels, Ralf G. Reuth, *Tagebücher 1924-1945: Band 3*, Munich, Piper, 2003, p. 1077, 1091, 1094, 1127, 1135, 1143, 1155, 1164.

¹⁷ „Demandowsky berufen”, *Film-Kurier*, 23 avril 1937.

¹⁸ Cf. Andreas Weigelt, Klaus-Dieter Müller, Thomas Schaarschmidt, Mike Schmeitzner, *Todesurteile Sowjetischer Militärtribunale gegen Deutsche (1944-1947): Eine Historisch-Biographische Studie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2015, p. 91.

¹⁹ Ewald von Demandowsky, „Der Film von gestern und morgen”, *Der Film*, 4 février 1939.

²⁰ „Neue Produktionschefs im deutschen Film”, *Film-Kurier*, 16 février 1939.

propos de la question des musiques de films²¹. Sous sa direction sont réalisés quelques-uns des plus importants films de l'époque nazie comme *Ohm Krüger* (*Le Président Krüger*, Hans Steinhoff, 1940), *Ich klage an* (*J'accuse*, Wolfgang Liebeneiner, 1941) et *Romanze in Moll* (*Lumière dans la nuit*, Helmut Käutner, 1942). En 1944, Joseph Goebbels parle de lui comme étant « le plus nazi des chefs de production²². » C'est cette proximité avec le ministre de la Propagande, et le nazisme en général, qui lui coûte la vie à la fin de la guerre. Arrêté à plusieurs reprises par les Soviétiques et les Américains, il finit par être emprisonné à la prison du KNVD de Berlin le 6 juillet 1946 et est condamné à mort pour les chefs suivants : crime de guerre, propagande à travers ses critiques de cinéma dans le *Völkischer Beobachter*, *Reichsfilmdramaturg*, chef de production de la *Tobis*. Exécuté en octobre 1946, il sera réhabilité en 1996.

Deux personnes succèdent à Demandowsky jusqu'à la fin de la guerre. Il n'existe que très peu d'informations à leur sujet, ce qui est certainement lié à la nomination conjointe de Fritz Hippler en tant que *Reichsfilmintendant*. Les missions de ce dernier sont de planifier les productions allemandes, de diriger les questions artistiques et intellectuelles liées au cinéma et de superviser la gestion des personnels sur les différents projets de film. Il demeure en effet difficile de distinguer les fonctions de chacun d'entre eux et il n'est pas rare qu'elles soient confondues²³. À la suite du départ d'Ewald von Demandowsky vers la *Tobis* en 1939, Joseph Goebbels nomme Carl-Dieter von Reichmeister à la tête de la dramaturgie nationale. Né en 1910, il a donc 29 ans lors de sa prise de fonction. Il est membre du NSDAP et de la SS dont il obtient le grade de *Hauptsturmführer* (équivalent d'un capitaine) en 1939²⁴. Avant de prendre ses fonctions, il fut journaliste au *Deutsche Allgemeine Zeitung* et occupa quelques fonctions en lien avec la presse au sein du ministère de la Propagande. Il quitte le poste de *Reichsfilmdramaturg* en 1943 pour rejoindre la section de propagande SS-Standarte Kurt Eggers et couvre ainsi les actualités du front. Un certain Kurt Frowein, né en 1914, prend sa suite jusqu'à la fin de la guerre. Il se serait distingué pendant la campagne militaire de 1939/1940 en publiant des romans de guerre que Joseph Goebbels apprécia beaucoup. Ce dernier le choisit comme attaché de presse personnel en 1941. Jusqu'aux derniers jours du nazisme, il continue de s'investir en tant que *Reichsfilmdramaturg* en encadrant notamment la préparation du film *Das Leben geht weiter* (*La vie continue*, Wolfgang Liebeneiner, non terminé). Ce projet cinématographique est censé mobiliser le

²¹ Ewald von Demandowsky, „Film und Musik: Erklärungen zur Diskussion über den Musikfilm”, *Film-Kurier*, 15 juillet 1941.

²² Ernst Klee, *op. cit.*, p. 97.

²³ Roel Vande Winkel, “Nazi Germany's Fritz Hippler, 1909-2002”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, volume 23, n° 2, 2003, p. 91-99.

²⁴ Ernst Klee, *op. cit.*, p. 432-433.

peuple allemand mais ne verra jamais le jour²⁵. Frowein aurait servi d'homme de paille en transmettant les consignes d'écriture et les idées que lui soufflait Joseph Goebbels. À l'issue de la guerre, la fonction de *Reichsfilmdramaturg* disparaît tout comme l'ensemble des dispositions législatives de la *Lichtspielgesetz*.

Ces recherches biographiques mettent en évidence des points communs entre la plupart des hommes ayant occupé le poste de *Reichsfilmdramaturg*. Ils sont tous proches de Joseph Goebbels et ont activement collaboré dans la presse nazie. À la suite de leur remplacement, ils ont poursuivi une carrière au ministère de la Propagande avant de servir l'armée via les *Propagandakompanien*, à l'exception d'Ewald von Demandowsky qui est le seul à poursuivre une véritable carrière dans l'industrie cinématographique. À l'inverse, aucun d'entre eux n'a connu de carrière cinématographique avant de devenir *Reichsfilmdramaturg*. Il en est de même pour l'après-guerre où aucun ne travaillera dans le cinéma. Dans tous les cas, il s'agit d'hommes dont l'âge moyen au moment de leur prise de fonction est de 29 ans. Ce jeune âge interpelle lorsqu'on songe au rôle important qui fut conféré au *Reichsfilmdramaturg* au sein de ce qui était alors la plus grande industrie cinématographique d'Europe.

Toutes ces indications nous mènent à émettre une hypothèse quant à l'intérêt réel qu'a représenté le *Reichsfilmdramaturg*. À l'image de la fonction d'homme de paille occupée par Kurt Frowein à propos du film *Das Leben geht weiter*, nous pensons que l'une des véritables fonctions du *Reichsfilmdramaturg* était d'être une sorte de verrou politique installé par Joseph Goebbels pour accentuer son contrôle du cinéma allemand. L'observation des modifications successives de la *Lichtspielgesetz* le démontre puisque, dans un premier temps, elle accorde un droit de regard absolu au *Reichsfilmdramaturg*. Mais devant le caractère totalitaire de cette disposition, la production allemande se retrouve trop déstabilisée et donc la loi est modifiée afin d'atténuer l'impact des décisions du *Reichsfilmdramaturg*. Pour autant, ce dernier continue d'accéder à l'ensemble des projets cinématographiques en cours de développement et peut ainsi informer Joseph Goebbels à propos de chacun d'entre eux. De plus, à peine quelques mois après la première modification de la loi, celle-ci est amendée d'un article confiant au ministre de la Propagande un droit de regard absolu sur l'ensemble des films, à n'importe quel stade de leur développement (depuis le scénario jusqu'à l'exploitation)²⁶. Ainsi, à travers le *Reichsfilmdramaturg* et son rôle d'examineur des scénarios proposés par les producteurs

²⁵ Cf. Hans-Christoph Blumenberg, „Hier spricht der deutsche Mensch“, *Der Spiegel*, 23 novembre 1992. Voir à ce propos le film *Das Leben geht weiter* (Mark Cairns, 2002) racontant sous la forme du docu-fiction l'histoire de ce film avorté (Emmy Awards du meilleur documentaire en 2002).

²⁶ *Zweites Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes, vom 28.6.1935* [RGBl. I 29.6.1935, S.811].

allemands, le ministère de la Propagande s'assure d'une surveillance continue du secteur cinématographique. Il n'est pas anodin de constater que tous les hommes ayant occupé le poste de *Reichsfilmdramaturg* ont été recrutés dans un cercle extrêmement restreint autour du ministre de la Propagande. En faisant appel à des membres du NSDAP plutôt jeunes, et en les faisant accéder à un statut professionnel majeur, Joseph Goebbels pouvait s'assurer de ne pas recruter des personnalités trop fortes dont les avis auraient eu un poids trop important. Goebbels dissémine continuellement des hommes capables d'influencer les débats et de contrôler les tendances artistiques et politiques du cinéma, comme lorsqu'il fait remplacer l'ensemble des directeurs de production en 1939.

De par son absence d'expérience cinématographique et l'affaiblissement rapide de son champ d'intervention, le *Reichsfilmdramaturg* n'a certainement pas eu un rôle prépondérant dans l'orientation des scénarios du cinéma nazi. À travers l'étude de cette fonction institutionnelle inédite dans l'histoire du cinéma, nous avons pu en revanche mettre en évidence l'existence d'un débat permanent autour de la question scénaristique. Les enjeux de succès, d'orientation idéologique ou encore de qualité artistique entraînent des discussions intellectuelles qui viennent *a posteriori* souligner le rôle crucial du scénario dans les stratégies cinématographiques des nazis, et aussi les difficultés que rencontrent dès lors les scénaristes dans l'exercice de leur métier. La relative absence d'étude à propos de cette profession sous le nazisme est probablement liée au système législatif créé par les nazis qui a considérablement contribué à « effacer » leur rôle. Plus généralement, cet encadrement a entraîné un affaiblissement progressif de l'autonomie des artistes allemands sous le Troisième Reich. Il ne faudrait pas pour autant y voir l'impossibilité de l'existence d'une véritable coopération entre artistes mais plutôt envisager, à partir de cet état des lieux, qu'il puisse exister au sein de films allemands une expression artistique camouflée dont le dévoilement enrichirait l'historiographie du cinéma allemand. Il pourrait s'agir notamment d'approfondir les analyses à propos des films dont la posture réflexive et / ou critique de leur auteur est attestée, à l'image d'Helmut Käutner par exemple, afin d'étudier comment celle-ci se manifeste d'un point de vue narratif et esthétique, et à travers quelles coopérations artistiques elle prend forme. Ainsi, nous serions en mesure de mettre en lumière des artistes oubliés.



Bibliographie

- ALBRECHT Gerd, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine Soziologische Untersuchung über Die Spielfilme des dritten Reichs*, Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag, 1969.
- CADARS Pierre, COURTADE Francis, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Éric Losfeld, 1972.
- FISHER Barbara et C. FOX Thomas, *A Companion to the Works of Lessing*, Columbia, Camden House, 2004.
- GOEBBELS Joseph et REUTH Ralf G., *Tagebücher 1924-1945: Band 3*, Munich, Piper, 2003.
- HULL David S., *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933-1945*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- KLEE Ernst, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945*, Francfort sur le Main, Fischer, 2009.
- KRAUSE Willi, *Reichsminister Dr. Goebbels*, Berlin, Verlag Dt. Kulturwacht, 1933.
- KREIMEIER Klaus, *Une histoire du cinéma allemand : la UFA*, Paris, Flammarion, 1994.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hamburg*, Paris, Didier et compagnie, 1873.
- WINKEL Roel Vande, "Nazi Germany's Fritz Hippler, 1909-2002", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, volume 23, n° 2, 2003.
- WEIGELT Andreas, MÜLLER Klaus-Dieter, SCHAARSCHMIDT Thomas et SCHMEITZNER Mike, *Todesurteile Sowjetischer Militärtribunale gegen Deutsche (1944-1947): Eine Historisch-Biographische Studie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2015.

Sources

Les archives consultées pour écrire cet article se situent à la Bibliothek und Textarchiv des Deutsches Filminstitut & Filmmuseum. Nous avons parcouru les fonds spécifiques de la période 1933-1945, notamment les revues corporatives de l'industrie cinématographique allemande (*Der Deutsche Film* ; *Der Kinematograph* ; *Film-*

2020 © Création Collective au Cinéma

Kurier) avec l'appui des conservateurs et conservatrices du DFF. Les textes de loi cités dans l'article et proposés dans des versions traduites à l'initiative de l'auteur ont été repris de l'ouvrage de référence *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine Soziologische Untersuchung über Die Spielfilme des dritten Reichs* de Gerd Albrecht, et complétés par des ressources inédites mises en lignes sur le site www.kinematographie.de créé par l'historien allemand Herbert Birett.

*George Cukor,
le « cinéaste des scénaristes » ?*

Yola Le Caïnek et Patrick McGilligan¹



*Remerciements à Katalin Pór pour nous avoir proposé
ce nouveau champ de réflexion sur Cukor.*

Introduction : pourquoi attribuer à Cukor une nième étiquette ?

Aborder George Cukor comme « le cinéaste des scénaristes », c'est tout d'abord vouloir rebattre les étiquettes qui l'ont stigmatisé toute sa carrière durant, comme s'il n'était jamais « assez » pour être *simplement et directement* considéré comme un réalisateur. D'homme de théâtre sophistiqué et de « cinéaste sans cœur », il est passé à la réputation de « cinéaste de films à costumes » puis, de façon durable, à celle de « cinéaste de femmes parce que j'ai eu la chance de travailler avec plusieurs grandes stars féminines », selon ses propres mots².

Emmanuel Burdeau résume une vision ambiguë d'un aspect de la réception de Cukor, en France du moins, en partant du fait qu'il :

fut l'image même du cinéaste hollywoodien, l'archétype de ceux dont on a coutume de dire qu'ils furent de grands artisans « et peut-être un peu plus ». Cukor eut pour lui plus et moins qu'une signature d'auteur, une sensibilité spéciale au féminin qui le rendit disponible à toutes sortes de projets et de genres, et lui valut le titre de « *woman director* »³.

¹ Cet article s'inspire d'une communication : « George Cukor, le cinéaste des scénaristes ? », communication à double voix avec Yola Le Caïnek et Patrick McGilligan, Colloque international, « Mais où est donc passé le scénariste ? », Université Lumière Lyon 2, 26-27 novembre 2018.

² « American Film Institute / 1978 », dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews*, University Press of Mississippi, 2011, p. 110.

³ Emmanuel Burdeau, « Les six époques de George Cukor » (introduction), *Cahiers du cinéma*, n° 615, septembre 2006, p. 83.

L'idée de disponibilité liée à celle de sensibilité au féminin, aussi exacte soit-elle, ne rend pas justice au volontarisme de Cukor pour certains projets qu'il a initiés lui-même, ou à la stratégie qu'il a élaborée pour infléchir certains aspects de son travail à Hollywood. La création de sa propre société de production, la G-D-C [George Dewey Cukor] Enterprise, pour l'achat des droits des sujets et l'écriture de scénarios, en 1963 après la fin des obligations de son contrat avec MGM, permettrait alors d'élucider autrement cette sensibilité au féminin. En effet, G-D-C Productions (que l'on retrouve pour les génériques de *Justine* et *Voyages avec ma tante / I Travels with My Aunt* respectivement en 1969 et 1972) répond au désir de Cukor de mieux contrôler l'écriture du scénario et s'inscrit dans la continuité, comme le note Patrick McGilligan, de « plusieurs projets de films sur des « femmes remarquables » qui occupaient l'imagination de Cukor après 1960⁴ », comme *Bloomer Girl*⁵, biopic sur Amélia Bloomer⁶ racontant comment elle « a inventé au XIX^e siècle les *bloomers*, [comment] elle militait également pour la tempérance, le vote des femmes, et la réforme féministe » résume McGilligan⁷. Le scénario était de John Patrick auteur de théâtre et scénariste de *Les Girls* en 1957, les chansons de Harold Arlen et E.Y. Harburg. Plus tard, entre 1975 et 1977, Cukor travaille lui-même à un scénario avec James Toback sur Victoria Woodhull, une activiste pour l'amour libre du tournant du siècle qui a été la première femme à faire campagne pour la présidence des États-Unis. Le film avait déjà un titre, *Vicki*, et une actrice, Faye Dunaway, pour le rôle principal. Cukor n'ayant jamais été satisfait du scénario, le producteur George Barry s'est impatienté et a arrêté le financement⁸.

Sa participation de plus en plus assumée au scénario peut être mise en écho avec une interview de 1978 où Cukor s'indigne de « la manière dont les femmes ont été si longtemps écartées dans les films, la manière dont elles ont

⁴ Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, St. Martin's Press, New York, 1991, p. 293.

⁵ Il développe ce projet en même temps que deux autres, *Peter Pan* et *The Nine-Tiger Man*, avec Gene Allen et le soutien de George Hoyningen Huene jusqu'en 1973. Aucun ne peut aboutir du fait de difficultés financières. Les recettes des films réalisés par Cukor après *My Fair Lady* sont d'autant plus insuffisantes qu'aucun de ses projets n'a été produit uniquement par G-D-C Productions, excluant pour le cinéaste les recettes de participation. Cf. Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, *op. cit.*, p. 325.

⁶ Amelia Jenks Bloomer (1818-1894) est une suffragette et une réformatrice sociale. Elle a fondé la revue féministe *Lily*. Elle portait des pantalons longs qui ont ensuite porté son nom, des *bloomers*.

⁷ D'après ce résumé du biopic que fait Patrick McGilligan, il n'est pas étonnant que le nom de Katharine Hepburn lui ait été associé, mais l'actrice ne put réellement s'y engager, au profit de Shirley MacLaine (et Harry Belafonte). Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, *op. cit.*, p. 293.

⁸ Cf. Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, *op. cit.*, p. 321-323.

été assignées à des rôles si limités⁹. » Le lien entre la démarche de Cukor pour une plus grande autonomie dans sa création et ses recherches pour l'écriture tournées vers des destins de femmes émancipées dépasse la simple coïncidence. Et, dans ce sens, ce n'est pas un hasard si la plupart de ses scénaristes et collaborateurs.trices étaient féministes, libéraux ou communistes, comme Zoë Akins, Donald Ogden Stewart et Walter Bernstein.

Sa relation avec les scénaristes n'a pourtant jamais été questionnée en tant que telle ; pour autant l'étiquette aurait pu être féconde et renouveler son image hollywoodienne. Cukor était « vu comme subordonné à son scénario, subordonné aux studios, et non comme un écrivain, non plus comme un activiste même quand l'activisme était le sujet de ses films » résume Patrick McGilligan¹⁰. Cette réputation provient sûrement aussi des déclarations de Cukor lui-même qui précisait toujours qu'il n'était pas un écrivain, même s'il reconnaissait dans son travail une « collaboration étroite et suivie » avec les scénaristes où il « fait des suggestions (“un sacré paquet de suggestions” comme il dit), des propositions concrètes¹¹ [...] ». En s'affichant ainsi tout au long de sa carrière, en risquant en toute conscience sa renommée face à celle d'autres cinéastes comme John Ford qui, par exemple, écrivait et participait à ses films, ne préservait-il pas surtout une zone de liberté très privilégiée dans son travail, incontrôlable par les studios parce que non identifiée ?

Dans un entretien très éloquent sur ce sujet avec Charles Tesson après la sortie de son dernier film *Riches et célèbres* en 1982, Cukor approfondit la contradiction en paradoxe : « Je suis le seul scénariste qui n'écrive pas de scénario ». Certes, il s'agit pour lui de dire par là qu'il est avant tout un “*director*”, que c'est déjà bien « assez difficile comme ça », et qu'il ne comprend pas cette manie chez les nouvelles générations de cinéastes de vouloir tout faire, manie qu'il qualifie d'ailleurs de française¹². Mais il semblerait aussi qu'il laisse apercevoir la façon dont on pourrait définir le plus justement possible le réalisateur qu'il était, « un scénariste sans papier ni crayon¹³ ».

Cette image originale d'un scénariste non écrivain s'éclaire dans la relation que Cukor a au texte, sacré et absolu dans sa forme écrite, amenant chez lui une démarche non de créateur mais d'interprète. Cela apparaît nettement dans un autre entretien en 1960 où il classe les réalisateurs en deux catégories : « les créateurs qui adaptent le sujet qu'ils choisissent ou qu'on leur propose à leurs

⁹ “American Film Institute / 1978”, dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰ Patrick McGilligan, entretien avec Yola Le Caïneg, Paris, 9 juillet 2008.

¹¹ Charles Tesson, « Rencontre avec George Cukor : “I’m a director” », *Cahiers du cinéma*, n° 334 335, avril 1982, p. 16.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 15.

préoccupations. Ce sont par exemple Lubitsch, Ford, Hitchcock. Si le scénario leur convient, ça va, sinon ils le triturent jusqu'à ce qu'il s'adapte à ce qu'ils ont envie de faire. Et il y a aussi les interprètes, ceux qui se soumettent au texte et au sujet¹⁴. » En se situant lui-même dans la seconde catégorie, l'une des seules étiquettes qu'il se soit lui-même attribuées, Cukor permet de comprendre son rapport ambivalent à l'auteurat¹⁵. L'hypothèse est qu'il ne refuserait pas tant l'auteurat qu'il revendiquerait une préférence pour l'interprétariat. Cinéaste libertaire doublement opprimé comme homosexuel par la censure même du Code de Production (Hays Office) qu'il devait appliquer dans ses films, il préfère construire, quitte à la réduire, son image hollywoodienne pour bénéficier d'une liberté propre au sein de son travail de réalisation. L'interprétation, située dans l'intervalle discret entre le texte et la mise en scène, ne lui ouvre-t-elle pas en effet cet espace collaboratif libre nécessaire à sa création ? Dès lors, le scénario formerait bien le point névralgique de sa poétique, et son cinéma se définirait à l'aune de la relation qu'il développait avec ses scénaristes. Dans leur travail avec Cukor, ils sont certes libres et autonomes dans l'écriture, mais toujours subtilement influencés à distance. Sans nier les autres spécificités de Cukor, nous proposons de les voir toutes converger en une seule, celle d'être un « cinéaste des scénaristes », ultime étiquette qui annulerait, finalement, selon nous, toutes les autres.

C'est cette nouvelle approche de Cukor que nous nous proposons d'étudier dans cet article en considérant différentes constantes de sa relation aux scénaristes au fil des cinq décennies de sa carrière hollywoodienne, de 1930 à 1981 ; nous empruntons à dessein leur chemin à rebours pour les présenter ci-après. D'un point de vue général tout d'abord, ce qui ressort de la relation que Cukor revendique au scénario et à l'écriture des scénaristes est le caractère sacré du texte pour lui. C'est pourquoi il privilégie dans son travail de création les conditions pour que les meilleurs scénaristes soient dans son équipe où il travaille avant tout dans la pensée du groupe et s'efface volontairement comme auteur. Cela n'empêche pas cependant sa large implication dans les processus d'écriture scénaristique comme l'explique Walter Bernstein, qui a été le scénariste de son tournant vers la modernité au début des années 1960 avec *La Diablesse en collant rose / Heller in Pink Tights* avec Sophia Loren et *Quelque chose va craquer / Something's Got To Give*, le film inachevé de Marilyn Monroe. Ce peut être expliqué par le mode collaboratif de son travail reposant sur l'échange et la fidélité que montre la série de films qu'il réalise avec le couple de scénaristes

¹⁴ Jean Domarchi, « George Cukor aime diriger les femmes (entretien) », *Arts*, 12 octobre 1960.

¹⁵ Terme emprunté à Christian Viviani dans Christian Viviani, « Le paradis et les étrangers : Hollywood et les scénaristes », *Positif*, n° 367, septembre 1991, p. 67-71.

Ruth Gordon et Garson Kanin entre les années 1940 et 1950. Pour chacun de ses cinquante films, à terme, il s'agissait de trouver le scénario approprié. Plus, le travail avec le ou la scénariste, comme Zoë Akins de laquelle il était très proche durant les années 1930 et qu'il sollicitait souvent de façon informelle, se faisait non seulement en amont, mais aussi pendant le film.

Revendication : une relation volontaire au travail du scénariste et au scénario

Comme un prologue au dossier « George Cukor ou l'art de faire briller l'acteur » consacré au cinéaste en janvier 2019¹⁶, *Positif* ressort un long entretien de Cukor sur ce qu'est un metteur en scène. La parole du réalisateur, qui certes est générale sur le fonctionnement hollywoodien, met aussi en évidence la spécificité de son travail avec le scénariste :

S'il accepte l'ouvrage, depuis cet instant jusqu'à ce que le film soit prêt à être projeté, [le metteur en scène] reste en étroite collaboration avec son supérieur, le producteur et l'auteur ou plus souvent les auteurs. Disons que le film doit être fait d'après un roman à succès et que deux scénaristes ont été désignés pour l'adapter à l'écran. Il se peut que le metteur en scène n'écrive pas un mot de l'histoire – pour ma part, étant piètre écrivain, je ne le fais jamais – mais il devra assister à toutes les conférences avec le producteur et les scénaristes et discuter avec eux, scène par scène, ligne par ligne, des moindres détails du scénario. S'il est lui-même auteur, il peut apporter autre chose que des idées. Certains metteurs en scène sont de très bons écrivains, mais, écrivain ou pas, la présence du réalisateur est essentielle dans ces conférences sur le scénario, parce que c'est lui qui, finalement, transportera à l'écran l'œuvre du scénariste par le truchement des acteurs et de l'appareil. Il est donc de toute nécessité pour lui d'avoir en main un scénario aussi bien construit que possible avec le meilleur dialogue possible, afin de traiter le sujet comme il désire le traiter et d'en tirer toute la puissance dramatique. Une scène brillamment conçue par un écrivain peut être impossible à traduire en images mouvantes et parlantes. Le metteur en scène qui, probablement, connaît à ce moment les interprètes du film, usera de son influence pour diriger la composition du scénario dans les lignes qui conviendront le mieux au style et à la personnalité de ces acteurs¹⁷.

À ce titre Cukor se désigne « comme une sorte d'instituteur » en évoquant son rôle d'intermédiaire entre le texte et l'actrice inexpérimentée Taina Elg dans *Les Girls* en 1958 – qui raconte sous la forme d'un procès les aventures

¹⁶ Cf. *Positif*, n° 695, janvier 2019, p. 91-111.

¹⁷ George Cukor, « Le Metteur en scène », *Positif*, n° 694, décembre 2018 ; texte publié originellement dans l'ouvrage collectif *La Technique du cinéma*, Paris, Payot, 1939 (trad. Jean-Georges Auriol).

amoureuses de trois jeunes femmes avec leur directeur de troupe Barry Nichols (Gene Kelly) : « J'ai dû réajuster le texte à ses possibilités, lui donner confiance en elle¹⁸. » Ici le texte joue d'autant plus un rôle direct positif dans la direction d'acteur que Cukor est totalement partie prenante du casting de Taina Elg. Son interprétation du scénario se joue dans la meilleure interprète qu'il lui trouvera. L'actrice a en effet été doublement choisie par Cukor, estime Emanuel Levy. Kay Kendall ayant refusé, puis accepté de jouer le rôle de l'Anglaise, Cukor avait dans un premier temps proposé le rôle de Sybil à Taina Elg. Qu'elle corresponde exactement comme actrice aux attentes de Cukor est avéré par le fait qu'il a répété avec elle avant de filmer ses essais. Il l'a donc logiquement gardée dans la distribution et lui a attribué, après la réponse positive de Kendall, le rôle de la Française. L'actrice idéale, c'est-à-dire « créatrice¹⁹ » pour Cukor, nous y reviendrons, est donc moins ce qu'elle est que ce qu'elle peut être dans sa rencontre avec un texte. Son empirisme, selon les termes de Domarchi²⁰, se définit dans la recherche spontanée d'une interprétation au carré, c'est-à-dire de lui-même et l'actrice. Il peut être intéressant de noter pour ce film que le choix de Mitzi Gaynor pour l'Américaine s'est fait contre l'avis de Cukor, en opposition et pour confirmer le parti pris pour Taina Elg²¹.

Ce parti pris se prolonge en effet dans les choix affirmés de mise en scène que Cukor réalise au moment du tournage sur le scénario que John Patrick écrit à partir d'une histoire originale de Vera Caspary, auteure victime de la *Chasse aux sorcières*²². Cukor intervient en plein cœur du récit de l'aventure du personnage jouée par Taina Elg, Angèle la Française, avec Barry, en choisissant de développer le personnage et ses amours avec Barry par rapport au découpage scénaristique. Il s'agit probablement pour Cukor de préparer l'opposition entre Angèle, prise à son propre piège en tombant amoureuse et perdant le contrôle des événements, et Barry qui sait gérer mieux qu'elle ses sentiments. Elle récupère ainsi la chanson « Ça c'est l'amour » alors que le scénario l'attribuait à Barry sous le titre « Quand arrive l'amour²³ ». Sous l'action cukorienne, la jeune actrice inexpérimentée est substituée à la star

¹⁸ Jean Domarchi, « George Cukor aime diriger les femmes (entretien) », art. cit.

¹⁹ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 3.

²⁰ Jean Domarchi, « Petit panégyrique d'un grand directeur », *Cahiers du cinéma*, n° 113, novembre 1960, p. 17.

²¹ Le choix de Mitzi Gaynor pour l'Américaine s'est fait contre l'avis de Cukor. Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, op. cit., p. 241.

²² Vera Caspary, écrivaine et scénariste née à Chicago en 1899 dans une famille juive ; après avoir visité l'URSS elle travaille avec Ornitz, et adhère à la Ligue antinazie. Elle est visée par la liste noire. Elle est l'auteure du roman à succès *Laura* en 1942, qui sera adapté deux ans plus tard par Otto Preminger avec Gene Tierney dans le rôle de Laura.

²³ Le scénario est consultable dans les collections de la Cinémathèque Française (Bifi).

masculine Gene Kelly qui signe par ce film la fin de son contrat avec MGM. Le photogramme ci-dessous montre la mise en valeur du personnage féminin : Angèle reçoit la lumière et domine par sa hauteur, à l'opposé de Barry, inscrit dans une horizontalité plus sombre.



Les Girls, MGM, 1957

Angèle (Taina Elg) chante « Ça c'est l'amour » à Barry Nichols (Gene Kelly)

On comprend pourquoi Cukor, optant pour ce mode opératoire, n'a jamais revendiqué une phrase des scénarios qu'il a tournés, et d'ailleurs en effet, il n'avait pas besoin d'écrire, puisque pour lui un film s'écrivait autant au tournage qu'à l'étape scénaristique : « d'un côté il y a le scénario, de l'autre il y a la façon de tourner la scène²⁴ ». Il avait également largement conscience de la part du montage dans le processus créatif. Ayant connu à plusieurs reprises l'expérience malheureuse d'un film remonté contre son avis, et sachant la loi qui ne lui donne légalement aucun droit comme réalisateur à ce stade de la production²⁵, il veut aussi se donner la possibilité de ce contrôle avec les G-D-C Productions. Si Cukor a survécu à ces contraintes et contradictions, c'est que pour chaque film il a pu reconfigurer un schéma émancipatoire. Certes, Cukor représente, « dans le cadre d'une tradition formelle hollywoodienne, la modération et l'équilibre²⁶ » selon les mots de Vincent Ostria, mais sa servitude reste volontaire à la seule mesure des possibilités subversives qui s'offrent à lui. Le travail avec le scénariste en est une, et cela passe bien par une recherche d'équilibre et de compromis. Équilibre entre le scénario et le tournage, compromis dans sa relation avec les scénaristes pour accorder cette dernière à

²⁴ Charles Tesson, « Rencontre avec George Cukor : "I'm a director" », *Cahiers du cinéma*, n° 334-335, avril 1982, p. 16.

²⁵ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 7-8.

²⁶ Vincent Ostria, « *A director is dead* », *Cahiers du cinéma*, n° 346, avril 1983, p. 42.

son autre relation, nécessaire et profonde, avec le texte : « Je ne suis pas un écrivain. J'influence l'écriture sur mes films ; je suis très généreux en conseils gratuits. J'ai toujours essayé de travailler sur un matériau pourvu d'une certaine classe initiale mais que j'annote²⁷. »

La problématique de Cukor pourrait être celle de contrôler le tournage par le scénario en vue de limiter les possibilités de montage et garder le *final cut*. Mais sa qualité de cinéaste-interprète l'amène surtout à vouloir contrôler le tournage par la direction d'acteur. Cette modalité de contrôle n'étant pas dominante, elle expliquerait les violences subies par ses films au montage, le système hollywoodien tendant à normaliser tout ce qui dissemble de lui. La voie scénaristique est à ce titre largement émancipatoire pour Cukor. La création de G-D-C Enterprise suit juste ses démêlés du début des années 1960 au sujet du scénario de *Lady L*. Bien que son contrat avec MGM ait porté la mention "*no script approval*", il a demandé à quitter le projet *Lady L*, ayant des réticences sur le scénario que le studio n'a pas voulu entendre. Ce geste de rupture suit d'autres gestes de rébellion qui consistaient pour partie à intervenir autant que possible sur le scénario déjà écrit. Il est ainsi capable de braver les interdits hollywoodiens comme pour *La Croisée des destins* en 1956 où il a décidé d'envoyer le scénario, qu'il trouvait mauvais, à l'auteur original John Masters pour avoir son avis²⁸. Quand il ne parvient pas à agir sur l'écriture, comme pour *Ma vie à moi* en 1950 dont il jugeait l'histoire horrible, et conséquemment désapprouvait²⁹ la version choisie du scénario où l'héroïne ne se suicidait pas³⁰, il agit au niveau de la mise en scène par l'ajout ou l'accentuation. L'approche qu'il a eue de ce scénario, dont la diégèse fait sûrement résonner une partie de la biographie de son auteure Isobel Lennart ancienne activiste communiste qui a dénoncé lors de la Chasse aux sorcières pour garder son emploi³¹, est unique dans sa filmographie. Cela tient à deux contraintes que le cinéaste énonce lui-

²⁷ "American Film Institute / 1978", dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews*, *op. cit.*, 2011, p. 112

²⁸ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance: Hollywood's Legendary Director and His Stars*, Morrow, 1994, p. 233.

²⁹ « Le cinéma selon George Cukor », propos recueillis par Richard Overstreet (1964), *op. cit.*, p. 130.

³⁰ Dans la première version, l'héroïne Lily devait se suicider suivant le funeste présage de la mort de l'ancien mannequin Mary qu'elle rencontre en arrivant à New York.

³¹ Isobel Lennart (1915-1971), liée au Parti communiste américain de 1939 à 1944 après avoir été congédiée par MGM où elle avait essayé d'organiser un syndicat dans le service des courriers, a vu réaliser son premier scénario en 1942. En 1947, la Commission de la Chambre sur les activités anti-américaines l'a laissée poursuivre sa carrière après sa dénonciation de vingt et une personnes liées au parti communiste.

même, la première est que *Ma vie à moi* est un film « mécanique³² », l'autre est qu'il doit rendre compréhensibles l'histoire et sa mécanique pour permettre à la star du film, Lana Turner, d'interpréter au mieux son personnage³³. Selon les termes de Carlos Clarens, Cukor a eu recours à la méthode de l'oubli, c'est-à-dire qu'il a renforcé méthodiquement dans le film les éléments diégétiques propres à *faire oublier* l'histoire de l'héroïne, Lily Brannel James. Ainsi, la rencontre avec Nora³⁴ qui porte Lily vers la renaissance et renverse celle, funeste, avec Mary³⁵. Cela s'accomplit aussi par la forme. Le personnage est porté dans des domaines visuels inédits et expérimentaux par des contrastes intensifiés du noir et blanc jusqu'à trouser la pellicule et en même temps le stéréotype féminin mortifère véhiculé par le scénario. Chez Cukor, il est remarquable que les héroïnes ne sont jamais ridicules, tout son travail de direction et de mise en scène va dans ce sens, même s'il doit résister à des scénarios mécaniques ou sans humour, comme il le déplore souvent. Même s'il s'appuie sur les éléments réalistes sociaux imposés comme arguments moteurs, il sait les détourner au profit des acteurs, et *a fortiori* des actrices, repensant peut-être l'Amérique comme ayant plus besoin d'héroïnes que de héros.



Ma vie à moi : Le chapeau de Lily (Lana Turner) la présente en rupture avec les autres personnages, de gauche à droite, en plus de Lily, Nora (Margaret Phillips), Jim (Louis Calhern) et Steve (Ray Milland), qui restent dans des contrastes doux, notamment les reflets sur la chemise satinée de Nora

Cette méthode de l'oubli s'apparente à une autre de la soustraction, qui suit un principe similaire d'équilibrage. Le scénario de *The Nine-Tiger Man*, l'un des

³² “Jeff Wise and Robert Smith / 1973”, dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor : Interviews, op. cit.*, p. 87.

³³ Gavin Lambert, *On Cukor*, Rizzoli, New York, 2000, p. 185.

³⁴ Nora est la femme de l'amant de Lily, laquelle ignore qu'il est marié. Nora, handicapée des jambes suite à un accident, est venue du Montana à New York pour l'anniversaire de Steve. Elle reçoit Lily, venue pour tout lui dire, dans la suite de l'hôtel qu'elle partage avec son mari. Lily choisit progressivement face à Nora de renoncer à lui prendre son mari.

³⁵ Mary Ashlon (Ann Dvorak), qui se suicide au début du film, approfondit le type de la femme âgée qui essaie de reconquérir la jeunesse, et tombe dans l'alcoolisme, la dépression.

trois projets de G-D-C Productions que Cukor préparait après *My Fair Lady* mais qui n'a pas abouti, a ainsi été recentré pour harmoniser la part entre la fiction et le document historique :

Mon film est une comédie romantique, chose bigrement difficile à faire, d'ailleurs. Ça doit être joué avec naturel et beaucoup d'allure et je trouve que c'est ce qu'il y a de plus difficile à écrire, à jouer et à mettre en scène. Comme sous-titre à son roman, M^{me} Blanche a écrit : « l'histoire de bas comportements dans la haute société », et c'est cela l'essentiel de la chose. Il faut un style plutôt audacieux mais sans vulgarité. Terence Rattigan a écrit un merveilleux scénario et nous travaillons maintenant à le resserrer. L'histoire se passe aux Indes en 1857 et nous voulons rendre l'époque très présente. Il y a des émeutes – que les Anglais appellent la Mutinerie des Cipayes et les Indiens la Première Guerre de l'indépendance – et l'arrière-plan historique, je l'espère, très authentique. Nous montrerons aussi la vie aisée en Angleterre, la façon dont les Anglais vivaient aux Indes au début de l'ère colonialiste et les différences des mœurs européennes et indiennes³⁶.

Son énoncé, passant du « je » au « nous », traduit chez Cukor un double rapport à l'écriture, d'une part, une sensibilité particulière à ce qu'un film exige d'un texte, et d'autre part, la nécessité d'une relation de travail avec les scénaristes. Son identité, à Hollywood, d'homme de théâtre a certainement favorisé avec ces derniers une collaboration de confiance. Nul n'ignore en effet que ses premiers pas dans le milieu artistique le destinaient au théâtre à Broadway, et qu'il fut appelé à Hollywood à la toute fin des années 1920 pour les débuts du parlant. Alors âgé de trente ans, il a fait le choix de consacrer tout le restant de sa carrière au cinéma sans revenir au théâtre. Il n'en aborde pas pour autant le cinéma avec dépit. Sa capacité à s'adapter et à réinvestir ses expériences dans les différents postes qu'il occupe donne d'emblée à sa pratique artistique une plasticité remarquable, qui favorise d'une certaine façon un rapport décomplexé au texte. Parti du poste d'aide-régisseur en 1919, en tournée avec le théâtre de Chicago, puis à Rochester surtout pour les saisons d'été, il parvient au poste de directeur et en 1926 crée sa propre troupe, qui, réputée notamment pour son organisation, remporte un grand succès. Dans le même temps, dès 1925, il travaille à Broadway comme régisseur puis comme metteur en scène. Il rejoint Hollywood en 1929 où il est nommé directeur de dialogues, puis assistant de réalisation ; sa tâche y est alors essentiellement de suivre, de faire répéter les acteurs, ce qui lui confère vite un statut de coréalisateur, et le propulse enfin, par la qualité de son travail, au poste de réalisateur en 1931.

³⁶ « Cukor et les Indes galantes », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, p. 13-14.

Cukor l'a toujours dit, il était heureux à Hollywood et n'aurait pas souhaité revenir au théâtre. Il évalue à « trois ou quatre ans » le temps qu'il lui a fallu pour se « familiariser » avec la réalisation cinématographique³⁷. Finalement, cinéma et théâtre s'articulent et s'équilibrent dans son œuvre comme la mesure positive l'un de l'autre : ou bien le scénario vient du théâtre, ou bien l'acteur, ou bien le sujet du film lui-même. Ceci, avec vingt-deux films adaptés de pièces pour vingt-cinq films qui adaptent nouvelles, romans ou sujets originaux, si on excepte les trois premiers films coréalisés, *Grumpy*, *The Virtuous Sin* et *The Royal Family of Broadway*³⁸.

Cette stabilité de son œuvre favorise sa réputation à Hollywood d'un cinéaste qui respecte le scénario. Parce qu'il en fait en plus le lieu d'une volonté d'indépendance, comme le montre la création des G-D-C Productions en 1963, il peut construire des collaborations suivies et approfondies avec les scénaristes. L'étrange est que ce rapport spécifique au scénario lui confère rapidement une autre réputation, celle de *dominative director*, quasiment opposée à l'étiquette qu'il s'attribue d'*interpretative director*, car même s'il ne désignait pas les scénaristes, finalement les scénaristes écrivaient pour lui en réaction directe à la logique séparatiste des studios.

Extension et implosion des catégories

Du cinéaste des femmes au cinéaste des scénaristes (années 1930), Zoë Akins

Quand Cukor évoque les stars féminines, il rattache leur réalité hollywoodienne à la question du scénario : « Les actrices de la Metro, où j'étais, avaient toutes une très grande personnalité : Greta Garbo, Norma Shearer, Joan Crawford... Ces femmes qui faisaient deux films par an représentaient des valeurs sûres pour la compagnie : elles avaient donc des scénarios écrits à leur image³⁹. » Il distingue alors celles qui savent exister par elles-mêmes à l'écran au-delà de cette image textuelle, les appelant les « actrices créatrices⁴⁰ » comme Greta Garbo, et celles qui n'y parviennent pas, plus nombreuses, pour qui tout doit venir du scénario. Dans tous les cas, précise Cukor, il faut partir du fait

³⁷ “Gene D. Phillips / 1972”, dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews, op. cit.*, 2011, p. 7.

³⁸ Cf. Yola Le Caïneq, « La vie publique de George Cukor », *George Cukor On/Off*, Capricci, 2014.

³⁹ Rui Nogueira, François Truchaud, “Cukor’s junction”, *Cahiers du cinéma*, n° 197, Noël 67 / janvier 68, p. 13.

⁴⁰ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 3.

que les actrices ne sont pas des scénaristes⁴¹. L'étiquette de « cinéaste des femmes » qu'il se voit attribuer malgré lui dès ses débuts à Hollywood et qui semble entérinée dans ce même Hollywood à la fin des années 1930, est donc certainement à analyser et à mettre en perspective critique tout autant par le nombre de femmes scénaristes avec lesquelles il a travaillé que par les actrices qu'il a dirigées. Molly Haskell relève bien cette spécificité de Cukor : « En ce qui concerne les scénaristes, les génériques de presque tous les films des années trente de George Cukor comprenaient des femmes⁴². »

Parce que certaines collaborations avec des femmes scénaristes ne sont pas ponctuelles, et sont même plutôt régulières, elles prennent en effet sens. Zoë Akins écrit l'histoire originale de *Girls About Town* en 1931, puis co-écrit *Le Roman de Marguerite Gautier* en 1936 avec Frances Marion et James Hilton (d'après le roman d'Alexandre Dumas fils) et enfin rédige le scénario de *Zaza* d'après la pièce de Pierre Berton et Charles Simon. Jane Murfin conçoit le scénario de *What Price Hollywood?* en 1932 avec Ben Markson, scénario qui est écrit par Gene Fowler et Roland Brown et enfin adapté par Robert Presnell, d'après un sujet original d'Adela Rogers St. John et Louis Stevens, elle est impliquée dans *Rockabye* en 1932, une histoire écrite avec Kubec Glasmon d'après la pièce de Lucia Bronder, puis dans *Haute société* avec Harry Wagstaff Gribble d'après la pièce de Somerset Maugham. Enfin, Anita Loos, dernière citée mais pas la moindre des scénaristes, adapte pour l'écran *The Women* en 1939 avec Jane Murfin d'après une pièce de Clare Boothe Luce, puis écrit le scénario de *Susan and God* en 1940.

La collaboration avec Anita Loos qui « a inventé le concept du scénariste professionnel » selon les mots de Christian Viviani⁴³, éclaire sûrement la façon dont Cukor pouvait concevoir le métier de scénariste à Hollywood. Christian Viviani exemplifie avec Anita Loos et Elinor Glynn deux catégories :

Il y avait d'un côté les « pro », ceux qui acceptaient d'écrire sur commande, ceux qui connaissaient les tenants et aboutissants d'une écriture proprement cinématographique, ceux qui ne prétendaient pas à une qualité d'auteur. De l'autre côté, on trouvait la célébrité, le journaliste, dramaturge ou écrivain, qui arrivait à Hollywood avec déjà sa réputation avec lui⁴⁴.

Dans la suite d'Anita Loos, on trouve ainsi d'autres scénaristes qui ont décidé de se consacrer entièrement à l'écriture scénaristique comme Jane Murfin dès

⁴¹ Charles Tesson, « Rencontre avec George Cukor : "I'm a director" », art. cit., p. 16.

⁴² Molly Haskell, *Adulée ou avilie, la Femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda* (traduction de Béatrice Vernet), Seghers, Paris, 1977, p. 115.

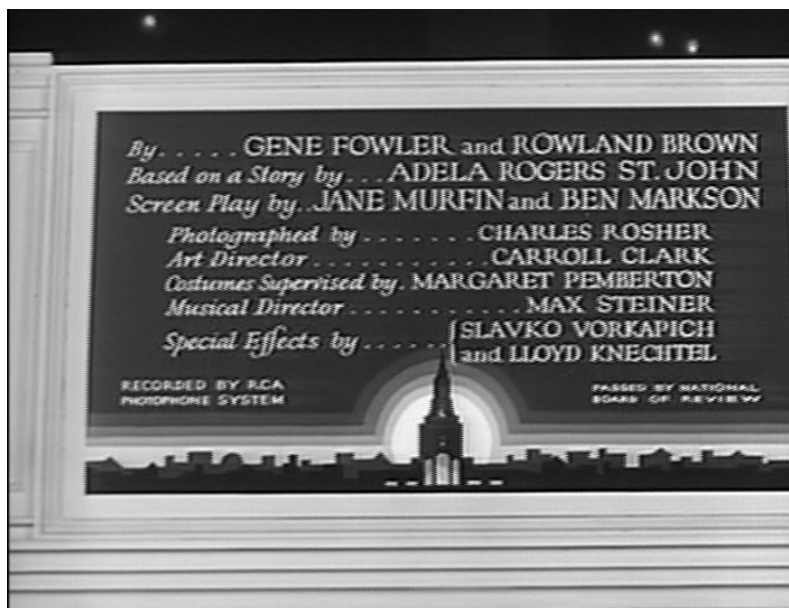
⁴³ Christian Viviani, « Le paradis et les étrangers : Hollywood et les scénaristes », *Positif*, n° 367, Sept. 1991, p. 67-71.

⁴⁴ *Ibid.*

la fin des années 1920 et plus tard Garson Kanin. Les précautions locutoires de Cukor quant à sa qualité de scénariste pourraient alors venir du caractère instable, parce que récent, de la profession. C'est seulement au crépuscule de sa carrière, à la fin des années 1960, qu'il se décrit lui-même dans un processus d'écriture scénaristique spécifique à la fin de sa carrière avec les G-D-C Productions : « Depuis *My Fair Lady*, j'ai écrit beaucoup de scripts⁴⁵ ».

Outre leur manière d'envisager l'exigence d'une écriture proprement cinématographique, les femmes scénaristes – les deux éléments, manière et femme, sont-ils liés ? – donnèrent d'emblée aux films de Cukor durant les années 1930 et le début des années 1940 un point de vue féminin (sans pour autant qu'ils contiennent une revendication féministe), à savoir « ce que les femmes voulaient voir⁴⁶ » selon les mots de Molly Haskell. Les auteures n'ont cependant pas l'exclusivité dans la filmographie de Cukor et, en faveur de sa propre intervention sur le scénario, l'écriture s'appuie sur un travail d'équipe mixte où le concept d'auteur se dilue.

What Price Hollywood?, en 1932, compte sept personnes dans l'écriture qui ne sont d'ailleurs pas toutes mentionnées par le générique et dont la paternité sur le scénario reste ambiguë.



Générique (début) de *What Price Hollywood ?*

⁴⁵ Rui Nogueira, François Truchaud, "Cukor's junction", *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ Molly Haskell, *La Femme à l'écran*, *op. cit.*, p. 116.

Cette histoire, prévue initialement pour la *It Girl*⁴⁷ Clara Bow, constitue le récit fondateur de la série *A Star Is Born / Une étoile est née*, qui était bien pour Cukor en effet, *It* désignant le *sex appeal*, l'histoire d'un désir entre deux êtres. Dans le premier tiers du film, Mary Evans, une aspirante actrice, vient pour un essai que le réalisateur Max Carey lui avait proposé suite à leur rencontre. Consciente d'avoir raté l'essai, elle rentre chez elle et répète sa réplique toute la nuit. Le jeu juste est montré comme une recherche physique et non intellectuelle entre la précision du corps et du mot.

L'importance du scénario est signifiée par la recherche précise que l'actrice va entreprendre sur une seule phrase après son cuisant échec sur le plateau, elle y tient d'ailleurs le script comme Cukor le faisait lui-même. Être obsédé par chaque ligne du scénario est un caractère essentiel de Cukor, et fait de sa relation aux scénaristes une relation nécessaire.



READY FOR REHEARSAL....Anna Magnani and Director George Cukor are caught in a reading of a forthcoming scene on the set of Hal Wallis' "Wild is the Wind" for Paramount.

(PLEASE CREDIT "WILD IS THE WIND")

Collection Yola Le Caïneç

⁴⁷ La *It Girl* est dotée du *sex appeal*.

McGilligan rapporte ainsi une anecdote racontée par le monteur et réalisateur Edward Dmytryk lors du film *Zazou* avec Claudette Colbert. L'actrice ne parvenant pas à dire une réplique, Cukor appelle la scénariste Zoë Akins, la fait venir en limousine de Pasadena situé à trente minutes de voiture, afin qu'elle trouve une autre phrase pour Claudette Colbert⁴⁸. La durée globale de cette opération a été de deux heures, ce qui est d'autant plus considérable que Cukor aurait été tout à fait légitime pour faire cette modification lui-même. Mais le texte est sacré pour lui – le livret du scénario de Cukor porte les stigmates de l'attachement qu'il lui porte, il le serre tant, le mettant dans ses poches, qu'il est très abîmé et doit être régulièrement renouvelé – et il ne peut intervenir seul sur lui, il a besoin du scénariste, une habitude sûrement liée selon Dmytryk à son passé dans le théâtre où le texte ne peut être changé sans le consentement de l'auteur.

Zoë Akins est certainement pour Cukor la scénariste qu'il estime le plus⁴⁹ et de laquelle il est la plus proche. Elle est son aînée de trente ans, mais, comme lui, elle vient du théâtre et a fait ses débuts au cinéma en même temps que lui. Si elle s'est rendue en Californie pour des raisons de santé, et a exercé différents métiers à Hollywood, elle y est vite connue pour son esprit, son anglophilie, et son train de vie mondain. C'est en 1935 qu'elle gagne une réputation d'auteure pour *The Old Maid* qui adapte une pièce d'Edith Wharton qui a reçu le prix Pulitzer. Alors qu'elle travaille avec Selznick, elle suit le travail de Cukor tandis qu'il est à Paramount, RKO et MGM jusqu'en 1958 où elle meurt d'un cancer. Même si elle est globalement perçue par ses contemporains comme d'une époque révolue, Cukor la consulte souvent pour les scénarios de ses films sans qu'elle soit créditée. Il cite aussi cette phrase qu'il tient d'elle : “*I submerge myself, as in water, and the writing is automatic*”. D'une certaine façon, pour Patrick McGilligan, Zoë Akins fut la muse de Cukor, les sept films sur lesquels ils ont travaillé ensemble en témoignent, et traduisent pour sa première décennie hollywoodienne la nature profondément empathique de son travail avec les scénaristes.

Usage : un mode de travail collaboratif avec les scénaristes (années 1940 et 1950), Ruth Gordon et Garson Kanin

La réciprocité est vraie et Cukor, s'il est inspiré par les scénaristes, est aussi un réalisateur qui peut les inspirer. Très précis sur la valeur des scènes, il trouve

⁴⁸ Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life – A Biography of the Gentleman Director*, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 89.

là sa part dans le travail avec eux, qui pouvaient compter sur la pertinence de ses remarques. Il définit d'ailleurs ce travail en des termes de méthode et de rigueur précautionneuse :

Cette collaboration entre metteur en scène et scénaristes est caractéristique de l'attitude que doit avoir le metteur en scène avec toute personne qui prend part à la production. Savoir discerner ce que chacun de ses collaborateurs peut donner doit être l'élément essentiel du métier de metteur en scène ; eux sont experts dans leur partie ; lui a des lumières sur tout. D'une part, il ne doit pas aborder son travail avec des idées préconçues en imposant sa volonté avec rigueur, car il se priverait des idées originales que peuvent lui apporter spontanément ses collaborateurs. D'autre part il ne doit pas se laisser intimider par les spécialistes⁵⁰.

David Jarraway explique dans une étude très éclairante⁵¹ comment Cukor, qui se retrouve parfaitement dans l'esprit⁵², la vitalité d'Hollywood (reposant sur l'excitation et l'investissement de tous ceux qui y travaillent), a pu s'intégrer dans ce système qui le rejetait *a priori* comme homosexuel en s'appuyant lui-même sur le travail d'équipe. L'idée de Jarraway est que Cukor dilue ou fragmente sa personnalité artistique en la floutant parmi celles de ses collaborateurs, qu'il choisit les meilleurs possibles : en leur donnant une place majeure et en s'effaçant le plus qu'il peut, il veut rassurer les studios qui peuvent alors lui confier des projets importants.

Ce travail collaboratif de Cukor prend particulièrement sens dès lors qu'il est relié à la question de l'interprétation, notamment parce que le cinéaste compte les scénaristes parmi ses collaborateurs les plus proches. S'il intervient sur le scénario au moment de la préparation du tournage, il laisse le scénariste travailler seul dans un premier temps⁵³. Son intervention peut être décisive, comme dans *Car sauvage est le vent / Wild Is The Wind* en 1957 où il fait modifier le dénouement par le scénariste Arnold Schulman contre l'avis des studios : au lieu de faire mourir la femme adultère comme dans le roman adapté *Furia* (Vittorio Nino Novarese), le mari plaide pour qu'elle lui pardonne de l'avoir

⁵⁰ George Cukor, Le Metteur en scène, « dossier Cukor », *Positif*, *op. cit.* ; texte publié originellement dans l'ouvrage collectif *La Technique du cinéma*, *op. cit.*

⁵¹ David Jarraway, "Cukor and Collaboration: Subjective Displacement in America's Postwar Years.", *ESC* 33-3 (September 2007), p. 31-65. David Jarraway fait porter son analyse sur deux films d'après-guerre, *Une femme de tête* de George Stevens et *Madame porte la culotte* de George Cukor, mais j'étends son idée pour une approche globale du travail de Cukor.

⁵² Cf. Peter Bogdanovich, *Who the Devil Made It?: Conversations with Legendary Film Directors*, Ballantine Books, New York, 1997, p. 437-70.

⁵³ Cf. Tay Garnett, « Question 7 », *Un siècle de cinéma : Portraits de cinéastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*, présentation et traduction par Thierry de Navacelle, Hatier, Paris, 1981, p. 70.

niée comme individu et accorde de lui donner une nouvelle chance, ce qu'elle accepte (on aurait pu tout aussi bien imaginer qu'elle refuse la demande de son mari comme dans *Maison de poupée* de Henrik Ibsen).

L'interprétation dépasse donc largement la littéralité, et doit être conceptualisée dans l'analyse de la spécificité cukorienne, au-delà de la suite logique qu'elle donne à son passé d'homme de théâtre.

Puisque j'ai commencé avec le théâtre, pour le meilleur et pour le pire je suis un metteur en scène de « l'interprétation » : le texte détermine systématiquement ma manière de tourner. Dans mon cas, le meilleur style de mise en scène est l'absence de tout style. Mon ambition est d'obtenir le meilleur de mon équipe et de faire en sorte que le public ne puisse trouver aucune trace d'intention ni aucun effet de mise en scène dans mes films ; mais qu'au contraire le spectateur y voie les acteurs en train de jouer le sujet de manière convaincante, simple, fluide. Un réalisateur qui veut obtenir cela doit utiliser un style différent pour chaque film⁵⁴.

Cukor, dans ce propos qui pourrait s'apparenter à un manifeste esthétique, relie trois éléments, le texte scénaristique, l'équipe, et l'évitement de ce qui fait style, pour définir ce que doit être pour lui l'effort d'indétermination et de variation d'une poétique cinématographique. Il ne veut pas avoir le rôle d'un créateur absolu, mais plutôt d'un coordonnateur qui serait capable d'activer pour chaque film une créativité multiple, d'autant plus infinie qu'elle procéderait toujours d'une nouvelle combinaison collaborative capable de répondre d'un côté aux logiques impératives du code Hays, de l'*entertainment* et du *Star System*, et de l'autre côté aux flux propres de son désir sur lesquels repose l'énergie créatrice de ses films en marge des représentations requises par la convention sur les écrans.

Le rapport spécifique que Cukor entretient avec les scénaristes confirmerait, d'une certaine façon, une stratégie de survie individuelle dans un milieu homophobe. Le scénario, constituant la base commune de travail pour une équipe, est logiquement le lieu où un cinéaste peut agir le plus efficacement, il y soumet ainsi la photographie de son film⁵⁵, et en impose l'absolu respect à ses acteurs⁵⁶. La première place que lui prête Cukor en se qualifiant volontairement de metteur en scène de l'interprétation serait doublement stratégique. D'une part, sous couvert d'exécuter l'œuvre d'un autre, il peut élaborer une traduction

⁵⁴ Ermanno Comuzio, *George Cukor*, Il Castoro Cinema, « La Nuova Italia », 1977, p. 5-6.

⁵⁵ Cf. Tay Garnett, « Question 13 », *Un siècle de cinéma : Portraits de cinéastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*, op. cit., p. 72. Cukor dit exactement que le chef opérateur « doit savoir la signification de la scène, sa place dans l'histoire et l'impact désiré. Je ne veux pas d'une scène magnifiquement photographiée et qui n'aurait aucun rapport avec le scénario ».

⁵⁶ Cf. Tay Garnett, « Question 1 », *Un siècle de cinéma : Portraits de cinéastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*, op. cit., p. 67.

subtile en images et en incarnations actorales des dialogues et des descriptions servant sa propre projection à l'écran. D'autre part, sous prétexte de jouer par la mise en scène un texte écrit et de l'optimiser cinématographiquement, il peut interférer très précisément sur la façon dont travaille son équipe en plateau.

Chose liée sûrement, le mode collaboratif de son travail repose sur l'échange et la fidélité, comme le montre la série de films avec le couple marié sans enfant de scénaristes Ruth Gordon et Garson Kanin, qui eux aussi, encore, viennent du théâtre. Ruth Gordon a un passé d'actrice à Broadway que Cukor connaissait et appréciait (voir le film écrit par Ruth Gordon sur sa propre enfance, *The Actress*, en 1953). Garson Kanin, qui peut être identifié comme le chef d'« une sorte de néoréalisme américain » selon les termes d'Emanuel Levy⁵⁷, est le seul exemple à Hollywood d'un réalisateur qui décide de devenir exclusivement un auteur scénariste. Leur collaboration avec Cukor commence à la fin des années 1940 avec *Othello/A Double Life*. Mais les deux scénaristes sont surtout intéressés par l'écriture de films néoréalistes d'après-guerre, qu'ils peuvent investir de ce que l'on peut appeler un humour sérieux, comme dans *Je retourne chez maman/The Marrying King* en 1952 avec Judy Holliday et Aldo Ray⁵⁸. C'est un scénario qu'ils voulaient atypique, ni comique, ni théâtral : une tragicomédie de « remariage », pour reprendre la terminologie cavellienne, où selon eux, ils ont « fait arriver au plus près de l'idée “de placer un miroir face à la nature”⁵⁹. » Le réalisme est un critère important pour Cukor. Il avait en effet toujours soin de se documenter avant d'aborder un scénario, pensant précisément sa fiction et ses personnages en fonction du milieu dans lequel ils évoluent. Exemplairement cukorienne, l'héroïne Gladys Glover (incarnée par Judy Holliday) dans *Une femme qui s'affiche/It Should Happen to You* est affirmée dans la séquence d'ouverture comme « une chose réelle », digne d'être documentée par la caméra amateur de Pete Sheppard (premier rôle de Jack Lemmon). Et dans le cas précis de *Je retourne chez maman*, il a associé son actrice principale Thelma Ritter (pour le rôle de Mae Swasey) à ses recherches sur les marchés matrimoniaux durant la préparation du film.

La façon dont le duo Gordon/Kanin fonctionne de façon égalitaire, à « cinquante-cinquante » à la manière du couple de personnages formé par

⁵⁷ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, op. cit., p. 199.

⁵⁸ La citation complète est éclairante quand Kanin explique en ces termes à Cukor le scénario de *Je retourne chez maman* : « Le but est le réalisme, son ton est le documentaire plutôt que l'art pour l'art, son moyen est la photographie plutôt que la caricature. Je crois que c'est celui que nous avons fait arriver au plus près de l'idée “de placer un miroir face à la nature”. » Gavin Lambert, *On Cukor*, op. cit., p. 207.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 207. La fin de la phrase est une citation de Shakespeare, plus précisément des instructions de Hamlet aux comédiens : l'objet du théâtre a toujours été de « présenter un miroir à la nature ». (Merci à Jean-Loup Bourget pour cet éclairage).

l'athlète Pat et son agent entraîneur Mike (Katharine Hepburn et Spencer Tracy) dans *Mademoiselle Gagne-Tout/Pat and Mike* en 1952, reflète également le partage avec le réalisateur dans l'écriture du film. Leur méthode, unique, comme de ne jamais montrer leur travail avant d'avoir fini, est liée à leur relation à Cukor. Tous trois ont en effet fait front ensemble au tournant de leur carrière au début des années 1950. Pour les scénaristes, il s'agissait d'être suffisamment identifiés pour se voir confier des projets bien définis et sur lesquels ils auraient la main. Pour Cukor, ses nombreuses adaptations d'œuvres littéraires lui avaient valu, dans les années 1930 et 1940, d'être répertorié comme un réalisateur classique, et les années 1950 sonnent précisément le glas des films littéraires, comme il l'éprouve lui-même dans l'échec de différents projets prometteurs. Emanuel Levy raconte très précisément le cas de *Fanfare for Elizabeth*, une adaptation d'un roman d'Edith Sitwell, qui n'a pu recevoir successivement l'aval de deux studios, MGM et Columbia :

Les temps étaient mauvais pour de tels projets littéraires ; l'industrie cinématographique était en pleine mutation, et il était difficile de faire entrer en production toute forme de projet. Metro annula onze projets qui étaient prêts, et Fox six. Cukor vit le manque d'intérêt en l'œuvre de Sitwell comme un reflet de la mort du Vieil Hollywood. Pour la première fois, il pouvait se considérer lui-même comme une victime des nouvelles technologies : CinemaScope, 3-D, Todd-AO.⁶⁰

Pour renouveler son cinéma progressivement en répondant aux nouvelles exigences des studios sans sacrifier une vision propre de son travail, sa collaboration avec le couple des scénaristes est alors fondamentale et contient une forme d'utopie créative hollywoodienne sur cinq films de 1950 à 1953, après *Othello*. Emanuel Levy évoque leur relation comme « mutuellement gratifiante » et nécessaire, voire dépendante, Cukor ayant trouvé grâce à eux une voie médiane dans la crise des studios, et les Kanin étant assurés avec Cukor du respect à la lettre de leur scénario. La pression des studios est en effet encore grande, et conforte Cukor dans l'idée de l'importance d'un scénario juste. Il l'éprouve surtout avec *The Actress* dont Ruth Gordon a rédigé le scénario à partir de sa pièce *Years Ago*. Cukor décrit littéralement un empoisonnement.

Le producteur avait fait quelques petites coupures et elles eurent un effet énorme sur le film. Ruth était très ennuyée parce que ces coupures avaient complètement changé le sens du film. Jean Simmons qui jouait le rôle de Ruth

⁶⁰ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance: Hollywood's Legendary Director and His Stars*, op. cit., p. 196.

jeune fille avait la volonté, le côté légèrement cynique d'une actrice mais en cours de montage, sa virulence s'était atténuée et le rôle totalement modifié...⁶¹.

Un an plus tard, c'est l'intervention de Columbia sur le scénario d'*Une femme qui s'affiche* qui contraint Garson Kanin à modifier le titre initial *A Name for Herself*⁶² ainsi que la fin du film avec initialement une « scène où Pete et Gladys s'arrêtent à un motel, et il montre un panneau par la fenêtre, où est écrit Monsieur et Madame Sheppard⁶³ », et non un panneau vide comme l'ont imposé les studios.

C'est durant cette période, malgré tout féconde, que MGM prolonge le contrat de Cukor après l'avoir « loué » à Columbia et à Warner pour respectivement *Une femme qui s'affiche* et *Une étoile est née*. Cette double « location » est signifiante : metteur en scène remis sous la lumière par ses films autrement sophistiqués et à coloration (néo)réaliste avec les Kanin, Cukor est vite convoité par d'autres studios ou par des personnalités (Anna Magnani a accepté de faire appel à lui en vertu de sa réputation pour *Car sauvage est le vent*⁶⁴ adaptant le roman de Vittorio Nino Novarese, *Furia*, après que Preston Sturges a quitté le projet, regrettant que l'histoire d'amour ait absorbé le film d'action), pour des projets très importants, qui vont le confronter directement, cette fois, aux nouvelles technologies, comme la couleur et le CinemaScope. Le statut de réalisateur de remplacement, relevé par Emanuel Levy à la fin des années 1950 et au début des années 1960, statut qui se prolonge en 1968 pour *Justine*, aurait dans cette perspective paradoxalement libéré Cukor : c'est durant cette période en effet qu'une renégociation de son contrat lui permet de travailler avec d'autres producteurs. Et, même si le montage lui échappe le plus souvent, *La Diabliesse en collant rose* sera un projet qui procède de son initiative, et il disposera d'une réelle liberté sur *Le Milliardaire/Let's Make Love* en 1960, comme pour *Les Liaisons coupables/The Chapman Report* et *My Fair Lady*, respectivement en 1962 et en 1964.

⁶¹ « Le cinéma selon George Cukor », propos recueillis par Richard Overstreet (1964), dans Jean Domarchi, *George Cukor*, Seghers, 1965, p. 96.

⁶² Patrick McGilligan, *George Cukor : A Double Life*, *op. cit.*, p. 214.

⁶³ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, *op. cit.*, p. 219.

⁶⁴ C'est sur l'initiative du scénariste de la version américaine du roman italien, Arnold Schulman, que la demande est faite auprès de Cukor. Patrick McGilligan évoque une version filmique italienne « *vintage* » adaptant le même roman. Selon McGilligan *Car sauvage est le vent* serait pour Magnani un *remake* que l'actrice aurait conçu comme « une rebuffade » par rapport à Rossellini qui l'a quittée pour se marier avec Ingrid Bergman. Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, *op. cit.*, p. 251-253.

Le scénariste de la situation : Walter Bernstein (années 1960)⁶⁵

Walter Bernstein pourrait bien incarner la façon dont Cukor envisageait le travail d'un scénariste. Leur collaboration, certes courte (deux ans), s'est articulée positivement à son passage vers la modernité au tournant des années 1960.

Dès 1960, en effet, *La Diablesse en collant rose*, introduisant comme nouveau scénariste Bernstein issu du journalisme et au début de sa « deuxième » carrière hollywoodienne interrompue après la guerre lors du maccarthysme, éclaire tous les autres films du cinéaste, dévoilant la face la plus subversive et la plus personnelle de son œuvre, de *Sylvia Scarlett* en 1935 à *Voyages avec ma tante* en 1972 où Katharine Hepburn d'ailleurs passe de l'un à l'autre film du statut d'actrice à celui de scénariste. Ce qui réunit ces films, c'est d'une part la déclinaison de la vie comme une aventure toujours renouvelée, et d'autre part la représentation d'un monde de créatures nourries de théâtre et d'existences figurées.

La Diablesse en collant rose relie en outre Sophia Loren à la filiation des actrices dont Cukor révèle à l'écran l'*androgénie*⁶⁶. L'héroïne qu'elle incarne, Angela, trop dépensière, est la vedette de la troupe de théâtre ambulante de Tom Healy, amoureux d'elle. Elle assure à la troupe le succès dans l'Ouest américain mais aussi de nombreuses déconvenues par sa beauté coquette et provocatrice qui séduit particulièrement un homme hors-la-loi, Mabry, lequel la gagne aux cartes où elle s'est imprudemment mise en jeu. Ce dernier les accompagne et les sauve des Indiens dans leur dernière course en roulottes avant de renoncer à Angela qui préfère investir et se marier avec Tom Healy dans un théâtre à Bonanza.

Détournant par l'intrusion théâtrale le genre du western réputé comme masculin,⁶⁷ cette adaptation d'un roman de Louis L'Amour déjoue aussi subtilement, par le biais du personnage d'Angela, qui ne renonce jamais à sa liberté, toutes les étiquettes abusives subies par le cinéaste à Hollywood. Alors que dans le script original, celle-ci projette un idéal dans la sédentarisation du théâtre et son mariage avec Healy, dans le film elle montre beaucoup de réticence, notamment dans la scène du balcon de la chambre d'Healy à Cheyenne, où la présence de Cukor s'affirme par l'ajout d'une saynète

⁶⁵ En complément de cette partie de l'article, se référer également à l'entretien avec Walter Bernstein dans le cahier création de ce même volume.

⁶⁶ Ce terme est composé à partir de « androgyne » et « cinégénique », cf. Yola Le Caïnec, « Le gai cinéma à la télévision : *Il neige au printemps* et *Le blé est vert* », dans « George Cukor l'art de faire briller l'acteur », *Positif*, n° 695, janvier 2019, p. 108-110.

⁶⁷ « American Film Institute / 1978 », dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews*, *op. cit.*, p. 111.

totale­ment absente du scénario. La séquence se construit en deux temps. Dans un premier temps, après que leur premier spectacle a été refusé par le directeur du théâtre de Cheyenne, Healy est rejoint par Angela sur le balcon (dans le scénario, ils sont d'abord dans la chambre, puis sur le balcon, attirés par le bruit de la rue). Leur échange sur le type de spectacle qui pourrait convenir au public de Cheyenne⁶⁸ se transforme en une scène d'intimité qu'Angela fait tourner court ; la mise en scène insiste alors sur le refoulement et l'humiliation du désir de Healy. Dans un deuxième temps, rentrés dans la chambre, leur tendre dispute prolonge le scénario d'une saynète pygmalionnienne, caractéristique de la poésie cukorienne comme l'analyse Christian Viviani⁶⁹, où Healy fâché demande à Angela (en déshabillé bleu depuis le début de la séquence), si elle veut vraiment l'aider, de revêtir un kimono. Perturbée, elle ne sait lequel choisir des transparents vaporeux ou du rouge opaque. Healy, attendri, lui indique le rouge qu'elle revêt en s'avançant vers la caméra mais en revenant à la charge auprès de Healy, lui disant qu'à vouloir tout, il veut trop.



La Diablesse en collant rose

Cette saynète de *rhabillage* s'inscrit dans la logique scénaristique initiale, prolongeant notamment un élément de dialogue entre Healy et Angela au sujet du directeur de théâtre de Cheyenne, et plus spécifiquement cette phrase de Healy détachée du reste de la réplique par un élément descriptif éloquent :

⁶⁸ Le spectacle *Mazepa* qui résulte de leur réflexion est commenté dans l'entretien avec Walter Bernstein dans le cahier création de ce même volume.

⁶⁹ Cf. Christian Viviani, « George Cukor, le geste récurrent », dans « George Cukor l'art de faire briller l'acteur », *Positif*, *op. cit.*, p. 92-94.

« (*Méchamment*) J'aimerais lui tordre le cou ! Chaque fois qu'il te regarde, il te déshabille⁷⁰. » L'agressivité et la revendication *possessive* de la réplique se retrouvent en effet exactement dans la scène du kimono, puisque Healy ordonne sévèrement à Angela, un peu comme un père à une fille, de revêtir un kimono. Le choix qu'il fait du kimono rouge tient certes à l'opacité de son tissu qui cache le corps d'Angela et donc apaise le désir de Healy ; celui-ci peut ensuite renvoyer Angela dans sa chambre, mais la diégèse est supplantée par l'expression visuelle de la scène, Angela étant marquée par le chromatisme bleu, lumineux et aérien, et Healy par le chromatisme rouge sombre.

L'aspect visuel compenserait une univocité et donc une faiblesse du scénario. Cukor, dans ce film, s'adresse surtout au regard du spectateur et de la spectatrice : « *La Diabliesse en collant rose* n'est pas un très bon film, il a été coupé et monté d'une façon stupide, mais *visuellement* il est merveilleux. L'histoire n'était pas très bonne au départ. Certains éléments, même, étaient très mauvais. Mais regardez ce film avec les yeux [...] »⁷¹. Cette recommandation n'est pas seulement une invitation à la contemplation. Cukor construit en effet toujours dans ses films, en plus de l'implicite diffusé dans ses dialogues, une subversion d'ordre figuratif pour ses personnages. Par le rouge du kimono, il installe un devenir chromatique pour son héroïne qui sera élucidé dans la scène suivante. Le rouge qui la recouvre des pieds au cou annonce en effet la perruque de Mazeppa avec laquelle, déguisée en homme et attachée sur la croupe d'un cheval, elle accomplira un exploit théâtral masculin. Cet exploit est de sa propre composition.



7. *La Diabliesse en collant rose* : Mazeppa (Angela Rossini/Sophia Loren) ligotée sur le dos d'un cheval dans le théâtre de Cheyenne

⁷⁰ Jean Domarchi, *George Cukor, op. cit.*, p. 144.

⁷¹ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *op. cit.*, p. 6.

Sous les yeux médusés d'un public d'hommes dans le petit théâtre de Cheyenne, elle met alors elle-même en scène la vacuité du désir masculin qu'elle contrôle absolument en s'en jouant. L'émancipation par la maîtrise du regard masculin au sein de l'espace écranique est la plus forte selon Laura Mulvey⁷² qui décrit la femme dans le cinéma classique hollywoodien enfermée dans un triangle de désirs dont les deux autres sommets sont constitués par le regard du réalisateur et le regard du spectateur. Le travail minutieux de mise en scène de Cukor consiste à ce niveau dans le renversement de l'ordre du regard.

Ce renversement lui permet cette suprême subversion en 1981 dans *Riches et Célèbres/Rich and Famous* de représenter « le corps masculin comme objet de désir⁷³ », l'une des premières fois à l'écran selon Vito Russo⁷⁴, dans la scène d'hôtel largement développée entre Liz Hamilton et le jeune homme Jim qu'elle a rencontré dans la rue. Ce dernier est incarné par le seul acteur, Matt Lattanzi, que Cukor a apporté au casting du film où il est nommé tardivement, alors que le tournage avait déjà commencé, comme directeur de remplacement. Reposant sur un argument scénaristique laconique d'intermède sexuel, « Bisset ramasse un prostitué sur la Cinquième Avenue⁷⁵ » résume Emanuel Levy, cette scène, même si elle représente une part plus qu'infime de son œuvre, la contient toute entière, avec l'idée empirique aristotélicienne que la pensée doit partir du détail, à la condition qu'il contienne l'ensemble.

Dans cette perspective, la scène fondatrice de son cinéma serait hypothétiquement celle dans *À l'Ouest rien de nouveau* de Lewis Milestone en 1930 où Cukor officiait comme directeur de dialogues⁷⁶. Trois jeunes soldats allemands de la Première Guerre mondiale arrivent nus, chez trois jeunes Françaises, après avoir traversé à la nage une rivière interdite à la circulation. Les voyant débarquer ainsi, elles leur procurent en riant de quoi se draper. Le caractère sexuel de la scène emprunte visiblement au registre du théâtral.

⁷² Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel*, Milan/Paris, Éditions Mimésis, 2017, p. 50.

⁷³ Luca Prono, "George Cukor", *Encyclopedia of Gay and Lesbian Popular Culture*, op. cit., p. 78. La citation est de Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, op. cit., 1987, p. 78.

⁷⁴ Cf. Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, édition révisée, Harper, New York, 1987, p. 299.

⁷⁵ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, op. cit., p. 388.

⁷⁶ Cf. Yola Le Caïnec, *La Subversion du féminin à l'écran dans le cinéma de George Cukor*, ouvrage à paraître aux Éditions des Presses universitaires de Rennes en 2021.



À l'Ouest, rien de nouveau (séquence des trois Françaises),
Lewis Milestone avec Cukor à la direction de dialogues, 1930

Comme une parenthèse de pur théâtre, la scène suspend et contrôle les flux de désirs qui la traversent, dont probablement celui de Cukor. Le cinéaste affirmerait symboliquement, eu égard à l'hostilité qu'Hollywood déploie pour les homosexuels, son point de vue dans un film de guerre. On comprend peut-être plus précisément ici en effet les formes de liberté dont Cukor voulait pouvoir bénéficier au sein des scénarios, le texte l'intéressant certes pour le film qu'il contenait en puissance, mais aussi pour les possibilités d'accueil de scènes extra-scénaristiques que ce texte pouvait tolérer. Walter Bernstein mentionne bien que l'art scénaristique de Cukor ne reposait pas sur sa compréhension globale des ressorts narratifs et filmiques d'un scénario, mais consistait dans le fait de savoir faire jaillir d'une scène particulière toutes les valeurs et tous les miroitements de sens qu'elle pouvait contenir⁷⁷. C'est ce que Jean Domarchi nomme art de la dramatisation :

Quel que soit le budget du film à réaliser, Cukor réussit à dramatiser son scénario en combinant de la manière la plus efficace possible les possibilités que lui fournissent le décor, les acteurs et le script. Il ne lui suffit pas, en effet, de disposer d'un script généralement remarquable, il en exploite au maximum les possibilités en dépassant de fort loin les indications données par ses scénaristes. Il suffit pour s'en convaincre de lire attentivement des scripts aussi élaborés qu'*Une étoile est née* ou *La Diablesse en collant rose* ou *Les Girls*. Cukor ne se borne pas à photographier le script, il en fait un film qui est véritablement sa création personnelle : il le fait vibrer à un point tel qu'il lui impose sa marque personnelle⁷⁸.

⁷⁷ Cf. Entretien avec Walter Bernstein, dans le cahier de création de ce même volume.

⁷⁸ Jean Domarchi, *George Cukor, op. cit.*, p. 74.

Trente ans après *À l'Ouest rien de nouveau*, *La Diablesse en collant rose* montre en effet à ce niveau un art plus élaboré lié à une maîtrise plus profonde du rhizome scénaristique : la scène du kimono rouge infuse l'intégralité du film en figurant une héroïne sachant parfaitement diriger le monde et les êtres par la seule présence de son désir. L'alternative au point de vue masculin s'appuie sur la plasticité de ce nouveau désir parvenant à agir de façon invisible en épousant les pressions figuratives du premier. Ce n'est encore une fois pas un hasard si, exactement dans l'élan de la décennie qui s'ouvre par *La Diablesse en collant rose* et qui voit agoniser les studios, Cukor prépare son émancipation en créant sa propre société de production pour jouir précisément de plus de liberté au niveau du scénario, non pas seulement pour l'interpréter plus librement, mais pour pouvoir désormais revenir sur l'écriture, la faire reprendre ou l'approfondir là où il le souhaitait par le scénariste, qu'il voulait en outre pouvoir choisir.

La Diablesse en collant rose débute en effet pour Cukor comme les autres films de sa carrière, dans la tradition hollywoodienne de MGM d'où il venait, où sont fournis directement au réalisateur le scénario, sans échange possible avec le ou la scénariste, et le casting de star quinze jours avant le début du tournage. Dans le rôle de Healy, Anthony Quinn a été imposé par Carlo Ponti et Marcello Jerusi. Cukor aurait préféré Jack Lemmon, ou Roger Moore, plus « légers », selon lui. Angela étant le personnage-relais de Cukor, on comprend que la défection du désir d'Angela pour Healy soit beaucoup plus présente à l'écran que dans le scénario. La mort du scénariste oscarisé Dudley Nichols⁷⁹ emporté par un cancer au début de l'année 1960 reconfigure cependant la situation. Le scénario, en effet, encore à l'état de canevas, doit être repris très rapidement, le tournage approchant. C'est Bernstein qui est choisi par la production, laquelle l'a sollicité pour la raison, entre autres, qu'il avait déjà travaillé sur un film avec Sophia Loren au début de sa carrière alors qu'elle ne parlait pas couramment l'anglais.

Bernstein commence à écrire alors que le tournage lui-même commence. Il apporte héroïquement les pages du scénario le jour même⁸⁰, voire la veille du jour, où les scènes correspondantes sont tournées, ce qui laisse concevoir la part d'improvisation de leur préparation. Tout se fait très vite, de Gene Allen, le directeur artistique, qui réalise les installations visuelles, à Cukor qui les approuve ou non. Le scénariste doit lui-même s'adapter rapidement sur le plateau aux demandes du réalisateur, qu'il s'agisse de réécrire des répliques

⁷⁹ Il a refusé son Oscar en 1935, réclamant un véritable syndicat des scénaristes, qu'il présidera ensuite.

⁸⁰ Entretien de Patrick McGilligan avec Walter Bernstein cité par Yola Le Caïnec, cf. « Entretien avec Walter Bernstein, ses débuts de scénariste à Hollywood avec George Cukor » dans le cahier création du présent numéro.

pour l'actrice, ou de remanier des éléments qui ne fonctionnent pas. Cukor éprouve alors en toute liberté une relation directe avec le scénariste. Le fait qu'il ne veut pas intervenir lui-même sur le scénario est d'autant plus significatif qu'il a quasiment les pleins pouvoirs lors du tournage, ayant pris le rôle des producteurs absents.

Carlo Ponti et Marcello Jerusi n'en signifieront pas moins leur autorité plus tard en imposant des scènes d'action au détriment d'autres scènes qui ont été coupées parce qu'elles ne correspondaient pas suffisamment au genre du western. Ce qui a probablement permis que *La Diablesse en collant rose* reste un film personnel, c'est l'équilibre qu'a pu trouver Cukor avec Bernstein dans le processus et le principe de l'écriture du film. Bernstein ne croit pas en effet dans l'idée d'un seul auteur au cinéma :

J'accepte, dit-il à Patrick McGilligan, la nature coopérative de la réalisation d'un film. Cette idée est une de celles qui m'attirent au cinéma, J'aime travailler avec d'autres personnes, de façon à ne jamais ressentir ou à n'avoir jamais ressenti – peut-être est-ce un manque d'ego – de l'amertume. J'accepte la nature de cette monstruosité – non seulement je l'accepte mais je l'aime bien. Quand je travaille avec des gens que je respecte, qui ajoutent de la créativité à l'ensemble de la chose, je trouve ça exaltant⁸¹.

Pour Bernstein, la création collective s'érige à partir de trois pôles, du scénariste qui écrit un texte, au metteur en scène (Cukor répétait « je suis le metteur en scène » pour dire qu'il n'était pas autre chose) jusqu'au monteur, en comptant les acteurs. Si la réalisation reste un poste où l'on exprime sa propre vision d'une scène, Cukor pouvant positionner la caméra d'une autre manière que Bernstein le prévoyait dans son texte, les deux hommes s'entendent sur la nature collaborative de la création cinématographique et le fait qu'un film ne se met à exister véritablement que parce qu'un scénariste commence à l'écrire ; en ce sens le scénariste est « le créateur original » dont le texte doit être respecté.

À regarder *La Diablesse en collant rose*, on comprend l'importance du style scénaristique de Bernstein pour Cukor. Il n'écrit que ce qui doit arriver, projetant parfois des actions à venir, mais jamais plus. Dans le sens de l'efficacité, il ne donne pas d'indications de découpage car, pour lui, cette décision revient au réalisateur. L'écriture de Bernstein, dans sa sobriété et sa densité, est à l'image de ce que Jean Domarchi appelle la "*Cukor's touch*"⁸², qui consiste « dans le refus de l'outrance, certes, c'est-à-dire dans l'utilisation judicieuse de l'allusion, c'est-à-dire de la litote et de l'ellipse. Mais plus profondément dans l'aptitude à traduire par le comique des situations

⁸¹ Patrick McGilligan, *Portrait de Walter Bernstein*, juin 2019. (Cf. Entretien avec Walter Bernstein)

⁸² Jean Domarchi, *George Cukor, op. cit.*, p. 84.

dramatiques⁸³ ». Leur entente procèderait donc également d'une conception commune de ce que doit être la pratique du langage au cinéma, que ce soit dans le scénario ou dans la réalisation.

Une scène du film est particulièrement représentative de cette collaboration magique entre Bernstein et Cukor, celle où les Indiens investissent les roulottes abandonnées par la troupe et Mabry. Dans le scénario, Bernstein avait juste inscrit les mots suivants : « Maintenant, les Indiens viennent, ils essaient quelques costumes et ils poursuivent leur route. » Au tournage, Cukor se saisit de la phrase à la lettre pour développer une scène qui correspond exactement à ce qui l'intéressait dans le film, à savoir un portrait de l'Ouest américain à l'aune de la fantaisie que pouvait y apporter une troupe de théâtre nous révélant les coulisses des saloons et des canyons désertiques. L'explosion théâtrale qui advient par cette scène pleine de mouvements, de cris et de couleurs proches du formalisme, intervient au creux d'une séquence tendue dramatiquement. La troupe Healy a dû fuir Cheyenne à cause des dettes d'Angela et est poursuivie par des Indiens qui viennent de tuer les deux cochers. La troupe décide alors d'abandonner les roulottes et de passer par les montagnes. Ce moment suspendu de carnaval indien, où les guerriers s'amuse visiblement avec des costumes, des étoffes, des masques et des instruments de musique, construit en contrepoint une tragédie westernienne classique. De fait, il s'agit bien d'une attaque puisque les Indiens, en s'amusant, fouillent les roulottes et peuvent y mettre le feu plus rapidement. La destruction de tout ce que possède la troupe ambulante du Théâtre Healy est moins terrifiante qu'absurde, et projette les fuyards qui observent de loin la fumée de leur vie passée dans leur destinée forcée. « L'impression romanesque de la durée – impression indépendante de la durée réelle de l'action⁸⁴ », dans laquelle excellait Cukor selon Jean-Loup Bourget, permet un double rapport temporel pour les spectateurs et les spectatrices qui vivent la fulgurance légère de la scène en même temps que la perte dramatique qu'elle signifie pour les acteurs.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Jean-Loup Bourget, « Apologie du “director” », *Positif*, n° 275, janvier 1984, p. 21.



La Diabliesse en collant rose :
la scène des Indiens en folie dans les roulottes du Théâtre Healy

Même s'il est sur le plateau, placé près de l'assistant-réalisateur, Bernstein, de son côté, ne s'occupe pas du tournage, si quelque chose ne fonctionne pas ou ne peut être tourné (comme cela aurait pu être le cas dans la scène où Marilyn Monroe se baigne nue dans la piscine même si « dans le scénario, la scène figurait comme une immersion nue de minuit⁸⁵ » et que Monroe est « tout d'abord entrée dans l'eau revêtue d'un bikini couleur chair⁸⁶ »), il attend une commande spécifique pour en reprendre l'écriture. De même, la convention étant que personne ne doit parler directement aux acteurs sur le plateau en dehors du réalisateur, Bernstein soumet ses remarques à Cukor sur leur interprétation, lequel les transmet aux acteurs s'il les juge pertinentes. Pour Cukor, le scénariste a une parfaite légitimité auprès des acteurs, dans la continuité de sa propre expérience, sûrement, de répétiteur de dialogues en 1930. Ainsi, Bernstein peut se retrouver seul avec certains acteurs, comme avec Monroe pour travailler sur le script de *Quelque chose va craquer !*.

L'harmonie créative entre Bernstein et Cukor est sûrement avérée par la demande que le deuxième fait au premier après le tournage de *La Diabliesse en collant rose*. Alors que le film est en postproduction, Cukor part finir (pour une dizaine de plans) celui de Charles Vidor mort sur le tournage de *Le Bal des adieux / Song Without End* et fait appel à Bernstein, qui n'était pas requis pour le montage et travaillait déjà sur un autre film avec Sophia Loren. Suite à l'insistance de Cukor et au délai précis de deux semaines qu'il proposait,

⁸⁵ Anthony Summers, *Goddess: The Secret Lives of Marilyn Monroe*, Londres, Phoenix, 2007, p. 367.

⁸⁶ *Ibid.*

Bernstein a accepté de le rejoindre. Il a passé les deux semaines à réécrire une seule scène entre Liszt et Wagner, déjà écrite par Oscar Millard, puis Cukor l'a tournée, et ensuite Walter Bernstein est reparti.⁸⁷

Conclusion : le scénario, un outil de pensée

Pendant ce temps, *La Diablesse en collant rose* a été achevé en salle de montage sans suivre ses conseils.

J'avais passé cinq semaines à surveiller le montage de *La Diablesse*. Le film valait ce qu'il valait, mais au moins il avait un sens ; j'ai eu le malheur de m'absenter ; on a remonté le film d'une façon stupide⁸⁸ et il a tout perdu. Légèrement, je n'avais aucun droit de protection [...]. En Europe, un metteur en scène est bien mieux considéré. À Hollywood, quand vous venez de terminer un film, tout le monde se croit en mesure de vous donner son avis⁸⁹.

La même année, encore en négociations pour le projet de *Lady L*, il finit par y renoncer à cause des déficiences du scénario que la production ne voulait pas faire réécrire, et accepte de tourner *Le Milliardaire*.

Tout comme *La Diablesse en collant rose*, Cukor a cherché à y compenser les trop grandes variations de registres du texte scénaristique par des effets visuels très stylés. Malgré sa semaine supplémentaire bénévole de travail en salle de montage, le film a été également remonté et a subi la censure à cause des costumes et numéros trop suggestifs.

Contre toute attente, le numéro central "*Let's make love*" a été finalement autorisé, démontrant l'art cukorien de greffer une mise en scène suggestive sur des éléments scénaristiques neutres. Cette qualité de son écriture lui a permis d'accuser le tournant de la modernité au début des années 1960, et de croire le jeu d'équilibres suffisamment fécond entre le scénario et la mise en scène pour accélérer le processus de libération de l'expression alors que le code Hays, certes affaibli, était encore en vigueur.

La séquence d'ouverture de *Justine*, où apparaît pour la première fois sur les écrans hollywoodiens la mention *George Cukor production*, pourrait être le point d'aboutissement de ce portrait de Cukor comme « cinéaste des scénaristes ».

Le scénario, explique Cukor, ne donne rien d'autre qu'une description des événements : trois danseurs et la fille apparaît et elle est inapte. Ceci est un

⁸⁷ L'histoire de cette unique réécriture est précisée dans l'entretien avec Walter Bernstein.

⁸⁸ Une erreur de ce remontage est montrée dans l'entretien avec Walter Bernstein.

⁸⁹ Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Microcosmes/Éditions du Seuil, remis à jour par Émile Breton, 1975, p. 58-59.

concept intellectuel : un danseur inapte pourrait être pathétique ou comique. L'idée de l'histoire est qu'elle n'a pas le cœur à ça. Elle a le sourire professionnel mais pour elle ce n'est que routine et elle en a marre. On doit traduire tout cela avec l'histoire qu'on crée pour la fille⁹⁰.

Carlos Clarens, qui a assisté à son tournage, raconte alors la « précision d'horloge⁹¹ » de la mise en scène que Cukor suivait près de la caméra pour l'introduction du personnage de Melissa (Anna Karina) :

L'idée de la scène est de mettre en valeur l'imperfection de Melissa dans la danse comparée aux trois autres sur la scène, tous trois, soit dit en passant, s'avérant être des hommes, non des travestis professionnels, mais des danseurs du ventre experts⁹².



Générique (début) de *Justine*

La mise en scène de Cukor remet au centre le personnage féminin sanctionné négativement par le scénario, et prend une dimension idéologique par son « art précis du cadrage, sobre, invisible, mais tranchant comme l'arête d'une lame » selon les mots de Christian Viviani⁹³. Ce choix ne s'effectue pas

⁹⁰ George Cukor, propos rapportés par Carlos Clarens, "Cukor and Justine", *Sight and Sound*, vol. 38, n° 2, janvier 1969, p. 76.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Christian Viviani, « Katharine Hepburn et George Cukor », *Positif*, n° 425-426, juillet-août 1996, p. 159.

cependant, à proprement parler, contre le scénario. Il s'inscrit dans la continuité directe de son matériau. Cukor en effet revendique ne jamais improviser, et affirme d'ailleurs n'avoir :

[...] jamais vu un réalisateur improviser : pour moi c'est un cauchemar. Je pars toujours d'une base très solide, et si parfois les idées ne sont pas sur le papier, elles ont été très réfléchies avant. Je n'aime pas travailler à toute vitesse comme la T.V. J'aime penser les choses et réfléchir⁹⁴.

Son écriture, funambule, s'élabore entre la précision du texte et la composition minutieuse de la scène. « Il ne suffit pas d'être précis dans les dialogues [...], mais il faut que tout soit conçu mécaniquement, en fonction de la caméra⁹⁵. » L'art de l'invisible se double chez Cukor d'un art de l'équilibre dont le scénario reste le point d'ancrage gravitationnel. Son influence s'exerce de la caméra à la prise en compte des réalités du tournage étendues à la société, comme ce fut le cas pour *Une étoile est née* où le rapport problématique de l'actrice à son corps nécessitait des modifications permanentes au scénario, comme le rappelle Ronald Haver⁹⁶. La pensée du scénario excède chez Cukor un rapport direct du texte à sa photographie. Le scénario doit apporter un champ réflexif le plus exhaustif possible (relativement au film certes), et en cela Cukor ne se distingue pas tant des autres réalisateurs que de leur rapport à la condition des actrices dans le film.

Dans un entretien en 1978, il dénonce explicitement des habitudes scénaristiques hollywoodiennes sexistes. Il propose une analyse de l'évolution du jeu américain durant les quarante années de sa carrière à l'aune de la pauvreté croissante des rôles féminins :

La qualité du jeu est devenue préoccupante. Je crois que les personnages de femmes ont été conçus soit comme des secrétaires, soit comme des prostituées, et parce que leurs rôles sont très limités les actrices ne peuvent pas faire montre d'une large palette de jeu⁹⁷.

Cette conscience explique sûrement que Cukor oriente, le plus souvent possible, ses films vers les personnages féminins. Stewart Granger, qui a répété

⁹⁴ Rui Nogueira, François Truchaud, "Cukor's junction", *Cahiers du cinéma*, n° 197, *op. cit.* p. 15.

⁹⁵ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 4.

⁹⁶ « Garland avait une forme pour laquelle il était difficile de concevoir des costumes. "Elle était lourde, elle n'avait pas de taille, et ses hanches commençaient sous sa poitrine", se rappelle Walter Plunkett, qui avait dessiné pour elle ses costumes à MGM », Ronald Haver, *A Star Is Born: The Making of the 1954 Movie and Its 1983 Restoration*, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁷ *Ibid.*

avec George Cukor le rôle de Norman Maine au moment où le studio espérait encore avoir Cary Grant⁹⁸, évoque très clairement les choix de Cukor qui apparaissaient dès la préparation du film en 1954 avec les acteurs et notamment Judy Garland : « Tout le film était fait pour elle [...]. Maine était subordonné à Esther. Dans la version originale Fredric March⁹⁹ était le personnage important, mais la version de Cukor était de façon évidente un film sur le personnage féminin¹⁰⁰. » Katharine Hepburn s'est appuyée sur cette même idée pour expliquer à Cukor pourquoi George Stevens était plus indiqué que lui pour tourner *La Femme de l'année/Woman of the Year* (Georges Stevens, 1942), « un tel scénario nécessitait un réalisateur très macho, parce que l'histoire devait être racontée du point de vue de l'homme et non de celui de la femme¹⁰¹ ». Ainsi, le scénario chez Cukor est un incontournable outil idéologique.



Bibliographie

1. Textes de George Cukor

« The Director », dans Stephen WATTS (dir.), *Behind the Screen: How Films are Made*, Londres, Barker, 1938.

Préface, dans William A. EWING, *The Photographic Art of Hoyningen-Huene*, Thames & Londres, Hudson, 1998.

⁹⁸ Pour le personnage de Norman Maine, Cary Grant a été envisagé dès le début par la production, Judy Garland et Cukor. « Un après-midi, assis près de la piscine, Cukor vit Grant lire son rôle. Il avait les larmes aux yeux ; c'était la meilleure interprétation qu'il avait jamais vu donner par Grant. » Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, *op. cit.*, p. 222.

⁹⁹ Norman Maine est interprété par Fredric March dans la version *Une étoile est née* de William Wellman en 1937 face à Janet Gaynor dans le rôle d'Esther Victoria Blodgett.

¹⁰⁰ Cité dans Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰¹ Katharine Hepburn, *Moi – Histoires de ma vie*, *op. cit.*, p. 156.

2. Sur George Cukor

Monographies

BERNADONI James, *George Cukor: A Critical Study and Filmography*, Jefferson, McFarland, 1985.

CAREY Gary, *Cukor and Co.: The Films of George Cukor and His Collaborators*, New York, The Museum of Modern Art, 1971.

CLARENS Carlos, *George Cukor*, Londres, Secker & Warburg, 1976.

COMUZIO Ermanno, *George Cukor*, Florence, La nuova Italia, "Il Castoro cinema", 1977.

DOMARCHI Jean, *George Cukor*, Paris, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1965, 170 p.

ESTRIN Allen, *Frank Capra, George Cukor, Clarence Brown*, New York / Londres, Barnes / Tantivy, « The Hollywood Professional », 1980.

GANZO Fernando (dir.), *George Cukor On/Off*, Paris, Capricci, 2014.

LAMBERT Gavin, *On Cukor*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1972, 208 p. ; Rizzoli New York, International Publications, 2000.

LE CAÏNEC Yola, *La Subversion du féminin à l'écran : George Cukor fait son cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître en 2021.

LEVY Emanuel, *George Cukor, Master of Elegance: Hollywood's Legendary Director and His Stars*, New York, Morrow, 1994.

MCGILLIGAN Patrick, *George Cukor: A Double Life. A Biography of the Gentleman Director*, New York, St. Martin's Griffin, 1997.

PHILLIPS Gene D., *George Cukor*, Boston, Twayne, 1982.

Entretiens

DOMARCHI Jean, « George Cukor aime diriger les femmes (entretien) », *Arts*, 12 octobre 1960.

LONG Robert Emmet (dir.), *George Cukor: Interviews*, Jackson, Mississippi, Londres, University Press of Mississippi, 2011.

MADSEN Axel, « Cukor et les Indes galantes », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, p. 13-14.

NOGUEIRA Rui, TRUCHAUD François, “Cukor’s Junction”, *Cahiers du cinéma*, n° 197, Noël 1967 – janvier 1968, p. 13-15.

TESSON Charles, « Rencontre avec George Cukor : I’m a director » », *Cahiers du cinéma*, n° 334-335, avril 1982, p. 15-16.

Articles

BOURGET Jean-Loup, « Apologie du *director* : sur George Cukor », *Positif*, n° 275, janvier 1984, p. 19-25.

CLARENS Carlos, “The Cukor’s Touch”, *Film Comment*, vol. 19, n° 2, mars-avril 1983, p. 58-60.

COMOLLI Jean-Louis, « George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 150-151, décembre 1963-janvier 1964, p. 120-121.

DOMARCHI Jean, « Petit panégyrique d’un grand directeur », *Cahiers du cinéma*, n° 113, novembre 1960, p. 16-21.

DURAND Jacques, “What price Cukor?”, *Écran*, n° 51, octobre 1976, p. 22-24.

JARROWAY David, “Cukor and Collaboration: Subjective Displacement in America’s Postwar Years”, *ESC* 33-3 (September 2007), p. 31-65.

KANIN Garson, “George Cukor’s Loving Marriage to the Movies”, *New York Times*, 30 janvier 1983.

KROHN Bill, « La fin d’un primitif », *Cahiers du cinéma*, n° 346, avril 1983, p. 39-41.

LANGLOIS Gérard, « George Cukor, le dernier des grands hollywoodiens », *Combat*, 16 novembre 1966.

LIPPE Richard, “Autorship and Cukor: a Reappraisal”, *Cineaction*, n° 21 / 22, Toronto, été-automne 1990, p. 32.

HOUSTON Penelope, “Cukor and the Kanins”, *Sight and Sound*, vol. 24, n° 4, printemps 1955, p. 186-191 et p. 220.

JOMY Alain, « Connaissance de George Cukor », *Cinéma*, n° 77, juin 1963, p. 96-117.

- OSTRIA Vincent, « A director is dead », *Cahiers du cinéma*, n° 346, avril 1983, p. 41-43.
- ROHMER Éric et DOMARCHI Jean, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 1-10.
- ROUDOT Jeanne, « George Cukor, metteur en scène », biographie publicitaire MGM, 1936, 4 p.
- VIVIANI Christian, « Katharine Hepburn et George Cukor », *Positif*, n° 425-426, juillet-août 1996, p. 156-159.

Dossiers, revues

- « *American Report* : réponses de George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 150-151, décembre 1963 – janvier 1964, p. 35-37.
- « Cukorama 1 », *Écran*, n° 51, octobre 1976, p. 31-35.
- « Cukorama 2 (1940-1976) », *Écran*, n° 52, novembre 1976, p. 33-43.
- « George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 54, Noël 1955, p. 49.
- « Les six époques de George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 615, septembre 2006, p. 83-92.
- « Rétrospective Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 153, février 1964, p. 56-59.
- « George Cukor : l'art de faire briller l'acteur », *Positif*, n° 695, janvier 2019.

3. *La Diablesse en collant rose* : critiques et études

- ALLOMBERT Guy, « *La Diablesse en collant rose* », *Image et Son / La Revue du cinéma*, N° saison 61, décembre 1961, p. 88.
- COURSODON Jean-Pierre, « *La Diablesse en collant rose* », *Cinéma*, n° 51, novembre 1960, p. 123.
- DOMARCHI Jean, « Cukor : diablerie et génie », *Arts*, 28 septembre 1960.
- DOMARCHI Jean, « L'Ouest revisité », *Cahiers du cinéma*, n° 113, novembre 1960, p. 52-54.

- DYER Peter John, "Heller in Pink Tights", *Sight and Sound*, n° 2, vol. 29, été 1960, p. 147.
- FIESCHI Jacques, « *La Diablesse en collant rose* », *Cinématographe*, n° 88, avril 1983, p. 76.
- MAGNY Joël, « *La Diablesse en collant rose* », *Cinéma*, n° 280, avril 1982, p. 106-107.
- MAZOYER Jean, « *La Diablesse en collant rose* », *Image et Son / La Revue du cinéma*, n° 233, novembre 1969, p. 55.
- TÖRÖK Jean-Paul, « *La Diablesse en collant rose* », *Positif*, n° 51, janvier 1961, p. 51.
- « *La Diablesse en collant rose*, fiche filmographique », *Image et Son / La Revue du cinéma*, n° 233, novembre 1982, p. 16.

4. Hollywood / Études de Genre

- PRONO Luca, "George Cukor", *Encyclopedia of Gay and Lesbian Popular Culture*, Westport / Londres, Greenwood, 2007, p. 74-78.
- HASKELL Molly, *Adulée ou avilie : la femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda*, trad. Béatrice Vernet, Paris, Seghers, 1977.
- DYER Richard, MCDONALD Paul, *Le star-système hollywoodien suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, trad. Noël Burch et Sylvestre Meininger, Paris L'Harmattan, « Champs visuels étrangers », , 2004.
- LAUGIER Sandra, « Présentation : L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain », *Cités*, n° 9, 2002, p. 127-170.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel*, Milan/Paris, Éditions Mimésis, 2017.
- RUSSO Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, édition révisée, New York, Harper, 1987.
- VIVIANI Christian, « Le paradis et les étrangers : Hollywood et les scénaristes », *Positif*, n° 367, septembre 1991, p. 67-71.

*L'esthétique discontinuée du « film-discours », produit
d'une écriture collaborative : approche génétique
des scénarios de John Berger et Alain Tanner*

Alain Boillat



La présente étude, menée dans une perspective de génétique textuelle à partir du fonds d'archives personnelles déposées par le cinéaste Alain Tanner à la Cinémathèque suisse¹, se propose d'examiner les termes de la collaboration entre ce réalisateur du Nouveau Cinéma suisse qui s'est distingué sur le plan international au cours des années 1970 avec plusieurs succès – parmi lesquels *Jonas qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000* (1976), film à petit budget qui fit plus d'un million d'entrées aux États-Unis (du jamais vu pour un film helvétique) –, et son coscénariste John Berger, dont Tanner fait la connaissance dans les années 1960 en Grande-Bretagne alors qu'il fréquentait les cinéastes du Free Cinema. Tanner collaborera avec Berger dans un premier temps sur deux courts métrages documentaires², puis sur les fictions *La Salamandre* (1971), *Le Milieu du monde* (1974) et *Jonas*³.

Précisons que l'accès à ces sources qui permettent de reconstituer le processus génétique des œuvres constitue à la fois la condition de possibilité de l'étude amorcée ici et sa limite, puisque le chercheur est tributaire des documents que le dépositaire a bien voulu transmettre. En l'occurrence, nous ne disposons pas de la correspondance de Tanner portant sur les scénarios que

¹ Les archives non-film d'Alain Tanner furent déposées en 2014 à la Cinémathèque suisse, et l'inventaire en fut confié à l'archiviste Christine Tourn, que nous remercions pour sa collaboration lors de nos recherches. Nous avons pu nous appuyer sur un dépouillement préliminaire effectué par Pierre-Emmanuel Jaques, que nous remercions également. Toutes les cotes de pièces d'archives mentionnées dans le présent article renvoient au fonds Alain Tanner de la Cinémathèque suisse (Penthaz), cf. bibliographie ; le chiffre mentionné entre parenthèses renvoie le cas échéant au numéro du dossier inclus dans la chemise à rabat.

² *Une ville à Chandigarh* (1966) et *Mike ou l'usage de la science* (1968).

³ Précisons que le sujet du *Retour d'Afrique* (1973) serait également à imputer à Berger, qui aurait, d'après ses propres dires, raconté à Tanner ce qui était arrivé à deux de ses amis (Richard Appignanesi, "The Screenwriter as Collaborator. Interview with John Berger", *Cinéaste*, 10/3, 1980, p. 18).

nous examinerons, alors qu'elle serait d'un grand secours pour reconstituer la chronologie de l'écriture et attribuer à tel auteur un parti pris donné. Par ailleurs, tous les stades de l'écriture ne peuvent être pareillement reconstitués pour chacun des films.

Née également au tournant des années 1960-1970 au sein d'un groupe de recherche du CNRS puis érigée en véritable institution avec la création en 1982 d'une unité spécifique, l'ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes), la critique génétique (ou génétique textuelle), située à la croisée de la tradition philologique et de la critique littéraire d'obédience structuraliste (dont elle conteste cependant le présupposé de la clôture du texte), a contribué dans le champ des recherches sur la littérature à déplacer le centre d'attention du texte vers *l'avant-texte* en prenant pour objet les brouillons d'écrivains, en particulier les manuscrits témoignant de phases successives de réécriture au travers d'opérations relevant de l'ajout, de la suppression, du remplacement ou de la permutation. Les méthodes et acquis d'une telle discipline nous semblent fort productifs dans le domaine des études cinématographiques pour aborder le processus de l'écriture scénaristique par le biais d'archives de production. La différence essentielle entre cinéma et littérature, discutée dans l'article introductif du numéro de la revue *Genesis* consacré au 7^e Art⁴, tient au caractère foncièrement collectif de la création filmique et, par conséquent, à la nécessité de prendre en compte l'intervention d'un grand nombre de collaboratrices et collaborateurs (masse de documents potentiellement gigantesque si l'on ne s'en tient pas à un stade ou aspect spécifique) qui, sans que ces derniers ne soient identifiés à des « auteurs » de l'œuvre finale, contribuent à déterminer certaines phases de l'écriture, ou plus généralement de la préparation ou de la fabrication du film. Un tel cadre théorique peut être repris et adapté pour étudier le scénario, et plus généralement la fabrication d'un film⁵. Les chercheurs en études littéraires sont d'ailleurs eux aussi confrontés, *mutatis mutandis*, à la question de la création collective. Ainsi, en 2015, le revue *Genesis* publie un dossier intitulé « Créer à plusieurs mains », auquel participent deux chercheurs rattachés au projet « Discours du scénario » que nous avons codirigé à l'Université de Lausanne⁶, Adrien Gaillard et Julien Meyer. Dans leur étude

⁴ Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, « Genèses cinématographiques », *Genesis*, n° 28, 2007, p. 7-28.

⁵ À propos de cette approche, nous renvoyons au chapitre 3 de notre ouvrage *En cas de malheur, de Simenon à Autant-Lara (1956-1958) : essai de génétique scénaristique*, Genève, Droz, 2020 (à paraître).

⁶ Projet « Discours du scénario : étude historique et génétique des adaptations cinématographiques de Stendhal » dirigé par Alain Boillat, Gilles Philippe et Vincent Verselle,

consacrée au travail du tandem composé des adaptateurs phares du cinéma de la « Qualité française », Jean Aurenche et Pierre Bost, les deux chercheurs examinent certains états et variantes du scénario du film *Douce* (Autant-Lara, 1943) à travers des documents scénaristiques envisagés « dans un cadre collectif, avec des tours de lecture et d'écriture »⁷. C'est une approche similaire que nous proposons ici, dans le cadre plus intime des coulisses de films qui affichent et revendiquent leur statut de « cinéma d'auteur » – c'est-à-dire de films dont la paternité n'est attribuée qu'au seul metteur en scène (ou, dans la terminologie de Tanner, à la personne à laquelle incombe la « mise en film » qui subsumerait toutes les autres étapes)⁸ –, et dont la genèse s'opère différemment puisque Tanner, qui s'insurgera plus tard contre une conception du scénario qu'il jugera trop normative et contraignante⁹, ne recourt pas à un scénariste de métier qui serait rompu aux normes de ce type d'écriture.

C'est d'ailleurs précisément pour cette raison que le coscénariste ne demeure pas totalement dans l'ombre de la figure de l'auteur-réalisateur. En effet, la réputation de John Berger en tant que poète, romancier et critique d'art explique l'attention qui a été portée par la critique cinématographique à sa participation à l'écriture de scénarios pour Tanner, du moins dans le cas du *Milieu du monde* et de *Jonas*. Grâce à la notoriété acquise par ses émissions *The Ways of Seeing* pour la BBC en 1972, soit après *La Salamandre*, Berger sort du quasi-anonymat auquel demeure souvent cantonné le scénariste. D'ailleurs, dans un texte de présentation du découpage technique du *Milieu du monde* paru l'année même de la sortie du film – projet éditorial qui témoigne en soi de l'intérêt suscité par « l'écriture » de Tanner –, le réalisateur se plaît significativement à relever le statut singulier de son coéquipier dans l'aventure du film :

Notre collaboration est je crois assez insolite dans le domaine du cinéma. Je n'ai jamais vraiment compris ce qu'étaient des scénaristes ou dialoguistes professionnels [...]. John n'est pas un « scénariste », en ce sens son apport à

soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique sur la période 2013-2017 (FNS 100013_149394).

⁷ Adrien Gaillard et Julien Meyer, « Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 95.

⁸ Christian Dimitriu, *Alain Tanner*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 62.

⁹ « Il n'y a rien de pire que ce que l'on peut appeler l'idéologie du scénario. En Suisse, ces derniers temps, cette idéologie semble avoir tourné à l'obsession. [...] Donc, notre petite cinématographie va, semble-t-il, être sauvée par la multiplication des professeurs de scénarios, de script-docteurs et autres script-consultants. Que peuvent donc enseigner tous ces imposteurs ? » (Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 132).

mon travail est d'une nature assez particulière. Comme m'avait dit un jour sa femme, "*I'm picking his brain*" (je lui picore le cerveau)¹⁰.

Un coscénariste qui ne serait pas un scénariste, pour reprendre un terme mis entre guillemets par Tanner, voilà un contexte de création pour le moins insolite, en effet. L'ouvrage de Boujut comporte d'ailleurs dès son titre la formule « le cinéma selon Tanner », dans une tradition issue de la Nouvelle Vague française dont le réalisateur suisse se réclame et qui consiste à rapporter tout le crédit du film à la seule figure du metteur en scène. Il est vrai que Tanner participe lui aussi à l'écriture, et que dans les discours qu'il a tenus à propos de la conception des films qui nous occuperont, il a souligné en de nombreuses occasions avoir assumé la plus grande part du travail rédactionnel. Le fait que l'image de couverture de la monographie de Jerry White nous montre Tanner et Berger sur le tournage de *Jonas* est toutefois l'indice de l'accueil réservé par les commentateurs du cinéma de Tanner à cette collaboration, et témoigne plus concrètement, au travers de ce document iconographique relevant du *making of*, de la présence du coscénariste sur le lieu du tournage, ce qui est le signe d'un investissement conséquent du coscénariste qui, pour ce film, s'est prolongé jusqu'au stade de la supervision de la traduction de la version destinée au public anglo-saxon¹¹. Berger y est mis en évidence, en pleine conversation, le doigt levé comme un pédagogue soucieux de faire passer son propos. Cette posture est à corréliser à la dimension fortement didactique de *Jonas*, en particulier au travers du personnage de l'enseignant interprété par Jacques Denis – Tanner lui-même n'a d'ailleurs jamais fait mystère du fait que la séquence de la leçon d'histoire avait été entièrement rédigée par Berger –, dans le prolongement de l'éducation du personnage de Paul (Marcel Robert) par Charles Dé et sa jeune fille politisée dans *Charles mort ou vif* (1970). De manière plus générale, on pourrait observer que l'axe retenu ici pour aborder les œuvres issues du tandem, qui consiste à repérer et examiner certaines formes de discontinuité (*a priori* paradoxales chez un cinéaste qui recourt si fréquemment à des plans-séquences)¹², porte sur des aspects dont on trouve déjà la présence dans le premier long métrage de Tanner dont le cinéaste est pourtant l'unique auteur du scénario. Il faut cependant considérer d'une part l'influence plus globale des échanges entre

¹⁰ Alain Tanner, « Le "pourquoi dire" et le "comment dire" », dans Michel Boujut, *Le Milieu du monde ou le cinéma selon Tanner*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, p. 29.

¹¹ Voir les lettres d'août 1976 de Michael Graham adressées à John Berger concernant la version sous-titrée en anglais (CSL 020-01-13-02-03).

¹² Voir Jim Leach, *A Possible Cinema: The Films of Alain Tanner*, Metuchen/Londres, The Scarecrow Press, 1984, p. 42-44 ; Leach constate notamment dans les films du cinéaste portant sur la chute des idéaux de 1968 « l'établissement de relations entre des atomes errants » (p. 41).

Berger et Tanner sur les films du cinéaste durant la période 1966-1976 – et ce également, comme l'a souligné Dimitriu, au-delà des films auxquels le premier a officiellement collaboré¹³ –, d'autre part le type de rupture qu'induisent, par exemple, certaines citations verbales déclamées (voire chantées) par les protagonistes : dans *Charles mort ou vif*, la facture de l'image ou la temporalité diégétique ne se voient aucunement affectées par ces greffes dans la mesure où elles sont intégrées à des répliques prononcées en voix *in* par les personnages dans le flux de la conversation et reposent sur une motivation narrative (ainsi, par exemple, l'exercice auquel se prête Paul de retenir une citation par jour)¹⁴. Nous verrons que dans *Le Milieu du monde* et *Jonas*, les ruptures affirment une discontinuité plus radicale¹⁵.

Un intérêt partagé pour l'esthétique brechtienne

Aussi avons-nous opté pour lire les documents qui ont prélué à la réalisation des films de Tanner en regard d'une seule composante, en l'occurrence une *discontinuité* qui caractérise à la fois la facture de l'image et le récit, dont la pertinence s'est dégagée de l'examen tant des films réalisés par Tanner à l'époque de sa collaboration avec Berger que des documents qui témoignent de la genèse de ceux-ci. Cette composante récurrente des premiers longs métrages de Tanner, que nous avons autrefois envisagée en termes d'énonciation filmique en nous en tenant, faute d'autres sources, aux films proprement dits¹⁶, implique non seulement une économie narrative et une esthétique singulières, mais aussi une certaine manière d'envisager la production d'un film et d'entretenir, à cette époque d'interrogation sur la dimension politique de la forme filmique, un rapport inhabituel au spectateur. Nous ferons l'hypothèse selon laquelle cette discontinuité narrative, qui rattache les premières fictions de Tanner à une certaine modernité dont le principal représentant est un compatriote de ce dernier, Jean-Luc Godard, résulte en fait des modalités mêmes de la collaboration du cinéaste avec son

¹³ Christian Dimitriu, *Alain Tanner, op. cit.*, p. 34.

¹⁴ Une seule exception à ce principe, qui se trouve précisément en marge du film, juste avant le titre « Fin » : il s'agit d'une mention écrite extradiégétique du proverbe « Qui rira bien, rira le dernier ».

¹⁵ La distinction que nous opérons se situe, on le verra, sur un autre plan que celle de Leach, qui fait le départ entre des citations affichées comme dans *Charles mort ou vif* ou « tissées dans la toile du discours » comme dans *Jonas* (Jim Leach, *op. cit.*, p. 45).

¹⁶ Alain Boillat, « L'espace dans *Retour d'Afrique* d'Alain Tanner », dans François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, p. 245-258 ; « Alain Tanner : un cinéma idéologique », dans Vinzenz Hediger et alii (dir.), *Home Stories, Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg, Schüren, 2001, p. 335-346.

« scénariste ». Une référence commune revendiquée par les deux auteurs est le théâtre épique brechtien, qui repose, comme on le sait, sur une conception anti-aristotélicienne prônant un refus radical des règles stipulant « que la fable, telle qu'elle est exposée, forme pleinement un tout », et ce au profit d'un « développement de la fable [...] discontinu [où] l'unité de l'ensemble est constituée par des parties autonomes¹⁷ ». Ainsi Tanner affirme-t-il par exemple :

Dès *Charles mort ou vif* [1970], je voulais travailler sur les techniques de distanciation – mais en fait de manière intuitive et en raison de mon incapacité à filmer la réalité au premier degré. Brecht a eu un très fort écho en moi [...]. J'ai lu tout ce que j'ai pu trouver de lui, sa démarche m'apparaissait comme capitale pour tout l'art contemporain¹⁸.

Son approche de la création privilégie par conséquent la distanciation sur l'immersion, le fragment sur le tout¹⁹. En écho aux débats du début des années 1970 qui eurent notamment cours dans les revues spécialisées *Cinéthique* et *Cahiers du cinéma*, Tanner chercha une forme « politiquement » adéquate dans la pratique du collage à laquelle recourait précisément à ce moment-là John Berger dans sa production romanesque. Dans la filmographie de Tanner, la période de la collaboration avec Berger se confond avec le primat de ce que le cinéaste appellera rétrospectivement, dans son abécédaire biographique et théorique intitulé *Ciné-mélanges*, le « film-discours », c'est-à-dire un type de films dans lequel « les idées sont le point de départ », mais où, inversement et dans une sorte de tension constante entre abstraction et concrétude, argumentation et récit, personnages emblématiques d'un positionnement idéologique et portrait psychologique, « il est essentiel qu'elles [ces idées] aillent s'incarner dans des personnages²⁰ ». Les « films-discours » de Tanner doivent beaucoup à l'apport de John Berger. Nous aborderons la genèse des productions résultant de leur collaboration dans un ordre chronologique, dans la mesure où l'esthétique de la discontinuité qui constitue le fil rouge de notre propos s'affirme progressivement dans la filmographie de Tanner au cours de la première moitié de la décennie.

¹⁷ Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre/Petit Organon*, Paris, L'Arche, 1999 [1963], p. 26.

¹⁸ CSL 020-01-12-03, p. 6 (tapuscrit annoté).

¹⁹ On rétorquera que l'usage fréquent du plan-séquence chez Tanner met à mal cette corrélation entre pratiques de rupture visant la distanciation et discontinuité. Le réalisateur concevait toutefois cet usage différemment : « Cette méthode redonne aussi toute son importance à la coupe, élément primordial de la structure d'un film. [...] La coupe "dit" énormément de choses si le film n'est pas découpé à l'intérieur des séquences » (Alain Tanner, « Le "pourquoi dire" et le "comment dire" », art. cit., p. 21).

²⁰ Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, *op. cit.*, p. 20.

Premières ondulations d'une écriture en binôme : *La Salamandre*

Dans le contexte de l'industrie du cinéma, les instances qui ont voix au chapitre durant la phase bouillonnante du chantier scénaristique sont nombreuses ; dans le cas de réalisations comme celles de Tanner, avec des interprètes qui ne sont pour la plupart pas des vedettes et des coûts de production modestes, les contraintes pesant sur l'écriture du tandem sont toutefois réduites.

Dans les documents relatifs au montage financier des films, le scénario demeure d'ailleurs largement associé au seul Tanner. On observe notamment dans la demande de subside soumise en décembre 1970 auprès du Département fédéral de l'Intérieur pour le projet de *La Salamandre*, film désigné à ce stade sous le titre provisoire *En route vers la terre promise*, qu'aucune mention n'est faite de John Berger, même si le poste de coscénariste, pourtant absent dans la composition de l'équipe technique (Tanner se crédite seul au scénario), figure au budget, où il constitue d'ailleurs le plus bas de tous les salaires²¹. Dans la publication consacrée au *Milieu du Monde* en 1974, Tanner faisait incidemment mention de sa précédente collaboration avec le romancier :

J'ai écrit le scénario du *Milieu du monde* avec l'écrivain anglais John Berger. [...] Nous avons déjà travaillé ensemble pour *La Salamandre*, alors que le scénario était déjà en place mais où j'avais besoin de quelqu'un, d'un interlocuteur, et dans le cas particulier de quelqu'un pour « serrer les boulons » de l'histoire.²²

On observe que le cinéaste, en ce début de carrière où il a de toute évidence besoin d'asseoir son statut d'auteur complet, cantonne la participation de son coscénariste à une phase liminaire très distincte de la forme scénaristique. Par ailleurs, le nom de John Berger n'apparaît guère dans les commentaires du réalisateur au moment de la sortie de *La Salamandre*, ou dans la promotion du film²³. Les archives livrent toutefois plusieurs documents qui nous incitent à

²¹ Sur un budget total estimé à CHF 219'000.-, le montant des salaires prévus est le suivant : réalisateur CHF 12'500.- ; scénariste-dialoguiste (c'est-à-dire également Tanner) CHF 8'000.- ; coscénariste CHF 2'000.- (par comparaison, l'assistante monteuse touche CHF 2'500 et l'assistant réalisateur CHF 3'500.-) (CSL 020 01-10-01).

²² Alain Tanner, « Le pourquoi dire et le comment dire », art. cit., p. 29.

²³ Significativement, dans un entretien paru en Suisse romande à la sortie de *La Salamandre*, Tanner mentionne la collaboration avec un écrivain sans en dire le nom, et cela tout en prenant soin de minimiser l'apport de ce dernier : « *La Salamandre*, je l'ai faite avec un écrivain qui travaille maintenant sur le film que je ferai en 1973, mais il n'écrit pas des dialogues, il écrit des pages, des pages de notes sur les personnages ; et puis je prends ça et je

prendre les déclarations du cinéaste avec quelque précaution, même si la formule « le scénario était déjà en place » demeure fort vague. En effet, le fonds compte un synopsis du film qui comprend seize pages – les trois premières dédiées au portrait des personnages, les suivantes au déroulement de l’histoire – qui est intitulé « Scénario de film – Alain Tanner et John Berger²⁴ ». L’histoire proprement dite, intitulée encore à ce stade *En route vers la terre promise*, est par ailleurs développée dans un traitement dactylographié non daté en langue anglaise de 33 pages annotées par Berger avec un stylo noir dont certaines phrases sont soulignées au stylo rouge et qui a été segmenté, sans doute dans un second temps et par Tanner, en séquences dont la numérotation au stylo bleu introduit un nouvel ordre du récit²⁵ (voir dans le « cahier création » du présent numéro, « Traces d’une écriture à deux mains : *La Salamandre* et *Le Milieu du monde* »). Berger semble donc bien avoir participé précocement à l’élaboration du scénario, même s’il apparaît clairement que certaines formulations synthétiques font référence à des éléments du récit qui ont été préalablement discutés entre les deux auteurs, sans quoi elles seraient trop sibyllines en l’état (par exemple le fait que Paul « réagisse avec des conjectures quant au nom de Rosemonde et au calendrier », p. 4). Les textes scénaristiques font d’ailleurs mention d’une intervention de Berger dans une première phase de l’écriture en précisant les crédits suivants : « Idée originale : Alain Tanner, en collaboration avec John Berger. Adaptation et dialogues : Alain Tanner²⁶ ».

Ce dont ne témoignent pas, entre autres, de telles archives papier (dont il serait illusoire de croire qu’elles comportent l’intégralité ou même la majorité des textes produits), ce sont bien sûr des discussions entre les deux « scénaristes », dans un processus où l’oral, qui n’a guère laissé de traces, occupe une place centrale. Toutefois, on comprend que le sens de l’échange est inversé par rapport à ce qu’en dit Tanner dans son texte contemporain de la sortie du film, puisque, en fait, c’est le cinéaste qui est en position de relecteur et d’interlocuteur. D’ailleurs, une lettre de deux pages adressée par Berger à Tanner prouve que l’écriture résulte d’un aller-retour entre les deux auteurs sur la base d’un texte rédigé par Berger (qui comprend également certains dialogues). Ce dernier signifie en effet à Tanner qu’il valide toutes les modifications proposées par le réalisateur dans le texte qu’il lui a remis, sauf une, qui concerne la séquence finale qui ne le convainc pas et pour laquelle il

recommence à zéro » (« Le Suisse Tanner présente son dernier film et parle... cinéma », *Feuille d’avis de Neuchâtel*, 6 janvier 1972).

²⁴ CSL 020 10-02-01 (02), p. 1.

²⁵ CSL 020 10-02-01 (03).

²⁶ CSL 020 10-02-01 (04) ; 10-02-02 et 10-02-03.

s'emploie, dans ce courrier commencé à la machine puis terminé à la main²⁷

Dear Alain,

I write to you now as a kind of postscript to the text I sent you and to our subsequent discussion. I am entirely in agreement with all your modifications except one. And this one continues to preoccupy me.

I agree with you that the ending of the film as I suggested it was not right. But to go back to our original tentative plan seems to me to be even less right. There are two reasons for this. One. However much we qualify it by verbal statements, Paul's act in sending Rosemonde back to the shop will appear to be a conformist act if the action of the film stops with that return to the shop. Two. The central energy of the film is supplied by Rosemonde. She in her energetic existence is the contingency to which the two other principal characters have to adapt themselves and by which they are changed. Therefore her energy must not at the end of the film be doused like a candle being put out by even temporary conformism.

So we have to find another ending. I agree with you that the smashing up of the shop is a cliché. But equally I feel that for her simply to return to the shop under the guidance of Paul is to give the film a bien-pensant Pestalozzi-type accommodating in-the-end-we-must-come-to-terms-with-reality ending. We have to find something better than that. The principal purpose of this letter is to say that we mustn't be satisfied with the ending as we last agreed when talking.

So the time should be open for new suggestions. And here's one. Let us remember that the thread of freedom which Rosemonde unwinds during the previous course of the film is essential to that story but can only be expressed by her in spontaneous action. This observation is crucial to the logic of the whole film. So the film

²⁷ CSL 020 10-02-01 (03).

à proposer une nouvelle alternative qui sera retenue dans le synopsis²⁸. En effet, il juge la solution retenue – après éviction d'une autre version qu'il avait

must end with a spontaneous action by Rosemond which expresses her inarticulate sense of freedom. Smashing up is too easy. Let us then use irony. Hence ~~by~~ suggestion. After she returns to the shop, we see her at work. And then we see her take a decision, follow an impulse. Having taken off the shoes of a customer she kisses his feet. She must do this comically (so as to underline the absurdity of the shoe shop girl's role) but we must not think that she has gone mad. The first customer whose feet she kisses in this way, is surprised but says nothing. The second looks at her, looks at her intrusively and she sticks her tongue out at him. The third cries out in alarm! The manager comes and asks what the matter is. He is told. He says it is absolutely forbidden to kiss the customer's feet. She does so again to the best of her ability whilst the manager is watching her. She is stunned sacked there and there. Outside the shop she breaks into her laugh which, before, we have always cut out: this time she continues to laugh....

...

Well? My but very brisk and franc

²⁸ CSL 020 10-02-01 (02), p. 1. Précisons qu'il n'est pas possible de déterminer si le courrier de Berger se rapporte à une version antérieure de ce synopsis, ou si l'idée de la séquence a été transcrite une première fois, supprimée ensuite puis réintroduite.

soumise et dont il reconnaît la faiblesse – trop conformiste (Paul raccompagnait simplement Rosemonde au magasin de chaussures pour qu'elle reprenne le travail)²⁹ et propose une variante plus « ironique », mieux adaptée à la caractérisation de l'héroïne interprétée par Bulle Ogier, une jeune femme pleine d'énergie qui représente « la contingence à laquelle les autres personnages doivent eux-mêmes s'adapter » et qu'il envisage comme pénétrée d'un sens diffus de liberté et d'autonomie qu'elle manifeste de manière totalement spontanée. Pour lui, la fin suggérée par Tanner conférerait au film « un genre bienpensant à la Pestalozzi ». La scène qu'il propose ici avec force détails est celle qui a été retenue dans *La Salamandre* et qui, il faut le souligner, compte parmi les séquences qui ont le plus marqué la mémoire des spectateurs : elle montre Rosemonde retourner travailler et, mue par une sorte de défi ludique et transgressif, se mettre, sous le regard offusqué de son patron et de la mère de celui-ci, à caresser et à baiser les pieds des clients auxquels elle essaie des souliers, ceux-ci réagissant diversement, jusqu'à l'indignation. Cette attitude de l'héroïne, inscrite dans une critique des rapports de genre à laquelle Berger était sensible³⁰ – rappelons que Martin Schaub nota à propos des films de Tanner (ainsi que de Soutter et Goretta) « qu'on pourrait presque [les] qualifier de féministes, les femmes apparaissant très clairement comme les “meilleurs” des êtres humains, [puisqu'] ce sont elles qui sont les plus proches du message idéologique à transmettre³¹ », permet « d'illustrer l'absurdité du rôle de la vendeuse de chaussures » (pour reprendre les termes soulignés par Berger dans sa lettre) et débouche sur le renvoi de Rosemonde, qui le prend avec le sourire, satisfaite d'avoir retrouvé sa liberté et de s'être extirpée du monde étriqué de ses patrons. On voit que Berger pense un tel final en des termes politiques – dimension auquel le film doit une réception critique favorable –, se refusant à faire rentrer dans le rang ce personnage viscéralement (même si confusément) contestataire.

La collaboration de Berger, indiquée au générique même si elle est peu soulignée par le cinéaste dans ses commentaires, est à corrélérer selon nous dans *La Salamandre* à la dimension méta-scénaristique du récit, étonnamment peu

²⁹ Dans un entretien téléphonique que nous avons eu avec Alain Tanner le 20 septembre 2019, au cours duquel notre interlocuteur s'est montré très soucieux de souligner combien la participation de Berger avait été réduite avant *Jonas*, le cinéaste nous a affirmé que la version précédente comportait déjà la démission de Rosemonde, mais que seule l'idée des caresses aux clients avait été suggérée par Berger.

³⁰ Voir à ce propos le mémoire de Master soutenu par Jeanne Modoux sous la direction de Mireille Berton à l'Université de Lausanne en décembre 2019, « La représentation des femmes dans le cinéma d'Alain Tanner des années septante ».

³¹ Martin Schaub, *L'Usage de la liberté. Le Nouveau Cinéma suisse 1964-1984*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 85 (p. 86-89 à propos de *Charles mort ou vif*, *La Salamandre* et *Le Retour d'Afrique*).

notée par la critique. Rappelons en effet que ce qui fonde l'aventure commune des deux compères, tous deux tentant de vivre de leur plume (l'un comme journaliste, l'autre comme écrivain), n'est autre qu'un projet de film, dont il est question dans le dialogue initial suivant :

Pierre (Jean-Luc Bideau) : – Bernard, c'est un ami, m'a proposé un boulot parce que j'ai besoin de fric, en ce moment. *Il s'agit d'écrire une histoire – enfin, un scénario, si tu veux* – sur un fait divers qui s'est passé il y a une année ou deux. Il voudrait en faire un film. C'est payé d'avance. Mais comme j'ai du boulot à côté [...], j'aimerais qu'on écrive ce truc ensemble... T'es d'accord ?

Paul (Jacques Denis) : — Ça dépend.

Pierre : — Mais ça dépend de quoi ?

Paul : — Ben ça dépend de beaucoup de choses.

Pierre : — *Mais t'as déjà gagné 2000 balles en un mois avec ton métier d'écrivain ?* Sans parler des « poè-è-mes » qu'écrit ta femme. Ecoute : on a 4000 balles à se partager, on a un délai de trois mois, mais à deux on ficèle l'affaire en un mois. Qu'est-ce que tu veux de mieux ?

Paul : — *Ben j'aimerais savoir ce qu'on va écrire, comment on va s'y prendre, de quoi il s'agit... Je ne travaille pas sur commande*³² !

On assiste dans le *dialogue* de cette séquence à une mise en abyme partielle, puisque le « (projet de) film dans le film » (un documentaire télévisuel comme ceux que réalisèrent les cinéastes du Groupe 5 à leurs débuts³³) se distingue du film enchâssant *La Salamandre* dans lequel l'écriture en tandem, dont les conditions de mise en route sont représentées au niveau diégétique, est définie par une polarisation de chaque membre du binôme au sein d'une dialectique entre fiction et non-fiction (Paul rédigera une histoire fictive tandis que Pierre entreprendra des investigations pour documenter le fait divers). Lorsque Paul s'enquiert des conditions de la collaboration, il envisage le projet en des termes idéologiques et sociologiques, à l'instar de John Berger, écrivain comme lui (dont la rémunération pour l'intervention sur *La Salamandre* correspond d'ailleurs précisément au montant mentionné par Pierre dans la fiction). Le

³² Notre retranscription du dialogue du film (*nous soulignons*).

³³ Cette dimension autobiographique est d'ailleurs revendiquée par Tanner : « C'est venu dans une sorte de processus naturel, d'idée abstraite, du reste un peu autobiographique, après mon travail à la TV » (« Le Suisse Tanner présente son dernier film... », art. cit.). Notons que dans *Charles mort ou vif*, la caméra (invisible) du film se déplace sur le plateau même du tournage d'un entretien télévisuel, se désolidarisant de la caméra (également 16mm) du « film dans le film ».

travail de rédaction est motivé par des motifs strictement financiers, que le personnage interprété par Jean-Luc Bideau oppose avec une certaine ironie à l'activité peu lucrative d'écriture littéraire de Paul et de son épouse. La commande pour la télévision diffère donc considérablement du « genre » du film d'auteur dans lequel s'inscrit *La Salamandre* – d'où la résistance première de Paul –, le récit du film se construisant même par contraste avec un contexte de création dont il montre l'inanité et la désinvolture (le projet des deux protagonistes n'aboutira pas³⁴). Le synopsis, d'ailleurs, précisait déjà ce point : « Mais le scénario TV, il [Pierre] s'en fiche un peu. Paul est réticent au départ, il se rend compte du manque de sérieux de l'affaire et du fait que Pierre a surtout envie d'utiliser ses services³⁵. » On pourrait voir dans cette « exploitation » amicale du coscénariste par un comparse engagé par la production qui lui « picore le cerveau » une allusion à l'engagement discret de Berger.

Si *La Salamandre* ne présente pas un récit conventionnel, il n'est toutefois pas travaillé autant que les deux films suivants par le principe de discontinuité que nous examinons ici ; nous tenions surtout à signaler que, comme le révèlent les archives, la collaboration de Berger sur ce film a été plus décisive qu'on a pu le dire jusqu'ici, et qu'elle est même, au gré d'une série de déplacements, intégrée au récit du film.

Les respirations du *Milieu du monde* : des images sans paroles

Dans l'ouvrage consacré au *Milieu du monde* sorti en 1973, Alain Tanner, soucieux comme à son habitude de donner sa version de la genèse de l'œuvre, précise à propos du rôle qu'a joué John Berger :

Sans connaître alors les comédiens qui interprèteraient les deux rôles principaux, il écrivit deux essais sous forme de lettres sur les deux personnages, et sur leurs rapports. Ces deux lettres devaient ensuite servir de base à l'élaboration du scénario proprement dit³⁶.

Dans le cas de ce film, l'intervention de Berger se situe en effet plus clairement dans un en-deçà de la rédaction d'un texte susceptible d'être qualifié de « scénario », puisqu'il se cantonne à une pratique assez courante consistant à produire des textes visant un approfondissement souterrain de la caractérisation des personnages (informations qui ne seront pas nécessairement

³⁴ Les films de Tanner de cette époque racontent bien plus ce que les personnages ne font pas que ce qu'ils font (*Le Retour d'Afrique* est à ce titre emblématique).

³⁵ CSL 020 10-02-01 (02), p. 4-5.

³⁶ Alain Tanner, « Le pourquoi dire et le comment dire », art. cit., p. 29.

véhiculées explicitement dans le film, mais qui aident les membres de l'équipe, et les acteurs en premier lieu, à se représenter les futurs personnages du film)³⁷. Dans le document du texte destiné à l'ouvrage de Boujut, Tanner biffe quelques lignes qui ont trait à l'actrice Olimpia Carlisi, qu'il dit avoir rencontrée au Festival de Locarno, et en particulier la phrase suivante qui avait été ajoutée dans la marge : « Le rôle ne pouvait être que pour elle, depuis le départ »³⁸. Ce passage, en effet, ne sera pas repris dans le livre ; le commentaire de Tanner montre toutefois que, comme dans *Jonas* (voir *infra*), l'incarnation du personnage par un interprète donné n'est pas sans incidences sur l'écriture scénaristique.

Le point de départ du film, en sus d'une anecdote empruntée à Francis Reusser et passablement transformée, réside donc dans le choix de l'actrice, puis de l'acteur Philippe Léotard. Ces prémices expliquent que Tanner demande alors à Berger de rédiger deux « Lettres aux comédiens », dans lesquelles l'écrivain approfondit sur 17 pages la psychologie des personnages et leur cadre socioéconomique respectif. Ces deux textes ne portent aucunement, contrairement à ce que leur titre pourrait laisser penser, sur le jeu d'acteur, mais uniquement sur les deux personnages de l'intrigue. Elles posent les bases d'un récit où un ingénieur d'origine paysanne, marié et connu dans sa région, se lance dans une campagne électorale tout en tombant amoureux d'une serveuse de café italienne à laquelle il fait découvrir sa région et avec laquelle il noue une relation qui fera scandale. Le texte de Berger développe en particulier une réflexion sur la nature égocentrique de la passion amoureuse. Il s'agit donc bien plus d'un essai philosophique que d'un texte à fonction scénaristique, même si ses commentaires visent aussi à consolider ce qui sous-tendra le comportement des personnages. Il était d'ailleurs prévu de conserver certains passages de ces textes pseudo-épistolaires dans le film sous la forme d'un commentaire *over* pris en charge par une narratrice extradiégétique qui, à intervalles réguliers, serait venu offrir un contrepoint réflexif à l'action, ainsi qu'en témoigne encore une version tardive du scénario intitulée « Histoire originale destinée à être transformée en film cinématographique³⁹ ». Or ce principe sera abandonné : même si la présentation initiale des personnages dans le scénario fait mention d'un « commentaire (en voix off) », « voix des auteurs [qui encadre le récit et]

³⁷ Les appendices figurant dans la publication du scénario de Marguerite Duras pour Alain Resnais montre qu'elle pratiqua de la même manière (Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p. 105-140).

³⁸ CSL 020-01-12-03, p. 2. Lors de la discussion téléphonique du 20.09.2019, Tanner nous a confirmé que l'actrice et son personnage avaient été le point de départ du film, dans le contexte helvétique des initiatives du conseiller fédéral Schwarzenbach « contre la surpopulation étrangère » et l'engagemment massif d'immigrés italiens en Suisse.

³⁹ CLS 020-01-12-01-01.

se doivent d'intervenir dans la mesure où les deux protagonistes du drame n'ont jamais pleinement conscience de leur propre situation⁴⁰ », tous les blocs de textes qualifiés de « commentaires », qui portent moins sur le contenu narratif que sur la manière de raconter une histoire, sont biffés dans ce document⁴¹, et n'apparaissent pas dans le film, à l'exception d'une occurrence liminaire qui se fait entendre durant le générique, comme s'il s'agissait de repousser le commentaire dans les marges de la fiction. Ce texte proféré par une voix *over* féminine en ouverture reprend presque littéralement le texte anglais de Berger qui entend arrimer la narration à une instance d'énonciation affichée, avec quelques adaptations ; par exemple, là où Berger écrit à propos du film même "It was made *this year* in the epoch of normalisation⁴²", la traduction française atténue la formule déictique et tient compte de la réalisation effective du film : « Ce film a été tourné en 1974, en un temps de normalisation⁴³ ». Le choix consistant à faire entendre une narratrice plutôt qu'un narrateur souligne en lui-même et de prime abord une volonté d'instaurer une distance par rapport aux valeurs patriarcales qui se verra confirmée au cours du récit.

La suppression systématique du commentaire *over* est présentée par Tanner comme une nécessité, et résulte d'une répartition des prérogatives au sein du duo :

La formule que nous avons adoptée avec John est un peu particulière, mais, en tant que créateur lui-même, John sait très bien qu'à un point donné il doit me passer le relais sinon les deux visions viendraient probablement se heurter et qu'au stade de la réalisation ce heurt n'aurait pour conséquence que de les annuler.⁴⁴

Bien que la reprise d'extraits du texte de Berger dont le contenu était destiné à suspendre l'immersion du spectateur dans la diégèse ait été abandonnée, d'autres facteurs de discontinuité faisant système avec ces passages de commentaire ont été maintenus, voire renforcés : l'apparition de cartons comportant des dates indiquées en lettres et en chiffres rouges ; des plans de paysage décontextualisés, dans lesquels la nature et la lumière renvoient à une saison qui ne coïncide souvent pas avec la temporalité diégétique des séquences

⁴⁰ CLS 020-01-01-01.

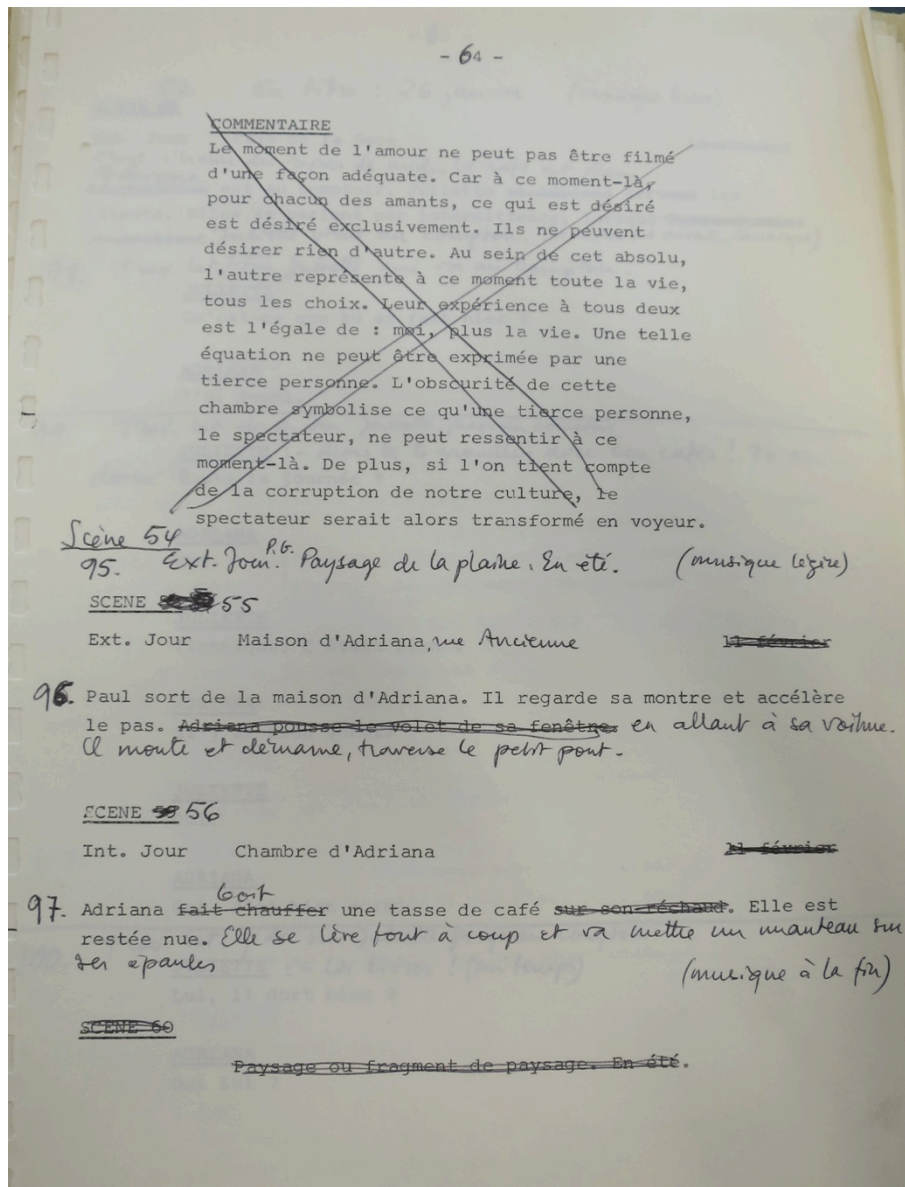
⁴¹ CLS 020-01-12-01 (01) – Voir par exemple p. 9 des premières pages du scénario original annoté du *Milieu du monde* dans Alain Boillat, « Traces d'une écriture à deux mains : *La Salamandre* et *Le Milieu du monde* » dans le cahier création du présent numéro.

⁴² CLS 020-01-12-03 (01). Il s'agit de l'unique page (dactylographiée et annotée) de la version anglaise conservée dans le fonds.

⁴³ CLS 020-01-12 (01).

⁴⁴ Alain Tanner, « Le pourquoi dire et le comment dire », art. cit., p. 30.

situées en amont ou en aval de ces inserts ; enfin, l'usage disruptif de percussions isolées sur la piste musicale. Nous faisons l'hypothèse que le recours aux inserts de plans de paysages est venu se substituer au commentaire, instaurant une discontinuité sous une forme non verbale (et surtout moins verbeuse), plus poétique que didactique. Par exemple, le commentaire



consacré à la (non-)représentation du « moment de l'amour » et à la transformation corrélatrice du spectateur en voyeur a été biffé dans ce

document (p. 64), ce qui se justifie d'autant plus que le film, en fin de compte peu inscrit dans la filiation de la réflexion émise par Berger à propos du nu en histoire de l'art⁴⁵ (parente à certains égards de celle que développe à la même période Laura Mulvey dans l'un des textes fondateurs des *gender studies* dans le champ du cinéma)⁴⁶ à laquelle ce texte-ci faisait ostensiblement écho, exhibe le corps nu de son actrice et le couple sous les draps, exacerbant chez le spectateur et la spectatrice une position voyeuriste (néanmoins beaucoup moins marquée que celle qu'induit l'exhibition du corps de l'actrice Myriam Mézières, coscénariste avec Tanner d'*Une flamme dans mon cœur*, 1987). Ce texte réflexif est supprimé au profit d'une nouvelle scène portant le numéro 54, ajoutée de la main de Tanner sur le document. Elle se résume à un seul plan montrant un paysage de plaine durant la période estivale, alors que la temporalité de l'intrigue est située à ce moment-là en tout début d'année (la date « 11 février » est biffée non pas en raison d'une modification de la chronologie diégétique, mais parce que Tanner ne laissera dans le scénario que les dates faisant l'objet de mentions écrites à l'écran). Le réalisateur introduit par ailleurs presque systématiquement dans de tels cas d'inserts une précision relative au type de musique utilisé et ajoute la mention du jour et du mois. Destinées à figurer à l'écran, ces mentions qui ponctuent et vectorisent le récit compris dans un laps de temps de trois mois correspondant à la durée de la campagne électorale de Paul (qui, faut-il le préciser, se soldera par un échec). Ces mentions chronologiques ajoutées – souvent avec la précision : « En titre⁴⁷ » – ou modifiées de manière très scrupuleuse par Tanner⁴⁸ dans un document faisant office de découpage technique n'ont en fait guère de pertinence narrative (les personnages ne planifient pas des actions au jour près, bien au contraire), et contrastent par ailleurs avec les respirations descriptives

⁴⁵ Il s'agit du deuxième épisode de la série d'émissions télévisuelles *The Ways of seeing* (1972), dont on peut citer la version publiée : « Lorsque la tradition picturale devint plus profane, d'autres thèmes offrirent l'occasion de peindre des nus. Mais néanmoins dans chacun d'entre eux subsiste l'implication que le sujet, c'est-à-dire la femme, est conscient d'être regardé par un spectateur. Elle n'est pas nue en tant que telle. [...] Si son corps est ainsi placé, c'est pour être exposé à l'homme qui regarde le tableau. Ce tableau est fait pour éveiller sa sexualité à lui. Il n'a rien à voir avec la sexualité de la femme. [...] La femme est la proie d'un désir, désirable mais non désirante » (John Berger, *Voir le voir*, Paris, Éditions Alain Moreau, 1976 [1972], p. 54 et p. 59).

⁴⁶ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

⁴⁷ Un exemple d'ajout manuscrit à la page 20 (corrigée en page 28), scène 28 (corrigée en scène 20), « Int. soir » (corrigé en « Int. jour », avec la suppression corrélative dans la didascalie de « C'est le soir ») : « En titre : 15 janvier (musique : percussions) » [CSL 020-01-12-01 (01)].

⁴⁸ On peut à ce titre noter la rature de la scène 114, ou l'indication « fin mars » est corrigée en « 28 mars » [CSL 020-01-12-01 (01)].

des plans de paysage (dans lesquels la floraison n'est ostensiblement pas « synchrone » avec la date mentionnée) : elles produisent plutôt, en imposant un changement de régime perceptif chez le spectateur (le *voir* s'accompagne du *lire*)⁴⁹, une forme de retrait par rapport au destin des personnages. Tanner conserve par conséquent le principe d'une rupture introduit par Berger *via* les commentaires, mais il fait le choix de l'audiovisuel et d'une appréhension essentiellement rythmique – il jouera d'ailleurs au montage sur la durée propre à chaque insert – là où le coscénariste optait pour le verbal.

Tanner a d'ailleurs explicité sa démarche dans la partie introductive des copies du scénario intitulée « projet », datée de mai 1973 : dans une perspective très brechtienne, il envisage des « lignes parallèles [qui] constituent en quelque sorte une série de “chœurs”, de répondants, dont le rôle essentiel est de projeter une lumière sur la ligne principale afin d'en mieux révéler les différentes facettes [...] [et] servent d'écran sur lequel vient se répercuter les échos de ce qui se passe sur la ligne 1⁵⁰ ». Ces inserts « extradiégétiques » font par conséquent office, de manière plus flottante et allusive que le texte prévu par Berger, de caisse de résonance des événements vécus par les personnages, sur un mode que l'on pourrait qualifier d'anempathique⁵¹ : musique en contrepoint du drame, indifférence de la nature environnante qui semble posséder sa temporalité propre et inéluctabilité de la succession des jours du calendrier contribuent à instaurer une « distanciation » qui n'oblitére toutefois jamais complètement les enjeux narratifs.

Jonas, chant du cygne de la collaboration

Nous terminerons notre étude sur le point d'orgue de la collaboration entre Alain Tanner et John Berger, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, qui est à la fois le film le plus discontinu issu du tandem et le dernier projet commun aux deux auteurs, sans doute parce que Tanner pressentit que le « film-discours »

⁴⁹ Le statut particulier de ces mentions écrites qui tendent à enrayer l'immersion du spectateur (d'où leur usage extensif par Godard) explique qu'on les trouve principalement avant la mise en place de la diégèse, c'est-à-dire dans les génériques de films. Roger Odin a discuté l'ouverture du film *Partie de campagne* de Jean Renoir en corrélant la distinction entre d'une part le plan de l'eau en mouvement et d'autre part les mentions écrites sur-impressionnées à deux positionnements distincts du spectateur : lire vs voir. Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans la fiction », dans Jacques Aumont et alii, *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 199.

⁵⁰ [CSL 020-01-12-02].

⁵¹ Au vu de la conception très « musicale » de Tanner en ce qui concerne ces inserts, nous utilisons dans une acception large une notion empruntée à Michel Chion, qui la définit ainsi : « Anempathique : effet d'indifférence ostensible d'une musique [...] au caractère pathétique ou tragique de cette scène » (Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 413).

accueilli favorablement au cours de la dizaine d'années qui suivirent Mai 68 risquait de ne plus trouver son public à l'orée des années 1980. Quatre ans après la sortie du film, John Berger présentait ainsi le résultat de cette écriture à quatre mains :

I think the development reach a peak with Jonas. In other words, I don't think we could make that kind of films better, and if we made another film together, there was a danger we could merely repeat ourselves⁵².

La technique d'écriture discutée ici atteint il est vrai son apogée avec ce film.

Dans le contrat adressé à Tanner par Citelfilms le 2 janvier 1976 concernant cette coproduction franco-suisse, une répartition des tâches entre les deux auteurs est clairement stipulée :

Nous vous confirmons que nous vous engageons en qualité de « metteur en scène » pour le tournage du film intitulé *Jonas* que nous avons l'intention de produire d'après un scénario original de vous-même et de Monsieur John Berger. [...] Vous établirez l'adaptation dialoguée complète et le découpage technique qui devront nous être remis un mois avant le début du tournage⁵³.

Les termes utilisés pour qualifier les différents documents dont la rédaction incombe à Tanner sont en eux-mêmes significatifs : Berger n'intervient à titre de coauteur que sur le scénario proprement dit (texte narratif que l'on peut toutefois difficilement imaginer totalement dépourvu de dialogues, fût-ce sur le mode d'un « traitement »), qui n'est pas une « adaptation » (dans le sens usuel de la transposition d'une œuvre littéraire⁵⁴), mais qui se verra ensuite *adapté* à des exigences pragmatiques du tournage, et ce sous deux formes, l'une qui correspond à ce que l'on appelle couramment la « continuité dialoguée » – le fait que le metteur en scène se charge aussi de l'écriture des répliques proférées par les acteurs fait d'autant plus sens ici que la langue française dans laquelle le film sera tournée n'est pas la langue maternelle de John Berger, qui est donc moins à même de concevoir des tournures idiomatiques relevant de l'oral –, l'autre qui consiste en un découpage technique (la préparation est par conséquent planifiée au plan près, à la différence de la pratique d'autres cinéastes-scénaristes contemporains comme Godard ou Rohmer).

⁵² Richard Appignanesi, art. cit., p. 18-19.

⁵³ [CSL 020-01-13-02-01]. On notera que le terme « metteur en scène » figure entre guillemets ; il n'est donc pas perçu comme entièrement « institutionnalisé » par les producteurs.

⁵⁴ À propos de la polysémie de la notion d'« adaptation » dans le champ du cinéma français, voir Alain Boillat et Gilles Philippe, « L'adaptation au prisme des archives scénaristiques : le cinéma de la Qualité française », dans Alain Boillat et Gilles Philippe (dir.), *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2018, en particulier p. 13-23.

Ce document de 1976 est en phase avec une place croissante accordée par Tanner à Berger durant la première moitié des années 1970 puis dans ses commentaires plus tardifs, sans doute parce que le romancier et théoricien contribue dès lors à renforcer la légitimité culturelle des films et son accueil auprès d'une certaine intelligentsia. Il en va également ainsi, comme nous l'avons étudié ailleurs⁵⁵, de la réception critique de *Jonas* et des interviews des auteurs réalisés dans ce cadre, la presse se faisant d'ailleurs l'écho d'une revendication de la paternité du scénario par l'un et l'autre qui met à mal la doxa diffusée par Tanner. Ce dernier s'en est en effet toujours tenu à cette version-ci, reconduite dans *Ciné-mélanges* : « Nous avons d'abord mis dans le panier tout ce qui nous passait par la tête, dans le désordre. [...] Ensuite, avec tout ce matériau, il fallut, *et ce fut mon travail*, faire un scénario là où il n'y avait au départ pas trace de récit⁵⁶. »

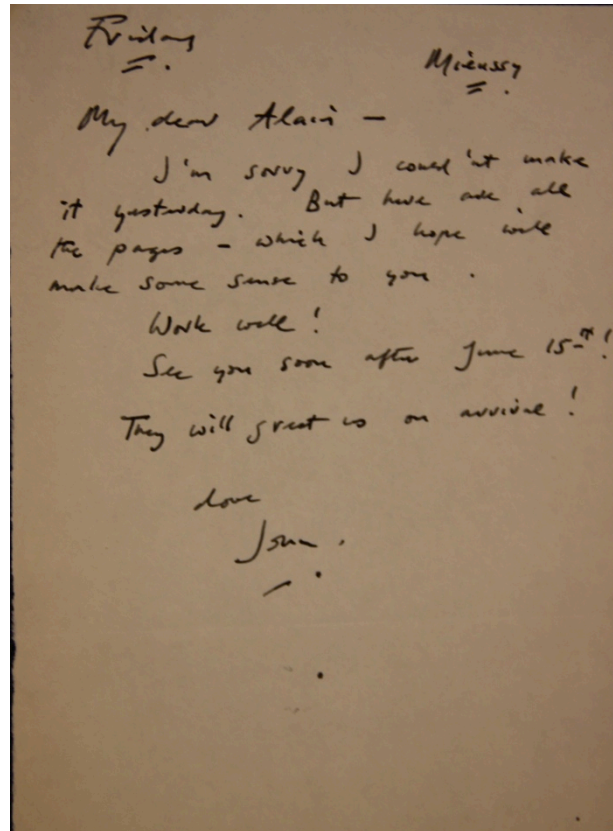
Or, en nous basant sur les archives⁵⁷, on peut affirmer que la quasi-intégralité des scènes ont été écrites en anglais par Berger, puis traduites par Tanner qui ajoute alors des éléments relatifs au découpage. Berger relit ensuite cette version française et fait des suggestions. La démarche qui consiste à mettre des idées en vrac dans un panier n'est toutefois pas anodine en termes d'esthétique du fragmentaire : Berger rédige en effet des morceaux si autonomes – à l'instar de la célèbre leçon d'école où Marco utilise du boudin pour représenter l'écoulement du temps et l'écriture de l'histoire, mais aussi, littéralement, le saucissonnage du film en fragments – que Tanner a facilement le loisir de s'approprier ces fragments pour les déplacer, les permuter ou les supprimer. Un mot de Berger conservé dans le fonds témoigne d'échanges continus entre les deux auteurs, puisque Berger s'excuse auprès de Tanner de n'avoir pas pu livrer un texte au délai prévu, et lui envoie de nouvelles pages⁵⁸.

⁵⁵ Nous avons abordé ces questions dans une communication intitulée « De John Berger aux films d'Alain Tanner. Faire l'histoire de l'art (cinématographique) à partir de l'étude génétique des scénarios. Le cas de *Jonas qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000* (1976) » et présentée dans le cadre du colloque international « De B à X. Faire (l'histoire de) l'art depuis John Berger, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) / Musée de l'Élysée/Université de Berne, 11-12 octobre 2018. Nous ferons ici l'économie de l'étude de la réception et des prises de position respectives de Berger et Tanner, et de la question plus spécifique de l'attribution de l'écriture de ce scénario.

⁵⁶ Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, *op. cit.*, p. 134 (*nous soulignons*).

⁵⁷ Deux versions dactylographiées du scénario sont conservées, l'une avec des annotations de Berger, l'autre avec celles de Tanner, de toute évidence ultérieures puisqu'elles intègrent sous diverses formes les commentaires de Berger. Quant au découpage technique, annoté uniquement par Tanner, il est réduit au minimum, puisqu'il comporte 70 scènes et 169 plans, c'est-à-dire une moyenne de moins de trois plans par « scène ».

⁵⁸ CSL 020-01-13-02-03 (1).



Dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma*, le réalisateur revendiquait précisément cette esthétique du fragment :

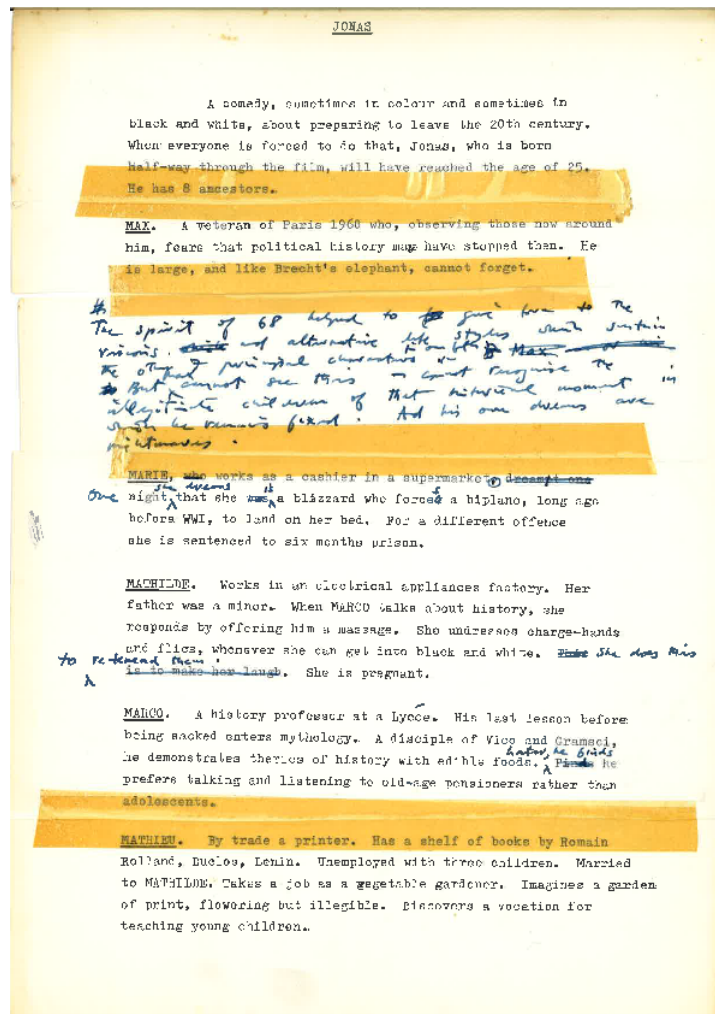
Il est vrai [...] que je fais appel à certains éléments relevant de la représentation « classique » : effet de réel, personnages reconnaissables par exemple. Mais ces éléments n'interviennent que dans les limites précises qui leur sont assignées [...] et qui sont circonscrites avec précision dans les « morceaux » du film, à l'intérieur d'une scène, mais n'opèrent jamais au niveau de la structure globale⁵⁹.

La logique du fragment prend en effet dans *Jonas* la forme d'une juxtaposition de saynètes réparties sur une série de pistes parallèles respectivement associées à chacun des huit personnages – point de départ du travail d'écriture de Berger, à partir d'une photographie de chaque interprète pressenti⁶⁰ – qui se croisent en certains points, comme le prévoyait un

⁵⁹ *Cahiers du cinéma*, n° 273, janvier-février 1977, repris dans Alain Tanner, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1978, p. 14.

⁶⁰ Pour la biographie de chacun des huit protagonistes, voir Alain Tanner, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, *op. cit.*, p. 59-68.

document de travail⁶¹ de très grand format organisé en huit colonnes traversées horizontalement par des lignes équivalant à autant de scènes, en une vision panoptique qui permet aisément d'identifier la coprésence de certains personnages et, en un seul cas, de tous les personnages (la séquence à la ferme dont est significativement tirée l'affiche du film). Les personnages, dont Berger esquissa des fiches signalétiques – notamment dans un document lui-même composé comme un collage⁶² – constituent l'élément premier et



⁶¹ CSL 020-01-13-02 (06). Les pages sont rattachées avec du papier autocollant, si bien que l'ensemble se présente presque comme un parchemin (à déplier plutôt qu'à dérouler).

⁶² CLS 020-01-13-02-03 (3).

structurant du récit, qui ne repose guère sur un principe de progression narrative.

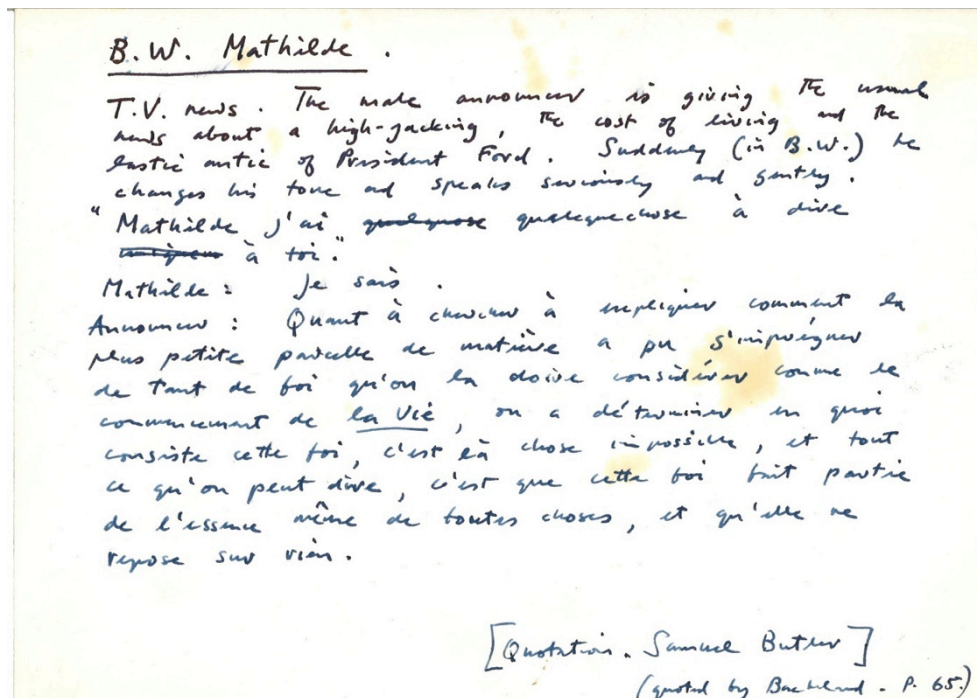
Une réciprocité peut être établie entre ce mode d'organisation et la pratique scripturale de Berger, qui remettait à Tanner des fragments entre lesquels il tissait des liens thématiques explicitement travaillés. Dans le titre de l'un des documents de ce type, on observe que Berger a de manière significative biffé le mot « allégorie » pour le remplacer par le terme « analogies », qui renvoie à une dimension plus iconique que narrative⁶³, et affirme une pratique du collage, une construction en réseau plutôt qu'une soumission à l'axe temporel et au principe de causalité⁶⁴. Comme l'a montré Michael Tarantino, qui utilise la notion de « *voice off-screen* » pour recouvrir une variété de procédés, la démarche du scénariste est parente de celle qu'il mit en œuvre dans son roman *G.* (1972), dans lequel sont notamment insérées des chansons avec partitions musicales ou des citations. Cette pratique citationnelle s'observe également dans *Jonas*, par exemple la scène de la chanson de Marie interprétée par Miou-Miou (dont les paroles sont tirées d'un poème d'Adrian Mitchell), ou, plus généralement, dans les discours marxistes portés par des personnages qui énoncent plus qu'ils n'agissent.

Enfin, le plus apparent des facteurs d'hétérogénéité dans *Jonas* consiste en la visualisation des fantasmes des personnages que les deux auteurs ont prévu d'entrée de jeu d'insérer en noir et blanc dans la continuité du film en couleurs. Il s'agit par exemple de la transposition d'un rêve de Mathilde, la jeune femme enceinte qui donnera naissance au personnage éponyme, en une émission d'actualité⁶⁵.

⁶³ « Facts/~~Allegories~~ Analogies » [CSL 020-01-13-02-03 (3)].

⁶⁴ On retrouve ici une pratique qui rappelle Brecht affirmant que « nos théâtres ont perdu la faculté ou l'envie de raconter distinctement ces histoires, [...] c'est-à-dire de rendre crédible l'enchaînement des événements » (B. Brecht, *op. cit.*, p. 195).

⁶⁵ CSL 020-01-13-02-03 (2). La mention « B.W », c'est-à-dire « Black and White », désigne chacun des fragments impliquant un décrochage par rapport à la réalité.



De cette scène qui relève à nouveau d'un fragment détaché de toute chronologie, met en abyme l'interpellation du spectateur par l'image et souligne la fictionalisation inhérente au discours véhiculé par les médias à propos des événements politiques suisses, nous en avons une trace de la main de Berger sous la forme d'un morceau de feuillet manuscrit qui spécifie la provenance du texte adressé à Mathilde. Il s'agit en l'occurrence d'un passage sur la foi de l'auteur britannique Samuel Butler, cité directement en français par Berger qui, comme il le précise en note, en a trouvé une traduction chez Gaston Bachelard. L'hétérogénéité de la bifurcation du speaker qui s'adresse soudainement au personnage est renforcée par le statut du texte, greffe issue d'une autre époque.

En optant pour de telles bouffées d'air insufflées dans le quotidien des personnages en l'espèce de scènes autonomes interpolées dans le flux du film, les deux auteurs ouvraient la porte à un vaste spectre de virtualités scénaristiques. Berger rédigea un nombre important de scènes noir/blanc dont certaines ne furent pas retenues, à l'instar de celle, presque surréaliste, de la visite de Mathieu, pendant la grossesse de son épouse, chez une doctoresse qui lui annonce qu'il est enceint. La scène où Max trouve un pistolet dans un tiroir était dans un premier temps plus développée, se présentant sous la forme d'une

tentative manquée et fatale pour Max de meurtre sur le banquier Vandoeuvres, l'ancien camarade d'école devenu un abominable spéculateur immobilier ; si, finalement, Max se contente de faire feu sur son réveil matin après avoir visé sa propre image dans le miroir, c'est que la séquence rêvée est alors inscrite dans un autre fil thématique, celui de la réflexion sur le temps politique à laquelle tenait John Berger. Cette modification témoigne parfaitement du primat accordé par John Berger au principe de l'analogie sur la causalité narrative.

Le film *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, comme les deux autres fictions qui le précèdent, doivent énormément, comme nous avons tenté de le montrer, à l'écriture collaborative qu'ont su développer John Berger et Alain Tanner. Les quelques éléments que nous avons mis au jour à partir des documents scénaristiques relatifs à ces films témoignent, nous l'espérons, de l'intérêt que présentent une étude génétique dans le champ des études cinématographiques ainsi que la prise en compte du rôle du coscénariste, et ce même dans un cinéma dit « d'auteur » – pour utiliser un singulier bien souvent pluriel.

Les illustrations ont été reproduites avec l'aimable autorisation d'Alain Tanner et d'Yves Berger pour John Berger Estate (droits réservés).



Bibliographie

Fonds « Alain Tanner » de la Cinémathèque suisse (site de Penthaz), cote CSL 020 (*La Salamandre* : CSL 020-01-10 ; *Le Milieu du monde* : 020-01-12 ; *Jonas* : 020-01-13).

APPIGNANESI Richard, “The Screenwriter as Collaborator. Interview with John Berger”, *Cinéaste*, 10/3, 1980, p. 14-19.

BERGER John, *Voir le voir*, Paris, Éditions Alain Moreau, 1976 [1972].

BOILLAT Alain, « L'espace dans *Retour d'Afrique* d'Alain Tanner », dans François ALBERA et Maria TORTAJADA (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, p. 245-258.

- BOILLAT Alain, « Alain Tanner : un cinéma idéologique », dans Vinzenz HEDIGER et alii (dir.), *Home Stories, Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg, Schüren, 2001, p. 335-346.
- BOILLAT Alain, *En cas de malheur, de Simenon à Autant-Lara (1956-1958) : essai de génétique scénaristique*, Genève, Droz, 2020.
- BOILLAT Alain et PHILIPPE Gilles, « L'adaptation au prisme des archives scénaristiques : le cinéma de la Qualité française », dans Alain BOILLAT et Gilles PHILIPPE (dir.), *L'Adaptations. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2018, p. 5-40.
- BOURGET Jean-Loup et FERRER Daniel, « Genèses cinématographiques », *Genesis*, n° 28, 2007, p. 7-28.
- DIMITRIU Christian, *Alain Tanner*, Paris, Henri Veyrier, 1985.
- DURAS Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960.
- GAILLARD Adrien et MEYER Julien, « Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 91-101.
- LEACH Jim, *A Possible Cinema : The Films of Alain Tanner*, Metuchen/Londres, The Scarecrow Press, 1984.
- MODOUX Jeanne, « La représentation des femmes dans le cinéma d'Alain Tanner des années septante », mémoire de Master, Université de Lausanne, 2019.
- SCHAUB Martin, *L'Usage de la liberté. Le Nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.
- TANNER Alain, « Le "pourquoi dire" et le "comment dire" », dans Michel BOUJUT, *Le Milieu du monde ou le cinéma selon Tanner*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974.
- TANNER Alain, *Ciné-mélanges*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

Cahier Création

Traces d'une écriture à deux mains : La Salamandre et Le Milieu du monde

Alain Boillat



Après une solide expérience en tant que cinéaste documentaire (du film expérimental *Nice Time* coréalisé en 1957 avec son compatriote Claude Goretta à Londres à des sujets pour l'émission « Continents sans visa » de la télévision suisse en passant par le long métrage *Les Apprentis* en 1964), le cinéaste genevois Alain Tanner, rattaché au « Nouveau cinéma suisse¹ », passe à la fiction avec *Charles mort ou vif* en 1969 puis avec *La Salamandre* (1971), films à petit budget (ils sont tournés au format 16mm et seront « gonflés » en vue de leur projection en salles) qui se veulent inscrits dans la filiation des mouvements contestataires de Mai 68 et valent au réalisateur une reconnaissance internationale, notamment grâce à la sélection de ces deux films au Festival de Cannes. Emblématiques d'un cinéma d'auteur conçu dans une volonté de rompre avec les modes de représentation traditionnels et l'idéologie dominante – comme auparavant la Nouvelle Vague française dont Tanner se revendique² –, les premiers films du réalisateur suisse romand, jusqu'à *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976), présentent une dimension fortement discursive (Tanner s'y référera ultérieurement sous l'appellation de « film-discours »)³ et réflexive, conceptualisée par le cinéaste notamment en référence au théâtre épique brechtien et aux réflexions conduites à la même époque dans le champ

¹ Voir Martin Schaub, *L'Usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984. Dans l'organisation thématique de sa filmographie, Schaub place *Le Milieu du monde* dans le chapitre « Étranger, mon miroir » et *La Salamandre* dans « Entre hommes ».

² Toutefois, une décennie plus tard, son approche lorgne plutôt du côté de celle de Godard, comme l'explique Jerry White à propos de *La Salamandre* : "I would argue that the film shares relatively little with the New Wave of the 1960s [...] This goes well beyond anything that was going on chez Truffaut or Rohmer, and brings us a lot closer to what was going on in the late 1960s and early 1970s Godard." (Jerry White, *Revisioning Europe. The Films of John Berger and Alain Tanner*, Calgary, University of Calgary Press, 2011, p. 90).

³ Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 20. À propos des caractéristiques esthétiques de ce type de films, voir notre article dans le Cahier Recherche du présent numéro.

de la critique cinématographique française quant à la manière, pour reprendre la formule de Jean-Luc Godard (dans *Vent d'Est*, 1970), de faire « politiquement du cinéma politique ». Dans un article théorique de Tanner qui accompagne la parution du scénario du *Milieu du monde* (1974) – positionnement méta-scénaristique qui est partie intégrante du discours du réalisateur –, deux titres de sections témoignent ostensiblement de ses partis-pris : « Technique et idéologie » et « La distanciation et le réel⁴ ». La parution du scénario du *Milieu du monde* l'année même de sa sortie en salles est révélatrice de l'accueil favorable réservé au premier des films de Tanner à être tourné directement en 35mm et en couleur⁵ ainsi que de la singularité d'une « écriture » dont les éditions de l'Âge d'Homme décidèrent de rendre compte par le biais d'une publication dans la collection « Cinéma vivant » dirigée par Freddy Buache. Si le scénario n'est pas l'étape privilégiée par un discours hérité des Cahiers du cinéma qui associe l'auteur du film à la seule mise en scène (l'attaque de Truffaut contre la « Qualité française » de la génération précédente reposait sur le fait qu'il s'agissait d'un « cinéma de scénaristes⁶ ») et qui a été prôné par Tanner tout au long de sa carrière, il n'en demeure pas moins que la question de l'écriture scénaristique a été souvent discutée à propos des premiers films de Tanner en raison de la participation de John Berger – collaboration sur le long terme, puisqu'elle débute avec le documentaire *Une ville à Chandigarh* (1966)⁷ –, romancier et critique d'art dont la notoriété sera accrue grâce au succès de « sa » série d'émissions *The Ways of Seeing* réalisées pour la BBC en 1972. Si Jerry White peut sous-titrer son ouvrage “The Films

⁴ Alain Tanner, « Le “pourquoi dire” et le “comment dire” », dans Michel Boujut, *Le Milieu du monde ou le cinéma selon Tanner*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, p. 15-18 et 20-23. Dans le premier de ces titres de section, Tanner fait littéralement sien celui de l'article de Jean-Louis Comolli (« Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ », *Cahiers du Cinéma*, n° 229, mai 1971, repris dans Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009).

⁵ À propos de la réception critique favorable au film après la première au Festival de Locarno puis dans les salles parisiennes, voir Ingrid Telley, « *Le Milieu du monde* », dans Hervé Dumont et Maria Tortajada (dir.), *Histoire du cinéma suisse 1966-2000, tome 1*, Hauterive, Éditions Gilles Attinger, 2007, p. 179.

⁶ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 15-29.

⁷ Jerry White souligne l'importance de la collaboration entre Tanner et Berger dans le cadre de documentaires télévisuels « pré-*Salamandre* », et ce même au-delà d'*Une ville à Chandigarh* ou *Mike ou l'usage de la science* (1968) pour lesquels Berger est crédité ; White souligne en particulier les parentés entre le documentaire *Docteur B., médecin de campagne* (1968) de Tanner et le roman *A Fortunate Man. A Story of a Country Doctor* (1968) de Berger (J. White, *op. cit.*, p. 49-51 et 72-82). Notons que Tanner pratiquera plus tard dans sa carrière une même collaboration régulière au stade du scénario avec le romancier suisse Bernard Comment, de *Fourbi* (1996) à *Paul s'en va* (2004).

of John Berger and Alain Tanner⁸», c'est en raison de la célébrité de Berger dans l'espace anglo-saxon et de ce que lui doivent – en raison précisément de la place qu'ils accordent au « discursif » (c'est-à-dire à une dimension théorique, voire allégorique) et au positionnement idéologique – les trois films de Tanner pour lesquels il est crédité en tant que coscénariste et a fourni une participation essentielle⁹ : *La Salamandre*, *Le Milieu du monde* et *Jonas...*

Dans le présent Cahier Création, nous reproduisons deux extraits de documents scénaristiques qui dévoilent l'une des phases de la genèse des deux premiers films. Ces documents non-film sont conservés dans le fonds Alain Tanner de la Cinémathèque suisse (site de Penthaz).

La première de ces sources¹⁰, non datée, correspond aux pages liminaires d'un traitement rédigé en langue anglaise pour un projet de film intitulé *On the Road to the Promised Land* qui deviendra *La Salamandre*. Le choix premier du titre, qui apparaît également sur les documents contractuels présents dans les archives de production du film¹¹, peut surprendre dans la filmographie de Tanner (même si la question de l'utopie sociale, ou du moins le rêve d'une fuite vers un ailleurs y sont des thématiques récurrentes), notamment au vu des connotations religieuses de ces termes ; en fin de compte, ce titre sera écarté au profit d'un unique mot plus spécifiquement associé au personnage de la jeune femme énigmatique incarnée par Bulle Ogier – actrice qui a joué peu avant dans *L'Amour fou* de Rivette (1969), un film perçu comme un prolongement de la Nouvelle Vague –, mise en évidence sur les affiches du film et lors du travelling latéral du générique. Précisons que l'emploi de la langue anglaise ne signifie pas qu'à ce stade Berger était seul à la barre : il ne fait pas de doute que le texte qu'il produit est le résultat de concertations antérieures avec Tanner, ainsi qu'en témoignent nombre d'implicites qui supposent une discussion préalable (par exemple lorsque Paul propose une « devinette sur le nom de Rosemonde et le calendrier », p. 4).

Le texte est segmenté en scènes – ce qui se pratique habituellement plutôt au stade ultérieur de la continuité dialoguée, mais qui est indicatif de l'importance accordée par Tanner à l'unité de la scène (parfois réduite à un plan-séquence) – par des lignes qui traversent toute la page dans le sens de la largeur et qui sont tracées au stylo noir sur le tapuscrit, comme les quelques

⁸ Jerry White, *op. cit.*

⁹ Voir notre contribution au Cahier Recherche du présent numéro.

¹⁰ Cote dans le fonds de la Cinémathèque suisse : CSL 020 10-02-01 (03).

¹¹ C'est ainsi que le film est désigné dans la demande de subside soumise auprès du Département fédéral de l'Intérieur (CSL 020 01-10-01).

corrections (relatives à la formulation, non au contenu)¹² du texte en anglais. A cette première segmentation qui a probablement été effectuée de la main de Berger s'ajoute une numérotation au stylo bleu, parfois corrigée (la scène 30 devient la 28 à la page 5), dont on peut postuler qu'elle est le fait de Tanner : une nouvelle chronologie est introduite (ainsi deux scènes consécutives à la page 4 sont numérotées 30 et 34) qui détermine déjà certains choix touchant au montage, et ce même si le contenu narratif subira encore d'importantes modifications. Les phrases soulignées en rouge se rapportent à la caractérisation générale des personnages (ou à la manière dont ils se définissent les uns par rapport aux autres), en particulier celui de Rosemonde, dont notamment la spontanéité est mise en exergue (p. 4) ; il s'agit par exemple de l'énoncé dans lequel Berger précise que l'oncle « représente la complète absurdité du monde qu'elle trouve insupportable » (p. 6). Le traitement propose des pistes plus que des solutions définitives : il est ainsi question de « références possibles à Fanon, Marcuse, etc. » (p. 3), ou du fait que Paul, au lieu de plaisanter tout de suite avec Rosemonde, « peut-être » commence de le faire dans un premier temps avec la colocataire de celle-ci (p. 5).

Dans l'introduction explicitement attribuée à Berger par un ajout manuscrit, le scénariste explique le titre choisi : il joue sur l'ambivalence de la formule « En route pour la terre promise » qui peut être selon lui lue soit de manière optimiste, avec lyrisme, soit avec ironie, comme une critique acerbe. Le scénariste entend concilier ces deux facettes antithétiques dans le film – créer une sorte de dialectique – en opposant les événements (résultant de la société en place) aux personnages principaux de Paul, Pierre et Rosemonde, ces derniers se situant, en marge de la société, du côté du lyrisme. Il prévoit de reporter la mention du titre et d'ouvrir le film de manière proleptique sur le trio. Cette ouverture ne sera pas retenue pour le film, qui raconte de manière linéaire comment les trois protagonistes entrent en interaction. La séquence liminaire du film se déroule dans un climat d'étrangeté souligné par l'absence de toute musique jusqu'au pont sonore au cours duquel s'amorce le générique. Elle représente l'action située au centre du fait divers, en quelque sorte matricielle : on y voit l'oncle de Rosemonde manipuler un fusil pour le nettoyer puis recevoir une balle, sans que cadrage et montage ne nous permettent de comprendre – d'autant plus que le grain de l'image fait obstacle à la lisibilité des gros plans – si c'est la jeune femme, d'abord hors-champ, qui a pressé la

¹² La seule correction significative consiste, à la page 3, à faire en sorte que Pierre n'explique pas tout de suite, au téléphone, à Paul le projet de reportage pour la télévision, mais lui demande de le voir sans expliciter le motif de sa demande. La mise en place du récit via deux conversations téléphoniques sera toutefois reprise dans le film.

détente. Dans le scénario, Berger imagine un jeu rituel auquel se prêtent avec un amusement complice les membres du trio. Une telle dimension ludique régissant une séquence extraite du flux narratif correspond parfaitement à certaines scènes autonomisées d'un film postérieur, *Jonas...*, dans lequel Berger et Tanner, qui signent en 1976 leur ultime collaboration, radicaliseront la discontinuité à l'œuvre déjà dans ce traitement rédigé au début de la décennie. À la page 8, Berger introduit un commentaire marginal qui appelle plus encore le rapprochement avec *Jonas...*, puisqu'il y propose d'illustrer à l'écran l'idée que Paul se fait du reportage réalisé avec Pierre en faisant apparaître « une scène imaginaire sur un écran TV », tandis que retentit la voix d'un narrateur *over*. Dans *La Salamandre*, la voix du narrateur ne portera pas sur des images enchâssées, mais introduira le personnage de Paul et l'espace dans lequel il évolue ; c'est en fait dans *Jonas...*, en l'occurrence dans la séquence du rêve de Mathilde, que le motif d'une image cathodique sera utilisée pour connoter la subjectivité du propos¹³. On voit combien, sur le papier, le projet de *La Salamandre* mettait en place un style visuel et narratif qui connaîtra en fait son plein développement quatre ans plus tard.

En route pour la terre promise

Premières pages d'un traitement annoté pour un projet de film intitulé *En route pour la terre promise*¹⁴, qui deviendra *La Salamandre* ; plusieurs pistes explorées ici seront abandonnées, ou demeureront sous-jacentes dans la version finale du scénario et dans le film.

Une introduction motive le choix du titre, puis un trait au stylo qui traverse toute la page dans le sens de la largeur signale une première scène ; le jeu rituel auquel se prêtent les deux complices Paul et Pierre à l'extrémité d'un tapis présage le ton ludique et comique de *Jonas*. On notera à la dernière page de l'extrait (p. 8) un ajout marginal par Berger qui spécifie le contenu méta-narratif d'une réplique (il envisage donc déjà quelques dialogues à ce stade) et mentionne une « scène imaginée sur un écran TV » (ce qui, à nouveau, anticipe une séquence de *Jonas*).

¹³ Voir l'illustration 5 de notre article dans le Cahier Recherche de ce numéro.

¹⁴ Non daté, CSL 020 10-02-01 (03).

John Berger :

The title On the Road to the Promised Land takes us to the heart of the matter. Which is why it should probably not appear at the beginning of the film but only at the end in circumstances which we shall see. The title has two meanings folded within it: one is bitter/critical, the other is lyric/hopeful. It can either mean that the road is really leading to the promised land or it can mean that everybody on any road may believe that it is leading to the promised land. It may be the destination of the road or it may be a subjective condition. Both these senses must be always present in the film. The bitter sense ~~of the title~~ should be reflected in the main events of the film and its overall narrative; the lyric ^{sense} ~~sense~~ should be ^{continually} ~~seen~~ and expressed in the spirit of the principal protagonists involved in those events.

The film opens with a scene we shall understand later. We see Rosemonde, Peter and Paul one behind the other quite close together walking along the edge of a carpet as though they were walking on a tight-rope. They are laughing.

This ritual was invented by Paul to make some fun and common ground for the three of them whenever the rapport between Peter and Rosemonde became a little slack or tense; nearly always the result of the same thing - of Peter talking too long and too theoretically and of Rosemonde pretending to understand less than she actually does. The ritual is that each of them in turn must walk along this band of the carpet pretending that they are walking along a narrow plank or girder high above the ground. The one who does it - in whatever spirit, gaily, sadly, comically, etc. - with the most conviction as judged by the other two, wins.

28

Scene. We hear Peter talking fast and with great abstract enthusiasm, but we do not see him immediately. This manner of talking must be carefully worked out for it recurs many times during the film. It should not be absurd, it should have energy and fundamentally a kind of sincerity, but it should be fast, tending to be over-abstract and in some unspecified way excessive. We hear his voice but the camera travels round the room slowly before we see him. He is talking on the telephone. The subject is the revolutionary role

of the Third World. Possible passing references to Fanon, Marcuse, etc. He is talking to the editorial office on a magazine in Brussels. This magazine is roughly the equivalent of Tricontinental. Suddenly his flow stops and he appears surprised at what he hears from the other end. What he hears is that the funds of the magazine cannot, after all, ~~run~~ ^{employing} to ~~employ~~ him on the editorial staff in Brussels.

28

Scene. We establish Peter now making another telephone call, this time to Paul. Paul is in a wooden hut on a large building site. Probably eating sandwiches at 11 o'clock or midday. The hut is crowded with Spanish workers. The whole atmosphere of the hut is like a scene entirely taken from Spain. Paul is called by a foreman into ~~an~~ ^{an} adjoining office room where there is a telephone and a bare table with some plans on it. Peter ~~explains~~ ^{asks} to Paul ~~the rough outline of the~~ ^{whether he can work} ~~with him on a project. He doesn't explain what~~ ~~proposition made to him by the television concerning the fait~~ ~~dit.~~ ~~Asks Paul whether he could work with him on it.~~ Paul agrees to come round after work. (The importance of Paul working on a large buildings site and not with an artisanal house painter will become evident at the end of the film. His

4

job, however, can still be painting. Preferably painting, with a spray gun, large metal or construction areas. Certainly the rhythm and the dress which he wears should be more to do with a spray-gun painter with a shield for his face than with a white-coated nineteenth-century house-painter.)

Scene ^{in Peter's flat. Peter} ~~explains~~ explains to Paul that the job in

30

B russels has fallen through and so he is considering taking up the television suggestion. He explains the outline of the story and Paul reacts with his guesswork about the name Rosemonde and the calendar. Interruption by two girl-friends of Peter's. Indirect indication of how short Peter is of money. In this scene it should also be made clear how and why Paul works from time to time on a building site.

34

Peter goes to find Rosemonde at the studio in Ornex. Her girl-friend should be there too. The girl-friend should make a contrast with Rosemonde: calm against R.'s nervousness: passivity against R.'s activity. The other girl is waiting to get married, R. is waiting to be damned. But whereas the girlfriend's waiting is tinged with sadness, R.'s is lit by a kind of spontaneous light. R. at this interview with

5

Peter is very suspicious and reserved. But it ends with her slightly softening her attitude to him. This happens when he begins to joke with her. Or perhaps he begins to joke with the other girl first. In this first interview R. completely refuses to discuss the shooting incident.

28
~~28~~

Scene. Paul working on his last day at the building site. Same hut as earlier scene, same Spanish workers. This time three of them are talking to him in bad French. They are telling him a story about an incident in Seville. This story (to be found later) should concern a violent successful murder as the result of some kind of feud or passion. It should show up the tentative nature of the shooting incident between R. and her uncle: the difference between the Swiss and the Hispanic temperament.

36

Peter visits uncle who tells him his version of the story. The telling of it should be very obviously a repeat performance (indeed the uncle is later going to repeat almost word for word the same performance when talking to Paul). Although the character of the uncle does not play a large part in the story, I think the choice of actor, of setting and of

personality is extremely important and not in any way to be considered a detail. This man represents the full absurdity of the world which R. finds insupportable; yet at the same time he must not appear a monster or a mere figure of fun. He must, within his own terms, appear three-dimensional and even pathetic. This, however, need not prevent him being comic. He is a petty-bourgeois clerk trying in his dreams to be a grand seigneur. The flat is scruffy and obviously not rich. But when Peter arrives the uncle is having his solitary dinner. The table is immaculately laid out with several knives and forks either side of the plate, with a cut-glass wine glass, with a bottle of wine in a holding-basket, etc. The man has a starched napkin in his hand. He asks Peter to sit down at the table and offers him some wine. His manner of talking about the wine is affected and almost effeminate. He says he will tell him the whole ^{about his niece} story when they take coffee together. He talks about how he and his wife treated R. as a daughter. But he does not indicate that his wife died 10 years ago. When Peter asks him what R.'s motives for trying to shoot him were, he goes into ^{a tirade about} ~~the whole story~~ how she is essentially a

criminal type: she went to a reform school, she can't keep
a job, she already has a suspended sentence for being ^{an accomplice} ~~with~~
~~when a~~ ^{by} ~~she~~ stole a car ^{when he stole it and for being} arrested ^{The two of them were}
~~while the two of them~~ ^{together when they} were driving out ~~in~~ ^{the} country in ~~it~~ ^{the car}.
~~Doctors~~. He insists on showing Peter the wound in his shoulder -
again with the same slightly effeminate fastidiousness. On his
way out Peter passes the kitchen. It is neglected, poor and
squalid. Over the end of the uncle's dinner before the talk
about the shooting, the uncle might well talk xenophobically
about Spanish and Italian workers.

37

After leaving the uncle, Peter goes again to see R. at Onex.
This time he doesn't try to talk about the case. He talks
about his own work as a journalist and he laughs and foals
~~around~~ a ^{good} deal. In the course of this he pretends to be
a photographer and makes this an opportunity for photographing
her. - She knows he is photographing her - it isn't a question
of deception - but she is laughing too much at his antics as
a photographer to care. Later he takes her out to a ~~inn~~ ^{and} bar ~~and~~
there tells her that he has been to see her uncle. This
provokes her into telling for the first time her story. She

is very careful not to give any impression that she is anything more than just bored with the old fool.

38

Scene. Peter's flat. Paul sitting at desk writing. On the wall in front of him two or three large photographs. Over each one Paul has pinned a piece of newspaper. Peter comes in and notices newspapers over photographs. He lifts one piece of paper up and we see photo of R. Peter asks Paul why he has done this. Paul replies that all he wants is the outline of the case and the ~~outline~~^{peace} and time to work with his own imagination.

He repeats that he is absolutely sure that the girl did try to shoot her uncle. Peter asks whether he would like to meet

her. No. Would he like to hear a recording he made of her?

she is innocent in the shooting incident.

No. Peter says he ~~thinks~~ thinks ~~she is~~. He tells Paul how he visited the uncle and how he had the impression the uncle was all the time play-acting and therefore probably lying.

Did you take a photograph of the uncle? asks Paul. No. Is

your search for objective evidence quite objective? asks Paul.

Their interchanges are sharp, teasing, but always friendly.

A friendliness often indicated by a tendency for both of them

to comedy-act their parts.

Paul says: I tell you how we are going to do it. We are going to take the story of a girl who tries to kill her uncle. Not your girl. Not your case. All that has done is to give us the idea. We'll have a narrator telling the story. Objective in my sense - not yours. We'll begin very cool - We see here an imagined scene on T.V. screen. A busy sidewalk of time shoppers at Christmas time. We follow an unrecognisable girl, whose face we can't see yet. Voice of narrator over: She is 23 years old. She has lived in this city since she was a child. Once she lived with her uncle CUT.

Les versions ultérieures du scénario se caractériseront par une atténuation de la dimension rhétorique, voire didactique : ainsi le récit du fait divers survenu à Séville (page 5), destiné à mettre en parallèle les mentalités suisses et espagnoles, sera abandonné, de même que la valeur allégorique du premier titre. Les suggestions de Berger s'avèrent théoriques, Tanner venant en quelque sorte les concrétiser à l'écrit déjà, et ce en prévision des images et des sons. Cette intervention est plus patente encore dans une version tardive du scénario du *Milieu du monde* dont nous livrons ici les premières pages, à commencer par la page de titre qui désigne le texte comme devant encore être « transformé en film cinématographique », dans une volonté de souligner l'écart existant entre le stade du scénario et le produit final¹⁵. Dans cette ouverture, le scénario introduit les deux éléments qui viendront perturber la vie de Paul (et ce avant même que ce dernier ne soit montré à l'écran) : le projet de devenir un homme public et son coup de foudre pour une jeune serveuse récemment immigrée d'Italie, Adriana, avec laquelle il nouera une relation extraconjugale.

Le Milieu du monde

Premières pages du scénario original annoté du *Milieu du monde*¹⁶. Ce texte a paru dans une version qualifiée de « découpage intégral » dans l'ouvrage de Michel Boujut, *Le Milieu du monde ou le cinéma selon Alain Tanner*¹⁷. Ce document-ci permet d'observer les modifications manuscrites de Tanner, particulièrement significatives lorsqu'il s'agit de suppressions de parties de texte.

¹⁵ CLS 020-01-12-01-01. L'extrait correspond au « découpage intégral » publié dans Michel Boujut, *Le Milieu du monde...*, *op. cit.*, p. 41-48, qui ne comporte toutefois pas le report des corrections manuscrites figurant ici.

¹⁶ CLS 020-01-12-01-01

¹⁷ Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, p. 41-48.

2020 © Création Collective au Cinéma

ALAIN TANNER ET JOHN BERGER

LE MILIEU DU MONDE

HISTOIRE ORIGINALE

DESTINÉE A ETRE TRANSFORMÉE

EN FILM CINÉMATOGRAPHIQUE

DIALOGUES: ALAIN TANNER

1

LE MILIEU DU MONDE est l'histoire de la rencontre de deux personnages, Paul et Adriana, de leurs rapports amoureux et de leur séparation.

Personnages et autres éléments du récit

PAUL

34 ans. Il est né dans la région où se passe l'histoire. Ingénieur, il est directeur technique d'une usine de petite mécanique, à Saint-Claret. Il est le fils d'un petit paysan du village d'Eligoz (le lieu dit "le milieu du monde"). D'origine modeste, Paul a fait son chemin et sa carrière grâce essentiellement à ses capacités, son énergie et sa volonté. Il siège au Conseil municipal de Saint-Claret. Il a épousé une fille de famille bourgeoise, alors qu'il était étudiant à la ville. Ils ont un fils.

Paul est un personnage d'un abord ouvert et sympathique. Il est assez populaire dans sa petite ville. Il est dur à la tâche, exigeant vis à vis de lui-même et également de ses collègues. Il y a plusieurs facettes à son caractère. Dans le récit, il tombe passionnément amoureux d'Adriana, et cette passion, pour laquelle il est prêt à beaucoup sacrifier, révélera certains traits de son personnage complètement étrangers à son personnage "officiel". Mais il y a une chose qu'il ne peut changer en lui : c'est son pouvoir social, c'est ce qui a façonné l'autre côté de son individu, l'homme traditionnel qui doit assumer le contrôle total des événements. C'est en fin de compte la raison pour laquelle Paul ne peut pas vraiment permettre à sa passion de se développer, malgré lui en quelque sorte. Ce qui n'a rien à voir avec l'intensité de ses sentiments envers Adriana. Cela a à voir avant tout avec sa propre vision de sa propre vie. Même s'il est prêt à d'importants sacrifices, il demeure incapable d'opérer un renversement complet de ses catégories, de ses structures mentales. Comme on le verra, la passion va toujours vers l'opposé, vers tout ce qu'on n'est pas soi-même. Mais Paul définit cette opposition de manière négative. C'est-à-dire qu'il voit Adriana comme étant effectivement tout ce que lui n'est pas, mais ce qu'elle est vraiment, il évite de le découvrir et le traduit en ses propres termes. Son personnage fluctue alors constamment entre deux ./.

2

attitudes, entre l'amant ébloui par l'instant et le rôle de l'homme traditionnel. On pourrait dire même qu'il y a en fait trois Paul différents :

L'homme "officiel", populaire, franc, aimable et bien de chez lui.

Le rêveur-planificateur de sa passion : extravagant, obsédé, "cosmopolite".

L'enfant-amoureux : drôle, inventif, affectueux, perdu dans l'instant.

Mais plus l'homme traditionnel croit pouvoir "organiser", planifier sa passion, plus en réalité celle-ci lui échappe, parce que précisément il ne croit pas qu'il s'agisse d'une chose qu'on ne peut organiser. Et Adriana le repoussera car elle sent, intuitivement, que cette passion échappe à Paul.

Le drame de Paul, au premier degré, se situe entre le personnage public et l'homme privé. Mais le drame sous-tendu, au deuxième et troisième degré, c'est que la personnalité de Paul derrière la face publique est partagée, divisée contre elle-même, en état de défense contre sa propre passion.

ADRIANA

28 ans. Serveuse de café. Elle vient de Vicenza, d'une famille ouvrière. Elle a déjà travaillé en pays de langue française depuis quelques années et parle couramment la langue avec un accent. Elle est veuve, son mari ayant été tué dans un accident de travail il y a cinq ans. Elle a fait ensuite un assez long séjour à l'hôpital à la suite d'une blessure récoltée dans un incendie. Si elle connaît donc la solitude, elle n'est pas pour autant un personnage de victime accablée par le sort. Elle assume son sort. A tous égards, en tant que femme, Adriana est classique et stable, et féminine d'une façon presque traditionnelle. Lorsque Paul tombe amoureux d'elle, elle accepte des rapports amoureux mais ne partage jamais sa passion. Dans le contexte du drame, elle est plus passive que Paul, mais

./.

3

c'est davantage par son être que par son comportement ou ses paroles qu'elle formule une critique du monde de Paul, qu'elle en montre les limites. Son personnage se différencie de ce monde pour une série de raisons évidentes :

Les origines d'Adriana. Elle vient d'un climat différent, qui implique une attitude différente envers les choses de la vie quotidienne. Elle vient d'un milieu historique et social différent, et en tant que femme de ce milieu, elle est plus proche du 19ème siècle que du 20ème siècle "américain".

Adriana, ~~croit à l'histoire de sa propre vie. Elle n'a pas besoin qu'on la lui raconte.~~ Quel que soit le degré auquel elle peut être exploitée, elle "possède" sa propre vie. Elle ne cache pas son attitude vis à vis d'elle-même. En tant que femme, et italienne, sa liberté est certainement moindre, mais en même temps la tradition simplifie ses relations avec les hommes. Elle est plus sûre d'elle-même. ~~La "modestie" physique ne signifie pas qu'elle manque de confiance en elle, mais plutôt qu'elle n'a aucun besoin de paraître, ou d'être délibérément immodeste.~~ Sa pensée n'est pas orientée vers la sécurité, son sens de la vie est plus immédiat. L'avenir ne menace pas son identité, elle n'est donc pas constamment obligée d'être sur ses gardes et de prendre la mesure de cet avenir, au contraire de Paul. Elle est plus orientée vers le passé. Son sens du passé est plus fort. Paul lui parle tout le temps du futur. Adriana est capable de "théâtre" (quoique d'une façon très modeste. Elle n'a pas les moyens ni le tempérament d'une prima donna.) Sa relation avec son corps est pleine, modeste, spontanée, privée d'anxiété. Si elle est belle, ce n'est pas d'une manière conventionnelle, elle n'est pas du tout une séductrice, elle s'habille sans recherche particulière.

En ce qui concerne les facteurs plus personnels, biographies, ce qui la caractérise essentiellement c'est son indépendance, qui est implicite dans ce qui lui est arrivé avant le début de ce récit. C'est à travers cette indépendance que l'on voit le monde de Paul avec une certaine distance.

./.

4

Cette distance, cette critique ne fait nullement d'Adriana un personnage "progressiste". C'est sa présence seule qui constitue une critique, dans un entourage ~~qui peut lui paraître un peu étrange dans la mesure où il~~^{elle} est totalement acquis aux valeurs du "capitalisme de consommation".

Les autres personnages du récit peuvent se définir par groupes, dont la fonction essentielle est de servir de répondant aux deux personnages principaux, de les "commenter", d'être en quelque sorte les écrans sur lesquels viennent se répercuter les échos de la narration centrale.

LES POLITICIENS

Ce sont les membres du comité local de Saint-Claret du parti A.D.P., parti majoritaire dans la région. On rattachera à ce groupe le directeur de l'usine de Saint-Claret où travaille Paul :

GAVAULT

C'est lui qui tire les ficelles du jeu local, en coulisse. Gavault, la cinquantaine, ressemble plus à un pasteur qu'à un homme d'affaires. Il aime bien Paul en qui il a confiance et pour lequel il envisage un avenir brillant. C'est lui qui l'a persuadé de faire partie du Conseil municipal, et le pousse à se présenter aux élections législatives. Il est amical sans être familier avec Paul.

LES MECANICIENS

Albert, le gérant du garage de Saint-Claret, est aussi membre du comité local du parti A.D.P. Les deux mécaniciens ^{Marcel} ~~Jacques~~ et Roger sont des amis de Paul, amis d'enfance et d'école. Tous trois pensent que les relations entre Paul et Adriana sont sans espoir mais ils ne condamnent nullement Paul. Jacques et Roger ne partagent pas ses choix et ne le lui cachent pas. Leurs rapports sont francs et directs.

./.

5

LES FEMMES DU CAFE

Mme Schmidt, la patronne, dite "la veuve Schmidt" et l'autre serveuse, Juliette. La patronne est un peu vulgaire, d'un contact facile, pour des raisons commerciales aussi. La patronne et Juliette considèrent un peu Adriana comme une idéaliste, dans la mesure où celle-ci, au contraire d'elles-mêmes, ne voit pas la nécessité de tirer le meilleur parti possible de sa situation. Elles ont toutes trois de bons rapports de travail, et parfois une certaine complicité.

AUTRES PERSONNAGES EPISODIQUES

La femme de Paul, ~~son fils~~, les clients du café, les joueurs de cartes, des collègues de travail de Paul, etc.

Deux autres éléments jouent un rôle dans le récit.

LA NATURE

(définie plus loin par : paysage ou fragment de paysage). La nature est à la fois totalement extérieure aux personnages et située à l'intérieur d'eux-mêmes. Elle est l'élément intemporel, le "mystère" autour duquel viennent se greffer et s'articuler les parties du récit. Jamais la nature, le paysage, le décor ne symbolisent un moment de l'action ou du récit, ou n'expriment une atmosphère liée à ce récit. Ils lui restent complètement indépendants.

LE COMMENTAIRE (en voix off) *qui encadre le récit et*

C'est la voix des auteurs, ~~qui~~ *qui* se doivent d'intervenir dans la mesure où les deux protagonistes du drame n'ont jamais pleinement conscience de leur propre situation ou en tout cas ne peuvent l'exprimer clairement. Cette intervention des auteurs est alors d'autant plus indispensable qu'aucune autre interprétation ^{du récit} n'est possible. ~~dans le cadre de ce récit.~~

L'EPOQUE DE L'HISTOIRE

Aujourd'hui. La période : un hiver, de début décembre à fin mars. ./.

6

LE LIEU

Mis à part les dernières scènes du film. l'action se déroule à l'intérieur d'un quadrilatère délimité par certains points :

La petite ville de Moruz, située dans la plaine du même nom, au pied du Jura. Adriana habite Moruz, où elle loue une chambre dans le vieux quartier. Une chambre assez grande mais sans confort.

La petite ville de Saint-Claret. C'est une bourgade industrielle qui se trouve dans le Jura, à mille mètres d'altitude et à environ vingt-cinq kilomètres de Moruz. Paul habite et travaille à Saint-Claret. Il y possède une villa sur une colline qui domine la ville.

Moruz-Gare. A deux kilomètres de Moruz, c'est une sorte de banlieue village, sur une importante ligne de chemin de fer. C'est au Café de la Gare qu'Adriana travaille.

La plaine de Moruz. C'est une longue plaine, totalement plate et qui devait être marécageuse car la terre y est très tourbeuse. C'est un lieu très à part, très différent du reste du pays. La plaine est entièrement cultivée, coupée par de grands alignements d'arbres plantés et traversée dans toute sa longueur par un canal. C'est le lieu de rencontre favori de Paul et Adriana. Au bout de cette plaine, le village d'Eligoz, lieu d'origine de Paul, qu'on appelle "le milieu du monde" parce qu'il marque la séparation des eaux entre le sud et le nord de l'Europe.

La fin de l'histoire se passe deux cents kilomètres plus au nord, en remontant le Jura, dans un région industrielle de langue allemande.

./.

7

Scene 1

- P.G. (foudu ouvert) en été
1. Ext. Jour. La plaine de Moruz. Un champ de tourbe qui dégage des masses de vapeur sous l'effet de la chaleur.
 2. Ext. Jour. P.G. Même lieu. Paysage d'été avec un petit pont sur le canal.
- (sur ces deux plans, générique complet du film en surimpression)
(musique dès le début du plan I.)
3. Ext. Jour. P.G. Même lieu et même pont, ~~en~~ mais en hiver contre-champ. Sur le pont l'équipe du film répète une scène (le plan 81.)
(la musique continue plus faible)

Commentaire : Le récit et la forme d'un film dépendent dans une large mesure de où et quand ce film est fait, et dans quelles circonstances. Ce film a été tourné en un lieu appelé le Milieu du Monde. En réalité il y a autant de centres du monde qu'il y a de gens. Ce lieu marque l'endroit de la séparation des eaux entre le sud et le nord d'un continent.

4. Ext. Jour. P.G. Champ de tourbe. Il neige.
Commentaire : Ce film a été tourné en 1974, en un temps de normalisation. La normalisation signifie qu'entre les nations, les classes et même entre des systèmes politiques théoriquement opposés, tout peut être échangé à condition que rien ne change la nature des choses. Les espoirs demeurent mais la normalisation les ramène aux formes anciennes...
5. Ext. Jour. P.G. Détail rapproché du plan 4.
Commentaire : (enchaîne)... Tout ce qui change ce sont les mots et les explications données lorsque les espoirs sont enterrés. Les mots changent, les dates et les saisons changent, mais rien d'autre.

Scene 2

En titre, chiffres et lettres rouges sur fond noir :

6 décembre

(fin de la musique)

8

6. Int. Jour. ^{P.M.} Compartiment de 2ème classe d'un train venant d'Italie.
Trois émigrants Italiens sont assis à droite, mangent et discutent en italien. Panoramique dr.-g. sur la gauche du compartiment où se trouvent un autre Italien et Adriana. Celle-ci sort une orange de son sac et demande un couteau à son voisin.
7. Int. Jour. G.P. d'Adriana mangeant son orange.
Commentaire : Ce film raconte l'histoire d'une serveuse de café italienne et d'un ingénieur du Milieu du Monde pendant une période de 112 jours. Chaque aube annonce un jour nouveau.
(la musique reprend sur la fin du plan)

Scène 3

8. Ext. Jour. ^{P.G. Moruz} Adriana, une valise et un sac de voyage à la main, monte un escalier qui rejoint la ville depuis la gare. Trav. latéral dr.-g. depuis le haut de l'escalier et perpendiculaire à celui-ci.
(la musique se termine au milieu du plan)

- 9 -

COMMENTAIRE

Une histoire a besoin d'un commencement.
Mais une histoire ne devient réelle que
lorsque sa fin est déjà connue. Toutes
les histoires sont des arrangements décidés
par leurs auteurs. L'arrangement de cette
histoire commence avec une coïncidence,
un hasard.

SCENE 3

Ext. Jour Gare de Moruz

~~6 décembre~~

Adriana, une grosse valise dans une main et un sac de voyage dans
l'autre, descend du train.

~~Scène 3~~

SCENE 4

g.

Int. Jour P.G. Saint-Claret

~~6 décembre~~

Salle de réunion du comité local du
parti A.D.P. (Alliance démocratique
pour le Progrès ou toute autre déno-
mination que l'on jugera adéquate)

C'est une petite salle de réunion, tout à fait neutre et nue. Il y a
une table et des chaises autour. ^{Quelques tableaux.} Les membres du comité local sont au
nombre de sept, y compris le président :

1. Un jeune cadre de l'industrie.
2. Un employé (technicien) un peu plus âgé.
3. Un homme d'une soixantaine d'années, ^{Petit commerçant} d'origine paysanne.
4. Albert, le gérant du Garage de Saint-Claret.
5. Un ^{Sade} ~~commerçant~~ d'une cinquantaine d'années.
6. Un autre commerçant ~~approx. du même âge.~~ (environ 70 ans)

Trav. latéral dr.-g. et pano simultané en sens inverse sur le groupe.

MEMBRE DU COMITE No 1

Ch bien il s'agit de ~~est~~ Paul Chamoret.

-10-

No 6

Hein ? Il est pas du parti !

No 1

Il accepte d'y rentrer.

No 4

Je trouve que C'est une idée formidable.

No 5

Il faut tout de même y réfléchir. On entre pas dans un parlement comme ça, sans rien connaître aux rouages de la politique.

No 2

Pour moi ça serait plutôt un atout.

(musique. Quelques coups de percussion)

No 3

Et Schmocker ? Il ne se représente pas ?

LE PRESIDENT

ça dépendra. On est justement ^{ici} ~~là~~ pour en discuter. On votera s'il le faut. ~~Il faut~~
(au No 1) Chamoret, on le connaît. Mais
~~il faut nous présenter vos arguments.~~
C'est vous qui le proposez...

No 5

Les arguments... Ce serait plutôt ceux de Gavault.

No 3

C'est Gavault qui a eu l'idée ?

No 5

Sûrement.

~~-a-11~~

~~No 3~~

~~(au No 1) C'est Gavault ?~~

~~No 1~~

~~Oui, c'est Gavault.~~

~~No 3~~

~~Comme toujours.~~

~~LE PRESIDENT~~

~~Gavault a le droit d'avoir des idées. Il est membre du parti. De toutes façons, c'est nous qui déciderons.~~

~~No 2~~

~~Schmocker a soixante-neuf ans.~~

~~No 5~~

~~Gavault n'est pas du comité et on a toujours l'impression que c'est lui qui décide en coulisses.~~

~~No 1~~

~~C'est nous qui votons. Pas lui.~~

~~No 3~~

~~Ouais...~~

SCENE 5

10. Ext. Jour P.6- Rues de Moruz

~~6 décembre~~

Adriana, ses valises à la main se rend à l'adresse où la patronne du café lui a loué une chambre. Elle se dirige vers le bas de la ville. et passe sous une galerie. Trav. latéral dr-g. perpendiculaire à Adriana qui vient vers la caméra.

(musique sur le début du plan)

Ce document-ci permet d'observer certaines modifications manuscrites (sans doute dues à Tanner), particulièrement significatives lorsqu'il s'agit de suppressions. Une première partie est consacrée à la « biographie » des deux principaux personnages de la fiction, Paul et Adriana ; il s'agit là probablement d'un texte qui a dû faire fortement consensus entre les deux auteurs, puisqu'il constitue la base du matériau narratif, et ce d'autant plus que chez Tanner le récit procède de personnages préalablement posés plutôt que l'inverse (dans le jargon anglophone, on dirait que ses films sont « *character-centered* », comme en témoigne la structure de *Jonas...*, ou, entre autres, le prologue de *No Man's Land*, 1985). Les annotations relatives à cette partie sont donc peu nombreuses, et concernent principalement Adriana, dont la confiance qu'elle a en elle-même est quelque peu atténuée via quelques suppressions en page 3. Comme Rosemonde, Adriana provoque le changement autour d'elle, ou du moins fait apparaître la nécessité du changement en contestant ce qui va de soi pour le personnage masculin (c'est-à-dire les normes qu'il a intégrées), mais elle ne le fait pas sciemment, c'est-à-dire qu'elle ne démontre pas à proprement parler une conscience politique (la représentation du féminin reste tributaire de lieux communs comme la spontanéité, le « naturel », l'intellectualisation – montrée comme excessive dans le cas de Paul dans *La Salamandre* – incombant aux personnages masculins). Comme souvent dans les films de Tanner, le cadre spatio-temporel de la diégèse est très précisément circonscrit dans *Le Milieu du monde* (p. 5 et 6) : l'histoire est d'un lieu et d'un temps donnés. Cet ancrage dans un ici-maintenant de l'énonciation est souligné par le texte *over* dès le tout début du film (p. 7), pendant qu'à l'image le dispositif de prise de vue est exhibé, ce qui donne l'impression d'un film « en train de se faire » (pour reprendre la formule godardienne de *La Chinoise*, 1967). Cette voix *over* liminaire, que Tanner a significativement voulu féminine alors que le seul personnage dont le point de vue coïncide avec le discours du film est celui d'une femme (ce n'est toutefois pas l'actrice qui interprète Adriana que l'on entend *over*, la jeune femme n'assumant d'ailleurs pas dans le film son point de vue en le verbalisant), constitue l'un des rares commentaires *over* figurant dans ce scénario qui a été maintenu dans le film. À la page 5, la précision introduite dans un ajout manuscrit selon laquelle la voix doit « encadre[r] le récit » correspond au projet de limiter les interventions d'une instance narrative aux bornes du film. Or, dans le scénario, Berger a prévu de nombreux textes de commentaire destinés à introduire une distance avec la représentation réaliste de la relation de couple ; si, à la page 9, le commentaire, d'ordre méta-narratif, est biffé sur le papier, celui de la page 8 (où le déictique prolonge le commentaire liminaire : « Ce film raconte... ») ne l'est pas : dans le film, il accompagnera en effet les images d'Adriana dans le train, avec laquelle le

spectateur est invité à entrer dans le film (et en Suisse) ; c'est donc son « regard » à elle qui apparaît dans les premières images diégétiques du *Milieu du monde*. Aux pages 10 et 11, dans la scène 4 tournée en un seul plan – elle sera au final intervertie avec la 5, elle aussi prévue en un plan¹⁸ –, les dialogues menés au sein du parti politique qui souhaite soutenir Paul sont considérablement écourtés, mais l'idée selon laquelle Paul sera en quelque sorte poussé dans le projet d'une candidature, et que par conséquent les décisions se prennent indépendamment de lui, demeure dans le film. La mise à distance de ces répliques s'opère par le recours à la musique, dont les différentes séquences sont déjà prévues à ce stade (Tanner veille à préciser quand le segment musical débute, se poursuit à l'arrière-plan sonore et s'achève) : les « quelques coups de percussion » (p. 10) qui s'immiscent sur la bande sonore pendant l'échange verbal étrangéifient ce dernier. Une attention toute particulière est accordée aux mentions des mois (celles des scènes 4 et 5 sont ici supprimées), ce qui s'explique par le fait que ces indications relatives à la temporalité diégétique sont destinées à apparaître à l'écran¹⁹. On observe ainsi, à travers ces éléments, combien un tel stade tardif du scénario – il s'agit sans doute du document utilisé lors du tournage – programme le montage à venir, dont on peut dire qu'il est très concerté en amont, dans une démarche rigoureuse de concision visant à réduire au maximum le nombre de plans.

¹⁸ Les scénaristes prévoient ici un contraste entre les politiciens observés par une caméra qui se déplace autour d'eux en les prenant comme objet et le plan fixe sur Adriana qui est, elle, en mouvement ; elle se dirige en direction de l'appareil de prise de vues, dans un rapport qui relève comparativement plus de la confrontation.

¹⁹ Voir l'illustration 2 de notre article dans le Cahier Recherche du présent numéro, et notre analyse de l'usage de ces inserts dans *Le Milieu du monde*.

*Entretien avec Walter Bernstein,
ses débuts de scénariste à Hollywood
avec George Cukor*

par Yola Le Caï nec



I can only answer your questions about Cukor at some length and I don't have time for that right now. I will be in Paris for a week – Oct. 5-12 – staying at the Hotel Duc de St. Simon. If you call me there, perhaps we can speak either on the telephone or in person¹.

Tels sont les mots que m'écrivit Walter Bernstein le 15 septembre 2008, il y a douze ans, en réponse à une série de questions que je lui avais envoyées au sujet de son travail à Hollywood. C'est Patrick McGilligan qui m'avait donné son contact. Quand je lui avais fait part en 2008 de ma volonté d'interroger des collaborateurs de Cukor, il m'avait immédiatement conseillé Walter Bernstein. J'étais alors au début du travail de ma thèse intitulée *Le Féminin dans le cinéma* de George Cukor de 1950 à 1981².

Je suis arrivée un peu en avance pour installer une caméra et surtout un micro. Ponctuel, Walter Bernstein est arrivé dans le salon de l'hôtel et a répondu avec beaucoup de bienveillance à mes questions qu'il trouvait pourtant parfois trop ciblées.

J'ai choisi de découper l'entretien³ en quatre parties toutes introduites et illustrées dans le sens du propos de Walter Bernstein. Trois parties tout d'abord sont consacrées aux films pour lesquels il a collaboré au début de sa carrière avec Cukor qui était au contraire à la presque fin de la sienne. Une dernière partie ensuite évoque plutôt la relation de Walter Bernstein à Cukor et le regard qu'il porte sur l'ensemble de son œuvre.

¹ *Il me faut du temps pour répondre à vos questions sur Cukor et je n'en ai pas pour l'instant. Je serai à Paris pendant une semaine, du 5 au 12 octobre, à l'hôtel Duc de St Simon. Si vous m'appellez là-bas, nous pourrions peut-être nous parler par téléphone ou nous voir.*

² Yola Le Caï nec, *Le Féminin dans le cinéma de George Cukor, de 1950 à 1981*, thèse de doctorat, sous la direction de François Thomas, soutenue le 15 décembre 2012, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

³ Walter Bernstein, Entretien avec Yola Le Caï nec, Paris, 9 octobre 2008.

La retranscription de cet entretien est complétée d'un portrait de Walter Bernstein écrit par Patrick McGilligan, suite à leur dernière rencontre en 2019.



Le Bal des adieux / Song Without End, Charles Vidor (1960)

L'histoire de ce film est liée à celle de *La Diablesse en collant rose / Heller in Pink Tights*, George Cukor (1960). Alors que son film était encore en post-production, Cukor accepte de finir (il restait un dixième du film à tourner⁴) celui de Charles Vidor mort sur le tournage de *Le Bal des adieux*, un biopic ambitieux de Columbia (production internationale d'un budget de 3,5 millions de dollars avec Capucine et Geneviève Page⁵) consacré au musicien viennois Franz Liszt incarné par Dirk Bogarde, acteur homosexuel qui ne l'a ni caché, ni affiché, un peu comme Cukor, que ce dernier retrouvera dans *Justine*⁶ en 1968.

L'angle mort du film était le scénario pour Cukor, terrible, caricatural, du pur standard hollywoodien avec des scènes comme “*Hi! Liszt meet my friend Schubert, he's a pal of Chopin's*”⁷, se rappelle Dirk Bogarde soulagé de leur suppression par Cukor⁸. Peut-être est-ce dû à la succession de scénaristes du fait d'une longue production chaotique, du scénario original d'Oscar Saul en 1952 à Gottfried Reinhardt en 1955, puis Oscar Millard en 1958. Trop pompeux⁹, le scénario issu de ces six mains et utilisé par Vidor semblait à Cukor devoir être intégralement réécrit. D'ailleurs, il est sorti de l'avion à Vienne en affichant explicitement une autre source, l'ouvrage *La Vie de Liszt* (1936) de l'écrivain Osbert Sitwell. Plus spécifiquement, les scènes d'ouverture du film¹⁰ étaient catastrophiques pour lui.

Fatigué des clichés véhiculés sur la musique dans les biopics – le musicien s'assoit à un piano, affectant une expression tourmentée, se saisissant d'un crayon et d'un seul coup écrivant farouchement – Cukor apporta une approche renouvelée. Il se souvint du compositeur Jerome Kern qu'il avait vu assis et

⁴ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance. Hollywood's Legendary Director and His Stars*, Morrow, 1994 p. 252

⁵ *Ibid.*, p. 252.

⁶ *Justine*, George Cukor (1969)

⁷ « Salut ! Liszt... Je vous présente mon ami Schubert, c'est un copain de Chopin. »

⁸ Patrick McGilligan, *George Cukor. A Double Life*, St. Martin's Press, New York, 1991, p. 264.

⁹ *Ibid.*, p. 252.

¹⁰ *Ibid.*

écrivant sur une table de travail dans le bureau d'un producteur. Il fit faire la même chose à Dirk Bogarde qui interprétait Franz Liszt¹¹.

Si Emanuel Levy insiste sur l'autorité cukorienne dans le processus de réécriture – « Sous la conduite de Cukor, la plupart des “conneries ronflantes”¹² ont été éradiquées du scénario d'Alfred Hayes¹³ » –, Patrick McGilligan convoque la parole de Walter Bernstein¹⁴ qui fut le scénariste sollicité pour ce travail. Cette histoire, explique-t-il, lui a révélé la cour hollywoodienne et ses courtoiseries car elle a rapidement pris un tournant démesuré. Après avoir refusé, il a été poursuivi jusqu'à Paris, où il avait rendez-vous avec sa fiancée, par Charles Feldman, un agent important missionné par Cukor, et qui était alors amant de Capucine. Bernstein a fini par céder et accepter de travailler pour seulement quinze jours. Sur place, à Vienne, lors de rendez-vous matinaux à l'hôtel de Cukor, Bernstein propose en accord avec le cinéaste de reprendre juste une dizaine de scènes qui permettraient de tenir l'histoire. Avec le temps imparti, le scénario n'était pas sauvable dans son intégralité. Finalement, une seule scène put être réécrite en quinze jours, car Cukor décida de la faire reprendre jusqu'à sa perfection.

Cukor, à ce point, ne céda point sur la quantité et opta pour la qualité, fût-elle minoritaire dans le film. Bernstein voit là aussi une relation déficitaire de Cukor au scénario et donc son impératif besoin d'un scénariste :

Peut-être une raison pour laquelle les acteurs l'aimaient autant est qu'il était incroyable dans son approche d'une scène – dans sa façon d'obtenir toutes les valeurs qu'elle contenait – même s'il était difficile pour lui d'appréhender la vision globale ou l'arc narratif d'un scénario. Ce peut être une raison, également, pour laquelle il était meilleur pour la configuration de studio¹⁵.

Walter Bernstein : J'ai oublié son nom [*nldr* : Charles Vidor] mais quand il est mort, Cukor a repris la réalisation du film par amitié. J'étais à Vienne à ce moment-là, je travaillais sur un film pour Sofia Loren, lorsqu'il m'a appelé pour me demander de lire le scénario. Je l'ai lu et je l'ai trouvé horrible. Il m'a dit : « Est-ce que vous pensez que c'est un projet pour vous ? ». J'ai répondu

¹¹ *Ibid.*, p. 253.

¹² Je choisis de garder les mots littéraux qui furent sûrement, tels qu'ils sont cités par Emanuel Levy, ceux de Cukor qui était connu pour son rapport direct à la langue pour traduire le plus clairement possible ses idées. *Ibid.*, p. 252.

¹³ *Ibid.*, p. 253.

¹⁴ Emanuel Levy ne mentionne pas Walter Bernstein sur les trois pages qu'il consacre au film *Le Bal des adieux*.

¹⁵ Patrick Mc Gilligan, *George Cukor. A Double Life*, *op. cit.*, p. 264.

que non. Je devais aller à Paris et je détestais le scénario. Ça faisait déjà presque deux mois que j'étais à Vienne *et c'était absolument*¹⁶...

Yola Le Caïneg : Vous n'aimez pas Vienne ?

WB : Non. Et donc, il m'a dit : « s'il vous plaît, venez travailler avec moi, juste pour deux semaines ». J'ai refusé, et je suis parti à Paris. Il a envoyé après moi le producteur, Charles Feldman, qui m'a fait toutes sortes de promesses. Et finalement, j'ai dit d'accord, j'ai accepté de travailler sur le projet pendant deux semaines. J'y suis retourné, je me suis mis au travail avec Cukor et nous avons décidé de commencer par la scène qu'il devait tourner en premier. Il y avait une scène entre Liszt et Wagner, une très mauvaise scène. Quand je l'ai réécrite et que je l'ai apportée à Cukor, il a dit : « ce n'est pas bien » et j'ai dit : « Je sais que ce n'est pas bien, mais... » et il a dit : « Oui, mais ce n'est pas bien. Vous devriez... » J'ai passé deux semaines sur cette scène parce qu'il ne voulait pas passer à autre chose avant que ce ne soit vraiment bien. Vraiment. Je n'arrêtais pas de dire : « Mais non, avancez ! Il faut que nous avancions... » et lui répondait : « Non, ça ne va pas. » Il faisait une tête comme ça, « ce n'est pas bien... ».



It's



Not



Right

Walter Bernstein imite la voix et la gestuelle de Cukor
qui dit « It's not right » (octobre 2018)

WB : Il voulait que le scénario soit parfait. J'ai donc travaillé durant les deux semaines sur cette unique scène, et ensuite je suis parti, je suis retourné à Paris.

¹⁶ En français dans le texte.



Le Bal des adieux

Dans les trois scènes où ils sont réunis, qui peut-être peuvent être comprises comme une seule et même scène, Richard Wagner (Lyndon Brook) à gauche et Franz Liszt (Dirk Bogarde) à droite, sont positionnés identiquement. Cette superposition posturale permet une lecture comparative de leurs enjeux. Ainsi dans la première, ils sont réunis dans l'espace étroit du couloir et leur rencontre ratée n'en est que plus flagrante. Dans la deuxième, sur fond d'orchestre et de salle de concert, leur réunion est éloquente mais leur dialogue reste conflictuel ; cette scène, et en cela elle serait la scène centrale de toute la réécriture scénaristique, problématise cependant le plus clairement la relation entre les deux musiciens marqués par la rivalité et l'orgueil, mais obligés également à une forme de solidarité artistique. Cette solidarité est en effet l'enjeu de la dernière rencontre où Wagner annonce son départ à Liszt, et auquel il confie la production de son nouvel opéra *Lohengrin*, ce que Liszt n'avait pas favorisé pour le précédent, *Rienzi*, lors de leur première rencontre.

YLC : Il y a eu une rétrospective Cukor à Paris, il y a deux ans, durant laquelle le film a été projeté. Cukor était au générique, mais y était seulement « remercié ». Vous étiez crédité aussi ?

WB : Pas pour celui-ci, non.



La Diabliesse en collant rose / Heller in Pink Tights, George Cukor (1960)

La Diabliesse en collant rose est un projet qui procède de l'initiative de Cukor. Il s'agit d'un western, le seul réalisé par Cukor. C'est cependant pour lui avant tout une « comédie romantique¹⁷ ». Le croisement entre le western et la comédie romantique, voire la synthèse du genre du western, est assuré en grande partie par la présence centrale du personnage féminin Angela Rossini (Sophia Loren) par qui tous les problèmes arrivent pour la troupe de théâtre ambulante dont elle est la vedette durant les temps des pionniers de l'Ouest : Angela est trop dépensière et Tom Healy (Anthony Quinn), le directeur de la troupe, est trop amoureux d'elle. Parce que l'héroïne fait découvrir les coulisses de l'Ouest américain, des saloons notamment, elle impulse dans le film d'autres motifs que ceux du western, des motifs plus proprement cukoriens, comme la comédie, la femme-actrice et le théâtre. Ce croisement de motifs confère un caractère original, neuf, à la représentation de l'Ouest américain. Le film recourt ainsi comme western à la séquence conventionnelle avec les Indiens (comme il recourt à des motifs classiques du western, comme la ville naissante, la roulotte, le shérif), mais il la détourne immédiatement en empruntant sur elle le point de vue d'Angela.

YLC : Comment êtes-vous intervenu sur les deux films que vous avez faits avec Cukor, durant les différentes phases de production, l'écriture, la réalisation, le montage ?

WB : Sur *La Diabliesse en collant rose*, j'ai écrit le film durant le tournage. Pendant qu'ils tournaient, j'écrivais le scénario. Ils avaient un plan écrit par un très bon scénariste, Dudley Nichols – il me semble qu'il est crédité au générique –, mais il est mort entre temps car il était très malade, et n'a donc pas pu écrire le scénario. Je me suis donc mis à l'écriture et ils ont commencé à tourner. Parfois je leur apportais les pages la veille du tournage.

YLC : Vous étiez dans le studio pendant le tournage ?

WB : Oui, sur le plateau tous les jours.

YLC : Et Cukor vous posait des questions sur...

¹⁷ Cité dans Gavin Lambert, *On Cukor*, Rizzoli, New York, 2000, p. 182.

WB : Sur le scénario, oui. Vous savez, il ne se considérait pas comme un écrivain. *Je suis le metteur en scène*¹⁸. S'il trouvait que quelque chose n'allait pas dans une scène, nous en discutions, puis j'allais la réécrire.

YLC : Vous avez un exemple de scène qui posait problème ?

WB : C'était très tôt dans la carrière de Sophia, et donc *elle ne parlait pas l'anglais très bien*¹⁹. Il y avait donc quelques scènes que je devais arranger pour que ce soit plus facile pour elle. C'était une production étrange dans la mesure où le scénario n'était pas si développé que ça. Je pense toujours à ce film comme à ce qu'il vous montre, ce dont il parle. Ce qui intéressait Cukor dans ce film, c'était l'image de l'Ouest, la superbe séquence où les Indiens viennent essayer les costumes, c'est tout simplement merveilleux, et c'est tout Cukor. Ce n'était pas dans le scénario. J'avais simplement indiqué : « Les Indiens arrivent, ils essaient certains des costumes puis ils continuent ».

YLC : C'étaient d'anciens costumes, venus d'autres films²⁰.



La Diablesse en collant rose

¹⁸ En français dans le texte.

¹⁹ En français dans le texte.

²⁰ « Dans *La Diablesse en collant rose*, vous souvenez-vous des costumes ? Pour la production de *Mazepa* et *La Belle Hélène* avec Sophia Loren, Anthony Quinn et leur compagnie... George [Hoynigen-Huene] explora les/le sous-sols du studio et ramena du magasin aux Costumes où personne n'était jamais allé, de vieilles défroques, des Croisades, de la Révolution, et il fit son choix dans toutes ces frusques laissant tomber tout ce qui n'allait pas. Aussi tous ces acteurs du *Far West* faisaient vrai dans leur incroyable accoutrement... » *Le Cinéma selon George Cukor*, propos recueillis en 1964 par Richard Overstreet, dans Jean Domarchi, *George Cukor*, Seghers, 1965, p. 117. « Dans les casques dorés, les tuniques et les péplums bigarrés dont s'affublent les "sauvages", on reconnaît ceux-là mêmes qui, empruntés au magasin d'accessoires de la Paramount, avaient servi quelques années plus tôt aux Philistins de *Samson et Dalila* de DeMille. », Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, 2^e ed, Nathan/SEJER, 2004, p. 92.

À Cheyenne, la troupe Healy, d'après l'idée d'Angela, imagine un spectacle qui s'inscrirait directement dans la logique du fantasme masculin et plus spécifiquement du fantasme du cow-boy. « Du sang, de l'aventure, et un homme sur un animal sauvage » ne suffit pas selon elle à un public qui voit tous les jours des chevaux, elle décide donc de jouer elle-même le personnage masculin, Mazeppa, et de monter sur le cheval où il est condamné à être attaché nu dans le poème de lord Byron²¹.

WB : Oui.

YLC : Aviez-vous votre mot à dire sur le *final cut* ?

WB : Non, je n'étais pas là pour ça. Quand le tournage s'arrête, c'est terminé pour moi.

YLC : J'ai lu que Cukor avait travaillé gratuitement sur le montage, mais qu'il avait ensuite dû partir, et que le studio avait refait le montage. Est-ce que c'est vrai ?

WB : Je ne sais pas. Le studio ne savait pas quoi faire du film, parce qu'il ressemblait à un western, sans en être vraiment un. Les meilleures scènes étaient celles autour des personnages, des scènes avec ce coucou qui parle, ce genre de choses. Le studio a refait le montage de certaines, en a retiré d'autres, et a demandé à Cukor de tourner des scènes d'action qu'il ne voulait pas faire. De ce fait, le film n'est pas totalement le sien. Le sien aurait porté bien davantage sur le groupe d'acteurs un peu dingues.

YLC : Il y avait une obligation de tourner ces scènes d'action ? Cukor n'avait pas le choix ?

WB : Non, il n'avait pas le choix. Il y avait des scènes d'actions qu'il savait qu'il serait obligé de tourner. Elles faisaient partie de l'histoire. Mais ce n'est pas ce qui l'intéressait. Il était intéressé par la pièce que les acteurs montaient.

²¹ Lord Byron, *Mazeppa*, 1818.

YLC : En tant qu'écrivain, est ce que vous diriez que votre rôle a été plus ou moins important que celui joué par Cukor ?

WB : Non... Je ne crois pas à la théorie de l'*auteur*²². Je ne pense pas qu'il y ait un auteur dans un film. D'abord c'est le scénariste qui crée, puis le réalisateur, le monteur, les acteurs... Le film est collaboratif. Mais il y a le réalisateur tout en haut, c'est *le chef*²³. Le scénariste est le créateur originel. *Il n'y a rien*²⁴ jusqu'à ce qu'il écrive quelque chose. Puis le réalisateur prend le relais, y met sa vision, ce qu'il veut. Il y avait certaines scènes que j'avais écrites, pour lesquelles Cukor avait suivi les positions de caméra que j'avais indiquées, et d'autres où il ne l'avait pas fait, car il voyait les choses autrement. Mais il était très respectueux du scénariste. Comme je l'ai dit, je l'aimais beaucoup. Ce n'est pas lui du tout qui m'a imposé aux producteurs. Carlo Ponti et Marcello Jerusi m'ont choisi parce que je venais d'écrire un film pour Sophia. Ce n'était pas le choix de Cukor. Mais vous voyez, Cukor était issu de la tradition *MGM*. Il n'avait rien à dire au sujet du scénariste. On lui donnait un scénario, et on lui disait « Greta Garbo joue dedans, et vous commencez à tourner dans deux semaines ». C'est à ça qu'il était habitué, en gros. C'était rare qu'il travaille réellement avec un écrivain. Le scénario était déjà terminé lorsqu'il le récupérait, durant cette période.

YLC : Quand vous écrivez une scène, vous avez une idée du placement de la caméra ?

WB : En général, non. Car j'ai fini par m'apercevoir qu'en général le réalisateur n'en tient pas compte. Donc en général, j'écris simplement les scènes, et des indications « ceci et cela devrait se passer ». Ensuite, le réalisateur s'organise en fonction de ce qu'il veut tourner.

YLC : Est ce que Cukor était comme cela ?

WB : Nous travaillions très vite. Donc, en général, Gene Allen, le directeur de plateau, plaçait les caméras, et Cukor donnait ou non son accord.

YLC : Et quand il n'était pas d'accord, Gene Allen devait changer la position de la caméra ?

²² En français dans le texte.

²³ En français dans le texte.

²⁴ En français dans le texte.

WB : Oui. Cukor était le *chef*²⁵.

YLC : Et si vous n'étiez pas d'accord avec ses choix ? Est-ce que vous pouviez dire à Cukor, « je ne suis pas d'accord », « je pense que... » ?

WB : Oui, mais c'était aussi très tôt dans ma carrière. Donc je ne savais pas grand-chose, j'apprenais. Ça a été aussi pour moi une expérience très formatrice. Par ailleurs, j'étais occupé à écrire, et je ne faisais pas tellement attention au tournage. Je me souviens d'une scène avant l'arrivée des Indiens, où ils font leurs bagages et se préparent à partir. Cukor hésitait sur la façon de tourner la scène, sur la position de la caméra.



La Diablesse en collant rose

La scène est bien décomposée en deux mouvements qui suivent les deux idées de la description scénaristique résumée par Bernstein : ils font leurs bagages et se préparent à partir. Mais ces deux mouvements sont visiblement

²⁵ En français dans le texte.

découpés maladroitement (par la production sûrement qui a remonté le film sans Cukor et privilégié l'image du *Far West* avec Mabry) pour être montés en alternance. Dans le premier mouvement en travelling, une caméra omnisciente, quasi documentaire, suit Mabry qui se prépare à partir et va chercher les chevaux en faisant découvrir en arrière-plan les comédiens qui font leurs bagages ainsi que le regard inquiet d'Angela. Le deuxième mouvement consiste en une saynète théâtrale en plan fixe entre la mère et sa fille qui font leurs bagages en triant le contenu d'une malle. Le début de la saynète a été visiblement découpé et placé avant l'arrivée de Mabry, créant un faux-raccord puisque derrière Mabry on ne voit pas la fille, mais la mère seule.



Quelque chose va craquer / Something's Got to Give, George Cukor (1962)

En s'appuyant sur le mythe de Marilyn Monroe et en surinvestissant de vitalité sa sexualité évidente, Cukor construit dans ce film pour l'actrice un très beau personnage maternel, Ellen Wagstaff Arden. Sur le modèle de l'intrigue de *Mon épouse favorite / My favorite wife*, Garson Kanin, (1940), Ellen Wagstaff Arden incarne une épouse qui revient chez elle mais aussi une femme extravertie, tout autant naïve que manipulatrice ; elle ne regrette nullement son escapade de cinq années et demie avec un jeune marin sur une île des mers du Sud et désire revenir vivre avec son mari (Dean Martin) remarié et ses enfants.

WB : Je me souviens du premier jour où elle est venue travailler. Elle était de très bonne humeur, joyeuse. Elle a travaillé toute la journée, peu importe le nombre d'heures. Tout le monde était heureux. J'étais à côté de l'assistant réalisateur. Celui-ci avait travaillé avec elle sur plusieurs films, et il m'a dit qu'elle ne reviendrait pas le lendemain. Je lui ai dit, « Regarde, elle va bien, elle est heureuse, elle nous a dit "A demain, je ferai tout ce que vous voulez" ». Mais lui m'a répondu « Non. Je te dis qu'elle ne reviendra pas demain. » Et il avait raison. Il le savait... Et ensuite c'est allé de mal en pis. Tout le monde était sur le Titanic, en train de couler. Je l'aimais bien. J'ai eu plusieurs entretiens privés avec elle au sujet du scénario. Elle était très sagace. Elle parlait de son personnage et d'elle-même à la troisième personne. Elle disait « Non. Marylin Monroe ne ferait pas ceci, ou ne dirait

pas cela... » Ou, au contraire : « Ah ça, c'est bien pour Marylin Monroe ! » Comme Jules César.

YLC : *Quelque chose va craquer* était écrit pour elle ?

WB : Avant cela, c'était un film des années 1930. C'était le remake d'un film écrit par Garson Kanin et réalisé avec Cary Grant, Irene Dunne et Randolph Scott. Un très bon film de l'époque²⁶. Il n'y avait aucune raison de le refaire. Mais le studio y voyait un film pour elle.



Quelque chose va craquer

YLC : Lorsque vous avez écrit la scène de la piscine dans *Quelque chose va craquer*, aviez-vous des idées précises sur la manière d'éviter la censure ?

WB : Non, pas du tout, je laissais complètement cette partie à Cukor. J'ai simplement écrit une scène pour elle, lorsqu'elle est dans la piscine. Elle n'a pas d'habit sur elle... mais c'est tout. Je ne me rappelle plus ce qu'il se passait

²⁶ *My Favorite Wife / Mon épouse favorite*, Garson Kanin (1940).

d'autre dans cette scène. Je ne m'inquiétais pas de ce qu'ils allaient autoriser ou non. J'ai juste essayé, comme toujours, d'écrire la scène la plus efficace possible. Si ensuite le producteur dit « Non, vous ne pouvez pas faire ça », ou si le studio dit « Non non, *défendu*²⁷ ! », alors je la réécris, en essayant à nouveau d'écrire la scène la plus efficace possible.

YLC : Et dans *La Diablesse en collant rose*, qu'avez-vous écrit exactement pour la scène de baiser entre Mabry et Angela ? Avez-vous écrit qu'elle allait chercher de l'eau et qu'il est venu l'aider, puis qu'ils sont allés sous le rocher ?

WB : C'est sans doute à peu près ce que j'ai écrit.



La Diablesse en collant rose

Dans la grotte où Mabry suit Angela, lors de leur fuite dans le désert, le dialogue exprime la fusion passionnelle : « Nous sommes pareils. La seule chose qui compte pour nous, c'est ce que nous voulons. » Angela elle-même confie à Mabry : « Parce que vous savez qui je suis. Mieux que lui », en parlant de Tom. L'étreinte qu'ils se donnent est à l'image de cette fusion.

²⁷ En français dans le texte.

YLC : Est-ce que Cukor vous a demandé de regarder la scène, et est-ce que vous avez pensé que c'était comme ça que vous l'aviez écrite ?

WB : J'étais tout le temps là. Je me souviens de cette scène en particulier, de ce qu'ils ont fait. Ça convenait à Cukor. Je ne sais pas ce qu'il a dit aux acteurs. Je n'étais pas là lorsqu'il parlait aux acteurs, c'était juste *entre lui et eux*²⁸. Par ailleurs, je ne parlais jamais aux acteurs directement.

YLC : Pourquoi ? Est-ce que vous en aviez le droit ?

WB : Si j'avais une idée au sujet des acteurs, j'en parlais à Cukor, et s'il était d'accord, il leur en parlait.

YLC : Uniquement lui, donc.

WB : Oui... C'est une mauvaise idée pour qui que ce soit de parler aux acteurs. C'est le réalisateur qui est aux manettes. Si les acteurs commencent à demander des conseils à quelqu'un d'autre, ça crée de la confusion. De temps en temps, un réalisateur peut dire « Va parler à un acteur de cette scène, de comment il la perçoit, de *ce qu'il veut pour son*²⁹ personnage ». Mais ça vient toujours du réalisateur. Dans ce cas, ça va.



Le regard de Walter Bernstein sur Cukor

WB : Je ne sais pas pourquoi je pense à ça, mais Gene Allen appelait toujours Cukor « Monsieur Cukor »... Alors que moi, je l'ai toujours appelé George. J'ai dit à Gene « Tu le connais. Tu as fait beaucoup de films avec lui, et il te respecte énormément. Pourquoi tu ne l'appelles pas George ? Tout le monde appelle tout le monde par son prénom. » Mais il avait le sentiment que ça ne

²⁸ En français dans le texte.

²⁹ En français dans le texte.

serait pas correct, que dans la hiérarchie dans laquelle il se trouvait, il devait l'appeler Monsieur Cukor.

YLC : Vous êtes allé chez Cukor, dans sa maison ?

WB : Oui, plusieurs fois. Il m'a invité à dîner, puis emmené au cinéma, pour regarder le combat entre Mohammed Ali et Sonny Liston. Et il y avait toujours un *jeune homme*³⁰ avec lui, et même parfois sur les tournages. Une fois, je suis venu dîner chez lui, il y avait aussi un jeune homme. Je ne me rappelle plus si c'était le même... Il lui payait ses frais d'université. Il est aussi venu dîner quelquefois chez moi, mais pas souvent.

YLC : Cela m'amène à la question du sous-texte dans son œuvre. Pourrait-on dire selon vous qu'il y a une cohérence dans les films de Cukor, des années 1930 jusqu'aux années 1980, dans la mesure où il a toujours été conscient des évolutions de la société, et notamment de la condition féminine ?

WB : Oui.

YLC : Est-ce que vous évoquiez cet aspect lorsque vous discutiez des scénarios ? Est-ce qu'il évoquait la dimension féministe de vos scénarios ?

WB : Non. Ce n'était pas son genre, vous voyez. On vous donne un travail à faire : voici le scénario, vous tournez le film. Vous faites de votre mieux. Et puis c'est fini, vous passez au suivant. Ce n'était pas un intellectuel, pas un *philosophe*³¹. Il était très réaliste et pragmatique. Faites attention à ne pas trop projeter ce que vous voudriez qu'il soit sur ce qu'il était réellement. Comme je vous l'ai dit, je l'aimais beaucoup, je l'adorais. Je n'étais pas très proche de lui, je ne faisais pas partie de son cercle d'intimes, mais je pense à lui avec beaucoup de tendresse. Il a toujours été très gentil, très bon avec moi, et il appréciait mon travail. Et quand je l'ai vu avec Marylin Monroe, j'ai perçu beaucoup de compassion de sa part.

YLC : Est-ce que vous pourriez le comparer avec un autre réalisateur, qui serait l'opposé de ce qu'il est, ou au contraire qui lui ressemblerait ?

³⁰ En français dans le texte.

³¹ En français dans le texte.

WB : Quelqu'un comme Howard Hawks, que Cukor admirait, et c'était apparemment réciproque. Même s'ils faisaient des films complètement différents, ils étaient des travailleurs. Hawks, Ford, Clarence Brown... Tous ces réalisateurs ont fait des films, c'est-à-dire qu'ils recevaient un scénario, recrutait les acteurs, ne se laissaient pas faire par ces derniers. Ils ne réfléchissaient pas. L'idée qu'ils puissent être des *auteurs* les auraient fait rire. C'étaient des artisans. Ils savaient faire certains types de films, et après ils passaient au suivant. Ils respectaient ce qu'ils faisaient et les gens qui le faisaient. J'avais beaucoup d'admiration pour cela.

Walter Bernstein, Entretien avec Yola Le Caïnek,
Paris, 9 octobre 2008



Pour compléter le texte *George Cukor, le « cinéaste des scénaristes » ?*, Patrick McGilligan a rédigé un portrait qui repose sur le témoignage de leur dernière rencontre en 2019. Il nous a semblé intéressant de le proposer en conclusion de l'entretien et donc aussi de cette réflexion sur Cukor et les scénaristes.

Walter Bernstein, l'homme de l'éthique³²

par Patrick McGilligan

La dernière fois que j'ai vu Walter Bernstein, c'était un matin de printemps 2019³³. J'étais passé voir mon agent Gloria Loomis, qui vit dans un énorme immeuble donnant sur Central Park Ouest à New York. Elle m'a amené voir Walter, son mari. Celui-ci était assis à son bureau, fort bien vêtu, souriant face à sa page blanche. Je lui ai fait remarquer que pour quelqu'un de son âge – 99 ans –, il avait fière allure. Pas tant que ça, m'a-t-il répondu.

Il est l'un des derniers survivants de la liste noire d'Hollywood. Walter est un véritable prodige. Je le connais depuis plus de trente ans et je l'ai interviewé à plusieurs reprises dans le cadre de différents projets de livres. Quand j'ai inclus un entretien avec lui dans mon livre *Backstory 3: Interviews with Screenwriters*³⁴, dans les années 1960, j'étais loin de me douter qu'il serait encore actif à presque cent ans, à écrire, enseigner, faire des consultations, et même des apparitions publiques.

J'ai intitulé ce portrait L'homme de l'éthique, parce que je ne crois pas que Walter ait jamais écrit quoi que ce soit – depuis ses premières incursions hollywoodiennes dans le film noir, interrompues par la liste noire, à son apogée dans les années 1960 et 1970, avec des films tels que *Point limite*³⁵, *Traître sur commandé*³⁶, *Le Prête-nom*³⁷, *Les Faux-durs*³⁸ et *Yanks*³⁹, c'est-à-dire ses meilleurs films, les plus personnels et les plus fidèles à ses scénarios – où la question de l'éthique n'ait pas été au centre de son travail.

La dimension éthique de son travail est une évidence. Les messages à la fois humanistes et politiques de ses histoires, les personnages principaux qui

³² Le titre original de ce portrait est *A Moral Center*.

³³ Le 27 Juin 2019

³⁴ Patrick McGilligan, *Backstory 3. Interviews with Screenwriters of the 1960s*, University of California Press, 1997.

³⁵ *Fail-Safe*, Sidney Lumet, 1964.

³⁶ *The Molly Maguires*, Martin Ritt, 1970.

³⁷ *The Front*, Martin Ritt, 1976.

³⁸ *Semi-Tough*, Michael Ritchie, 1977.

³⁹ *Yanks*, John Schlesinger, 1979.

résistent, luttent contre vents et marées, et se rachètent avec décence et bravoure. Cette idée pourrait aussi faire référence à Bernstein lui-même, centre actif de son œuvre, une personne infiniment chaleureuse et sympathique, un passionné de politique, à la fois amusant et philosophe.

Son sens de l'humour, sa capacité à avoir de bons rapports avec les réalisateurs ont fait de lui un scénariste fiable, compatible avec des gens comme George Cukor (le seul western de Cukor, unique dans son genre *La Diabliesse en collant rose / Heller in Pink tights*, (1960) et le dernier film inachevé de Marilyn Monroe, *Quelque chose va craquer*⁴⁰), John Frankenheimer, Sidney Lumet, Martin Ritt, John Schlesinger et Michael Ritchie.

J'adore les films, m'avait dit Walter lors de notre entretien pour *Backstory 3*. Je les adore, vraiment. J'ai toujours un frisson quand je vais sur un plateau de tournage – pourtant l'endroit le plus ennuyeux du monde – mais je ressens la même chose que ce que j'avais ressenti lorsque j'ai mis un pied sur un plateau de la Columbia en 47 : « J'y suis ». C'est ce que cela a toujours signifié pour moi. J'ai toujours voulu faire partie du monde du cinéma.

Quels films restent vos meilleurs souvenirs ? ai-je demandé. Ceux qui ont eu le plus de succès, ou ceux qui vous appartiennent complètement ?

Les originaux, répondit-il, en citant *Traître sur commande*, *Le Prête-nom*, *Les Faux-durs*, *Yanks* (pour lequel il partage le crédit du scénario avec Collin Welland), et *Point limite*.

Les bons ... Mais même ceux qui ne sont pas si bons que ça sont aussi de moi. Je ne peux pas en désigner un et dire : « Quelqu'un a bousillé mon scénario parce que ça, ce n'est pas de moi. »

« J'accepte la dimension collaborative de la fabrication d'un film », continuait-il. « C'est une des choses qui m'attire dans le cinéma. J'aime travailler avec d'autres personnes, ce qui m'empêche d'être amer – peut-être par manque d'ego. J'accepte la nature de la chose – et mieux que ça, je l'apprécie. Quand je travaille avec des gens que je respecte, qui font des ajouts créatifs, je trouve ça exaltant. J'aime toute forme de communauté ou de collectivité, mais j'apprécie cela tout particulièrement, en tout cas quand ça fonctionne, au sein du film. »

Toute sa vie, Walter a également écrit des nouvelles et des reportages. Il a aussi réalisé un film divertissant (*Little Miss Marker*⁴¹). Son autobiographie, intitulée *Inside Out: a Memoir of the Black List*⁴² et publiée en 1996, évoque

⁴⁰ *Something's Got to Give*, Georges Cukor (1962).

⁴¹ *Petite Miss*, Walter Bernstein (1980).

⁴² Walter Bernstein, *Inside Out: A Memoir Of The Blacklist*, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1996.

essentiellement ses démêlés avec la liste noire. Il est surtout connu pour *Le Prête-nom*, le film de 1976, réalisé par son ami de longue date également blacklisté, Martin Ritt, qui est à la fois un drame, une comédie et une romance. Woody Allen y joue un *schlemiel* qui doit trouver le courage de se défendre face aux intimidations de la HUAC⁴³. Un autre film coup de poing sur le même sujet, *Une Femme en péril / The House of Carroll Street*, en 1988, réalisé par Peter Yates, eut moins de succès auprès du public et de la critique, mais reçut malgré tout un accueil satisfaisant. Le film, construit sur un suspense à la Hitchcock, se situe à l'époque de McCarthy, et est parsemé de nazis, d'espions et d'anticommunistes fanatiques.

Même s'il a moins travaillé pour le grand écran dans les années 1990, Walter a continué à faire beaucoup de *script doctoring* et a pu investir la télévision par câble, où il a trouvé un refuge temporaire pour son genre de films, ceux qui prennent position, qui s'aventurent sur des terrains glissants et proposent un cadre moral. *L'Arme du jugement dernier*⁴⁴ pour HBO en 1994 raconte l'histoire véridique d'un marchand d'armes devenu fou sous l'ère Reagan, prolongeant de manière convaincante les idées qu'il avait déjà explorées dans son adaptation de *Point limite. La Couleur du sang*⁴⁵, écrit également pour HBO en 1997, dénonce les fameuses expériences de Tuskegee, menées par le gouvernement américain en 1932 sur des cobayes noirs américains, pour la recherche contre la syphilis. Et même en 2011, selon imdb.com, il était créateur et co-auteur d'une mini-série de B.B.C. *Hidden*, traitant d'une machination politique.

Je ne lui ai pas posé de questions sur ses projets actuels, mais au moment où je l'ai quitté, il taquinait le clavier.

⁴³ House Un-American Activities Committee : Comité parlementaire sur les activités antiaméricaines.

⁴⁴ *Doomsday Gun*, Robert Young (1994).

⁴⁵ *Miss Ever's Boy*, Joseph Sargent (1997).

Quand le scénario se pense comme un lieu de rencontre
Retour sur la collaboration à l'écriture
de Lisières de Grégoire Colin

Caroline San Martin



La collaboration entre scénariste et cinéaste conduit à réfléchir à la façon dont s'envisage la création collective au cinéma. Si le scénario est communément entendu comme un travail solitaire, c'est d'ailleurs ce qui est mis en avant dans ses représentations à l'écran forçant l'analogie avec la figure de l'écrivain – *Barton Fink* d'Ethan et Joel Coen (1991) ou *Adaptation* de Spike Jonze (2002) scénarisé par Charlie Kaufman – il peut aussi se concevoir comme un lieu de rencontre. C'est précisément cette seconde configuration, moins représentée et, par conséquent, moins présente dans l'inconscient collectif que nous souhaitons exposer ici. Et plus encore qu'une exploration, nous avons le sentiment que considérer la dimension collective de la pratique scénaristique nous amène à mieux dessiner la fonction du scénariste tout comme la nature même de ce qu'est un scénario.

Néanmoins, avant de nous lancer dans la description des spécificités de ce type d'écriture, il nous importe de revenir sur le contexte dans lequel nous fonctionnons en France – le cinéma d'auteur – qui semble *a priori* aller à l'encontre de l'entreprise collective que nous espérons explorer ici. Nous proposons alors de revenir sur cette notion pour initier un déplacement afin de mettre en avant des éléments de dialogue entre le scénariste et le cinéaste. Ces derniers, issus de retours d'expérience, permettront de penser la place à accorder à la conversation dans l'élaboration du scénario même si la co-écriture n'est pas concrètement effective – nous y reviendrons.

Détours anachroniques

En 1965, alors que le cinéaste Jean-Louis Comolli devient rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, il soulève un paradoxe : le cinéma, art collectif par excellence, est surtout la vision d'une seule personne sans effacement « du

créateur dans la collectivité de la création¹ ». Il relance alors le débat des années précédentes autour de la figure de l'auteur dont a découlé une certaine politique. Depuis que le cinéma s'affirme comme un art avec Ricciotto Canudo notamment, au début des années 1910, la justification de cette affiliation aux six qui l'ont précédé (architecture, sculpture, peinture, danse, musique et poésie selon la classification hégélienne) s'établit grâce à la revendication d'un auteur et, à travers lui, la proposition que, dans le film, une pensée s'affirme. Dans cet élan de légitimité, on retrouve les mêmes points d'accroche qui seront développés pendant la Nouvelle Vague notamment dans les écrits de Germaine Dulac, cinéaste contemporaine de Ricciotto Canudo, qui met elle aussi en avant la recherche d'une spécificité artistique pour le cinéma. « En tout cas, nous rappelle-t-elle, le cinéma doit être délivré de la tyrannie littéraire et théâtrale pour le bien-être de sa pensée² ». Déjà s'énonce, dans les années 1910, le problème qui fera surface dans les années 1950 opposant le cinéma comme lieu d'illustration au cinéma comme lieu de création. C'est précisément ici que rebondit Alexandre Astruc en 1948 avec la notion de « caméra stylo³ ». Dans son article, le cinéaste revient sur la genèse du cinéma en nous rappelant qu'

après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il devient peu à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée⁴.

La notion de pensée refait donc son entrée justifiant alors un tournant dans la façon de considérer le rôle du cinéma : non plus attraction, non plus divertissement, non plus momie ou écrin, mais expression d'une pensée directement écrite sur la pellicule⁵. Ce constat est poursuivi par une analogie avec la figure de l'écrivain et une situation parallèle entre celui qui détient la caméra et celui qui se munit d'un stylo. C'est alors que ce qui s'apparente à une

¹ Table ronde réunissant Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Michel Mardore, André Téchiné et Claude Ollier, « Vingt ans après : le cinéma américain et la politique des auteurs », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 172, novembre 1965, p. 18-32. Notons que l'article a deux titres, le second est « Le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en question ».

² Germaine Dulac, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », *Cinéa-ciné pour tous*, janvier 1925 dans Prosper Hillairet, *Écrits sur le cinéma (1919-1937) / Germaine Dulac. Textes réunis et présentés par Prosper Hillairet*, Paris, Éd. Paris expérimental, « Classiques de l'avant-garde », 1994, p. 52.

³ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, numéro 144, 30 mars 1948, p. 5-9.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

exclusion, voire à une négation du rôle de scénariste fait apparaître, au contraire, le nœud du problème qui nous anime.

Ce qui implique bien entendu que le scénariste fasse lui-même ses films. Mieux qu'il n'y ait plus de scénariste, car dans un tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens. La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain avec un stylo. Comment, dans cet art où une bande visuelle et sonore se déroule, développant à travers une certaine anecdote (ou sans anecdote, il importe peu) et dans une certaine forme, une conception du monde, pourrait-on faire une différence entre celui qui a pensé cette œuvre et celui qui l'a écrite ⁶ ?

Dans une telle configuration, on comprend bien que l'entreprise collective du cinéma, d'autant plus si elle engage le scénariste, est difficilement prise en compte. Pour autant, cette négation amène à mieux comprendre l'enjeu du scénario et sa fonction dans l'élaboration du film. Il n'est pas seulement le lieu dans lequel une histoire se déploie, il est celui à travers lequel une pensée se déploie. Et si nous nous étions trompés ? Et si, justement, le fait de croire qu'il s'agissait uniquement d'inventer une histoire avait été notre erreur ? Et si Alexandre Astruc ne nous rappelait pas ici, ce que Germaine Dulac affirmait déjà et ce que François Truffaut revendiquera dès 1954⁷ : le scénariste n'est pas un « littéraire ». Et si, enfin, toutes ces mises en garde et tous ces recadrages étaient finalement là pour mieux définir les contours d'une fonction, ceux de celui qui conduit la dramaturgie ? Peut-être qu'il ne s'agit pas tant de nier le rôle du scénariste que de déplacer un peu la nature du texte scénaristique.

Trouver le sujet du film

Reprenons. Si on met de côté la guerre menée contre le scénariste qui est l'élément le plus commenté dans les revendications des auteurs de la Nouvelle Vague et que l'on considère le fait que le film est aussi le lieu de l'expression d'une pensée alors, effectivement, la création collective ne concerne pas tant l'histoire que cette pensée qui irrigue l'œuvre, prenant plusieurs formes. Notre hypothèse réside dans le fait que cette pensée pourrait s'apparenter à ce que nous appelons le sujet du film. C'est précisément parce que ce dernier n'est pas encore tout à fait l'histoire qu'il peut permettre une forme de travail mettant en avant un dialogue. D'ailleurs, l'équipe d'un film est toujours au service du sujet.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ Voir à ce sujet François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 31, janvier 1954, p. 15-29.

Le sujet, c'est ce qui se cache derrière l'histoire, l'histoire étant le prétexte pour pouvoir parler du sujet. Si bien qu'une collaboration commence toujours par une rencontre au sens où la définit Gilles Deleuze, c'est-à-dire l'implication de trois éléments : le hasard, l'événement, la charge affective⁸. En ce qui concerne la co-écriture sur le court métrage *Lisières* de Grégoire Colin sorti en 2013 auquel j'ai participé, tout a débuté par une rencontre hasardeuse en 2010 au détour de la projection de son film précédent *La Baie du renard* (2009) au festival Tous Courts d'Aix-en-Provence alors qu'il était membre du jury et moi, programmatrice. Si ce hasard est inhérent à toute rencontre et reste souvent bien anecdotique, le deuxième élément mis en avant par le philosophe, quant à lui, est beaucoup plus important pour notre propos.



Figure 1 - *La Baie du renard*

Dans ce cas précis, l'événement dans la rencontre a eu lieu après la projection du film et implique sa réception ainsi que la capacité à parler du travail par l'intermédiaire du « texte audiovisuel » qui, tout à coup, rend évident le fait que, par images et par sons interposés, nous nous comprenons. Dans *La Baie du renard*, à la fin du film, un détail dans un plan large avait retenu mon attention : bord cadre, la caravane de la mère du personnage principal n'a pas de roues (figure 1). Revenons un instant sur le synopsis. Ce court métrage

⁸ Voir à ce sujet Régine Pietra, « Gilles Deleuze, le philosophe des rencontres », dans *Chemins de traverse de la philosophie*, <https://cheminstraverse-philo.fr/philosophes/gilles-deleuze-le-philosophe-des-rencontres-2/>. Dernière consultation le 13 janvier 2020. – Voir également Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981, p. 6

raconte l'histoire d'un gamin qui passe ses journées à crapahuter dans les calanques entre Marseille et Cassis à l'affût des bateaux de plaisance (figure 2).



Figure 2 – *La Baie du renard*

Il les scrute et s'en approche, parfois d'un peu trop près, jusqu'à effleurer un fantasme. Grâce au détail des roues absentes de la caravane, qui n'apparaît qu'à la fin du film, c'est toute l'impuissance dans l'accès à une forme d'ascension sociale qui transparait – il a beau arpenter quotidiennement ce lieu, il n'en sortira jamais. Condamné à aller nulle part, il ne peut que regarder ceux qui voguent sur l'eau (figure 3). En Méditerranée, le long de la Côte Bleue, certaines criques ne sont accessibles qu'en bateau. Ce moyen de locomotion devient alors le symbole d'une liberté absolue. C'est un détail qui, tout à coup, ouvre le dialogue avec le réalisateur – détail qui existe d'autant plus par contrastes : quantitatif, il n'est visible que dans peu de plans alors que le voilier est présent dans la quasi-totalité du film ; qualitatif, il oppose deux milieux – la terre et la mer, le statisme et la mobilité, la précarité et le luxe. Si nous pouvons converser, c'est parce que nous parlons bel et bien du sujet du film, de cette pensée que soulignent Alexandre Astruc et Germaine Dulac avant lui, de cette narration plastique dans laquelle elle s'exprime sans pour autant que le film en soit juste l'illustration. Les quelques plans sur la caravane interviennent comme un événement dans le film dans le sens où Daniel Arasse peut parler du détail⁹. Ils sont ces points de basculement, ils viennent contredire la cohérence esthétique jusque-là mise en place et en perturber l'équilibre : la caméra y est

⁹ Voir à ce sujet Daniel Arasse, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014, p. 5-17.

plus stable, la luminosité plus terne, la durée plus courte. Ils permettent également au film de changer de registre : la dimension onirique a clairement disparu. Le jeune homme s'est fait surprendre dans son rêve, il a plongé à l'eau et est enfin rentré chez lui – retour sans détours à son quotidien. Et, dans ces plans, se loge la pensée du film, toute la critique sociale qui, jusqu'alors en filigrane, saute aux yeux dans la négation des plans précédents : pas de mobilité pour cet adolescent, à l'image de ces roues manquantes, plus rien ne bouge. La pensée au cinéma s'exprime dans la sensibilité d'une circulation : la capacité des images et des sons à entrer en contact avec le monde du spectateur. Ainsi, après le hasard et l'événement, nous retrouvons le troisième élément mis en avant par Gilles Deleuze dans la rencontre : la charge affective qui rend sensible cette pensée à l'œuvre.



Figure 3 – *La Baie du renard*

Rencontrer la possibilité d'un dialogue

Si j'ai rencontré ce réalisateur et si nous avons eu envie de travailler ensemble, c'est parce que j'ai rencontré son film. Pour écrire ensemble, il faut donc être capable de parler du même sujet. Ce dernier n'est jamais précisément dans l'histoire ou dans la caractérisation des personnages ou encore dans le conflit central... Le sujet, c'est ce qui sous-tend la dramaturgie et ce qui sous-tend la cinématographie. C'est la possibilité d'un dialogue entre les deux. À partir de cet échange, le travail a commencé.



Figure 4 – *Lisières*

Dans le film suivant de Grégoire Colin, *Lisières* que nous avons co-écrit, le sujet reste identique. Et là aussi, il y a un détail qui s'est décliné et a pris la forme d'un motif : la chasse. Le film raconte l'histoire d'un jeune Rom qui, un soir, de retour au camp, se rend compte que sa famille a disparu. Au début des années 2010, des récits circulent autour d'arrestations massives au sein de cette communauté. Différents faits divers plus ou moins avérés ont été à l'origine de ce court métrage. Pour autant, il ne s'agissait pas d'en raconter un. Le film suit le parcours d'un protagoniste, Tchavo, et d'un personnage secondaire, le renard. Les scènes de chasse viennent se mêler au récit premier. Grâce à l'enchâssement des récits, la figure des policiers a été délaissée au profit de celle des chasseurs qui était beaucoup plus riche pour favoriser l'imagerie que nous voulions construire (figure 4). Si bien que dans le travail, il nous importait de rendre sensibles les rapports de pouvoir entre les individus pour tenter de déplacer le regard : mettre ces rapports au centre de l'histoire mais les faire tout de même apparaître hors d'un simple processus illustratif. Dans ce travail commun, il y a une pensée partagée du sujet – à savoir l'injustice sociale, les rapports de pouvoir entre les individus dans une société, sur un territoire donné – qu'il importe de rendre sensibles. Ce qui signifie, au sein même de l'écriture, de trouver les détails, les figures, les motifs capables d'amener les images qui disent le sujet sans l'illustrer. Or, cette importance du sujet, sa capacité à s'affirmer dans une narration plastique, se découvre précisément dans la rencontre, à travers les conversations autour du film, à partir du film. Si bien que ce qu'enseigne cet échange réside dans le fait qu'au-delà de l'histoire ce avec quoi le dialogue s'instaure, dans une création collective comme le cinéma, et plus spécifiquement dans le cas d'une co-écriture avec un réalisateur, est bien relatif au sujet du film.

Dramatiser l'image

Travailler à plusieurs mains pour écrire un film, c'est par conséquent découvrir dans la rencontre, à travers l'appréhension du sujet, une affinité de problème tout à fait personnelle, tout à fait intime. Cette découverte passe par lui, mais elle passe aussi par une certaine idée partagée du cinéma. C'est là en effet que nous retrouvons le cinéma d'auteur : l'expression de la pensée comme préoccupation première. Après le sujet qui apparaît dans la rencontre, voici le second élément à considérer dans un processus de co-écriture : la construction d'un imaginaire commun. Et ce n'est toujours pas tout à fait une affaire d'histoire. Le travail se maintient encore un peu en amont, car le sujet peut très bien être déconnecté d'une imagerie audiovisuelle à trouver. Si une pensée se déploie dans le film, elle n'est pas tant verbale que visuelle et sonore. Si bien que le point de départ d'un film peut être très physique, très concret. Là encore, le détail, la figure, le motif ont leur importance.

Dans le cas de la filmographie de Grégoire Colin, depuis *La Baie du renard*, l'image de l'animal est présente. Simplement audible dans ce premier film – on entend à deux reprises son cri sans en distinguer la source – elle est devenue visible dans *Lisières* – le renard se cache dans la forêt. L'animal gagne donc en présence dans ce second film, car il est travaillé comme une métaphore diégétique, c'est-à-dire un type de trope à valeur métonymique qui dit l'histoire du film. Nous l'avons vu, Tchavo, tout comme le renard, est celui que l'on chasse. Et la figure à laquelle l'animal est associée dans l'imaginaire collectif véhicule un stéréotype. Ce qui nous intéressait, c'était donc de montrer une stigmatisation que nous pouvions rendre sensible dans un rapport métaphorique. Cette image fait de la construction du personnage notre enjeu principal. À partir d'elle, cet adolescent a trouvé sa façon d'exister sans qu'il soit une redite de l'animal ni que l'association soit systématique et sans nuances. Pour cela, la psychologie ne suffisait pas. Dans les premières versions du scénario, Tchavo était très riche psychologiquement, il avait aussi un passé à expliciter. Mais, dans tous ces aspects, aucun ne permettait d'accéder au personnage tout en proposant quelque chose à filmer. Il fallait le rendre cinématographique. Cela peut paraître très aristotélicien, mais c'est en élisant un trait de la personnalité de Tchavo, en lui attribuant un caractère visuel, que nous avons trouvé une solution. Si, dans le film, le personnage refuse de garder les enfants et choisit d'aller chercher du cuivre dans la forêt, c'est parce qu'il refuse d'occuper la place qu'on lui attribue – celle de l'adolescent – et en convoite une autre. Il veut être un homme. Tout à coup, dans la construction de son propre stéréotype, dramatiquement, Tchavo a ouvert toutes les pistes. Il a rendu logique toutes les actions jusqu'alors non motivées : le refus de garder

les enfants, la scène avec l'homme qui, lui, n'a pas à jouer pour en être un ; la fin du film dans les couloirs du lycée. Pour autant, ces séquences ne sont pas pensées dans l'illustration d'une psychologie mais dans l'expression d'un problème qui s'affirme comme un problème d'existence pour le personnage. En tant que problème, il engage certes de potentiels conflits avec les autres personnages, mais il induit des déplacements, il conduit à des positionnements dans l'espace, il implique des postures, toute une gestuelle du corps : il génère des images.

C'est en trouvant les images que le scénariste et le cinéaste se fondent dans le même univers, cet imaginaire commun. Car le texte fait poindre les images vouées à être filmées. Si le point de départ dans *Lisières* a été le personnage, ce dernier peut également être un lieu. Ce fut le cas dans *Le Parc* de Damien Manivel réalisé en 2017, film qu'il n'a pas co-écrit mais qui mobilise la même démarche dans l'écriture. S'il ne scénarise pas à deux, Damien Manivel est aux prises en tant que scénariste et réalisateur à la même dualité qui anime la collaboration à l'écriture. La co-écriture entre ces deux corps de métier pousse le réalisateur à dramatiser ses images et le scénariste à imaginer sa dramaturgie. C'est précisément cette double dynamique que Damien Manivel expose.

Une des choses qui m'a le plus enthousiasmé c'était la question suivante : c'est quoi faire un film dans un parc ? Je pose cette idée là mais je suis bien embêté, comment je vais faire ? [...] C'est conceptuel en fait : j'ai décidé de ça, je pense que ça peut être beau, maintenant, quels sont les outils à ma disposition ? Les outils à ma disposition, ce sont les formes du parc et la lumière et les sons suivant les heures de la journée. Ça, c'est l'écrin dans lequel va se placer cette histoire. Après on se met à bosser, on va dans le parc [...] et on voit une butte, si on se met au-dessus de la butte, ce n'est pas rien, ça raconte peut-être quelque chose. Et cela me fait penser à Ozu. Je vois ces scènes-là chez lui où on est comme ça en haut d'une petite colline et on regarde le monde. Je pense à Dumont et à plein d'autres gens. Je construis une sorte de géographie, une sorte de structure et je n'ai pas encore l'histoire à ce moment-là, mais j'ai déjà presque toute la circulation du film et tous les lieux. J'ai toutes les photos devant moi et, à partir de ce moment-là, l'histoire commence à émerger en regardant ce que ces lieux, les uns avec les autres, composent comme images et me donnent comme sensations. [...] Je fais ça à rebours. Plutôt que d'avoir le scénario et l'histoire et d'aller chercher les lieux adéquats pour cette histoire, je cherche des lieux dans lesquels je vais construire une histoire¹⁰.

Deux choses nous intéressent ici. La première est à la base de l'expérience de la co-écriture sur *Lisières*, la seconde concerne, dès lors qu'on a trouvé les images (détail, figure, motif, métaphore diégétique), leur capacité à dialoguer avec les

¹⁰ Damien Manivel, dans le cadre des rencontres de La Fémis, le 25 octobre 2017, <http://www.femis.fr/conferences>. Dernière consultation le 17 octobre 2019.

images des autres. Revenons sur le premier point qui nous intéresse dans ce qu'exprime Damien Manivel, c'est-à-dire ce mouvement incessant entre les images du film (les envies du cinéaste : par exemple, pour *Lisières*, filmer un camp, le cuivre qui fond sur le feu, faire exister des fantômes, etc.) et une dramaturgie (des actions motivées, un enchaînement logique dans les faits, un arc pour le protagoniste, un personnage secondaire, etc.). Ce travail à rebours – partir des images – est constant dans la co-écriture parce qu'il exige un phénomène de déplacement nécessaire et préalable par rapport à l'élaboration de l'histoire. Écrire pour un cinéaste, comme l'explique Damien Manivel, c'est d'abord écrire avec des envies. D'où l'importance pour le scénariste de plonger dans les images du sujet, avant que, dans un second temps, le cinéaste aille à la rencontre du récit : une fois que les images sont là, la dramaturgie se crée. Pour cette raison, le travail se maintient toujours un peu en amont, il est un peu mené à rebours. C'est d'ailleurs ce que rappelle aussi Julia Ducournau interviewée au Festival de Cannes pour la sélection de *Grave* en 2016 à la Semaine de la Critique. Là encore, nous avons affaire à une double fonction – scénariste et réalisatrice – et là encore les images sont très présentes. Si, nous l'avons vu, elles peuvent concerner un personnage dans *Lisières* ; un lieu dans *Le Parv*, elles peuvent aussi être en lien avec l'action dans *Grave*. Le film raconte l'arrivée de Justine dans une école vétérinaire et son bizutage d'intégration. « C'est simple, confie la réalisatrice, *Grave* raconte le passage à l'âge adulte et comme tout moment charnière il a un pouvoir narratif et créatif hyper fort qui est cinématographique de fait¹¹ ».

Deuxièmement, à travers le témoignage de Damien Manivel, nous comprenons que c'est par le biais de ces images que le film en rencontre d'autres : Ozu, Dumont, etc. Le motif de la butte entre en dialogue avec le cinéma de ceux qui l'ont également décliné, qui l'ont également dramatisé. Cette imagerie engage donc des productions préexistantes ou contemporaines au projet. Le sujet propose un dialogue qui se fait aussi par films interposés. C'est là que notre propos rejoint celui de la Politique des auteurs : il n'est pas tant question de vanter les mérites d'un cinéma maniériste ou citationnel que de penser la circulation des images dans un contexte qui dépasse notre propre production. Car il se peut que Damien Manivel, Bruno Dumont et Yasujirō Ozu dialoguent autour de la déclinaison du motif de la butte et qu'ils arrivent tous à un moment donné à cette image en passant par des chemins différents. Le cinématographique a autant besoin du récit que des images, des agencements audiovisuels. Cette façon de concevoir l'écriture, même si elle se

¹¹ Julia Ducournau, « Grave » : Julia Ducournau, rencontre Arte Cinéma, 15 mai 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=eL8DJzVDLU> – Dernière consultation le 12 janvier 2020.

fait à quatre mains, ne nie pas l'expression singulière d'une pensée. À travers la rencontre d'un sujet et l'invention d'un imaginaire commun, elle exige un changement de posture : ce ne sont plus les histoires qui génèrent les images mais bel et bien les images qui contiennent déjà, en germe, le récit.

Finalement, ce que la co-écriture nous apprend, c'est qu'elle engage des fonctions bien plus que des personnes et, à ce titre, elle peut exister même virtuellement. Nous pourrions relire ainsi la citation d'Alexandre Astruc qui ouvrirait cet article. Si le scénariste doit faire lui-même ses films ou bien s'il ne doit plus y avoir de scénariste, cela signifie peut-être que le point de départ n'est pas tant une histoire qu'une image à dramatiser. Cette nécessité de dramatiser des images apparaît d'autant plus clairement dans un processus de co-écriture. La présence du cinéaste permet de la placer au premier plan, et ce, non pas tant dans un rapport de force hiérarchisé et hiérarchisant comme on le décrit souvent¹² que dans la genèse même du film. C'est précisément ici que les revendications successives pour élever le cinéma au rang de pratique artistique convergent. La revendication du cinéma en tant qu'art s'affirme dans une volonté de ne pas réduire le cinéma à un lieu de reproduction : celui d'un condensé d'histoire, d'un tableau ou d'une scène de théâtre. Il s'agit toujours de proposer l'invention d'une nouvelle possibilité donnée à l'expression de la pensée. Celle-ci ne se formule pas à travers l'illustration d'un texte, elle est déjà dans les images. C'est ainsi que l'on peut comprendre les deux dernières phrases du manifeste de Germaine Dulac « Ayons la foi » paru en 1919.

Le temps est venu, je crois, d'écouter en silence notre chant, de chercher à exprimer notre vision personnelle, de définir notre sensibilité, de tracer notre propre voie. Sachons regarder, sachons voir, sachons sentir. Avoir quelque chose à dire et des yeux, des yeux ouverts non sur des reflets, mais sur la vie même. Nous chercher, nous trouver... Ne plus copier, *créer*¹³.

Autrement dit, nous retrouvons ici la synthèse proposée par Prosper Hillairet.

Là se trouve l'erreur, à son apparition on n'a pas compris que [le cinéma] représentait une forme nouvelle d'expression, on en a fait une application de la littérature et du théâtre [même critique que nous retrouvons chez Alexandre

¹² Voir à ce sujet le livre de Frédéric Sojcher, *Manifeste du cinéaste* aux Éditions du Rocher sorti en 2009.

¹³ Germaine Dulac, « Ayons la foi » publié dans *Le Film* en 1919, dans Prosper Hillairet, *Écrits sur le cinéma (1919-1937) / Germaine Dulac. Textes réunis et présentés par Prosper Hillairet*, Paris, Éd. Paris expérimental, « Classiques de l'avant-garde », 1994, p. 21.

Astruc], reproduisant “servilement nos formes de pensées anciennes”, sans chercher à savoir si y gisait “un métal inconnu” et alors qu’en lui grondaient “des forces neuves”. Il ne faut pas juger le cinéma dans ses applications mais “en lui-même et pour lui-même”¹⁴.

C’est pourquoi les images sont toujours la véritable écriture du film : elles sont ce à partir de quoi et avec quoi on écrit. Ainsi, dans la co-écriture apparaît, comme nous le soulignons en ouverture, une spécificité pour l’écriture scénaristique. Dans le cadre d’une collaboration, le scénariste a en effet à sa charge de réussir à croiser l’univers visuel et sonore du cinéaste avec lequel il travaille tout comme ses envies de mise en scène avec des enjeux dramatiques. Si bien que le scénariste a trois fonctions principales dans le cadre d’une écriture collaborative. La première est celle d’un révélateur puisqu’à travers la rencontre se dévoile en images (détail, figure, motif, métaphore diégétique) le véritable sujet du film. Sa seconde fonction consiste à en rester le garant puisque ce sont ces images qu’il dramatise. Sa troisième fonction demeure celle de sa spécialité : il remplit son rôle de dramaturge dont il maîtrise la technique en révélant voire en réveillant le drame qui gît, en creux, dans les images.

Le dialogue est ainsi au fondement de tout travail collaboratif. Ce dernier peut être effectif dans le cas d’une collaboration à l’écriture mais aussi virtuel dès lors qu’il fait appel à la conversation de deux fonctions auteur/réalisateur incarnées par le même individu, comme nous l’avons vu pour Damien Manivel ou pour Julia Ducournau. Le véritable rôle de ce dialogue devient alors de rendre visibles et sensibles les images du sujet à travers l’élaboration d’un imaginaire commun. Le scénario se présente dès lors comme un objet complexe, il donne l’idée du film. En plus d’être appréhendé comme un document narratif de forme littéraire, il devient un lieu d’échange. C’est à ce titre qu’il peut être considéré comme la trace d’une rencontre.



¹⁴ Cf. Prosper Hillairet, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, *op. cit.*, p. 12, qui fait ici référence à Germaine Dulac, « Quelques réflexions sur le “cinéma pur” », *Le Figaro*, 2 juillet 1926. – Germaine Dulac, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », *Cinéa-ciné pour tous*, janvier 1925. – Germaine Dulac, « Quelques réflexions sur le “cinéma pur” », *Le Figaro*, 2 juillet 1926.

Bibliographie

- ARASSE Daniel, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.
- ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948, p. 5-9.
- COMOLLI Jean-Louis, FIESCHI Jean-André, GUÉGAN Gérard, MARDORE Michel, TÉCHINÉ André et OLLIER Claude, « Vingt ans après : le cinéma américain et la politique des auteurs », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 172, novembre 1965, p. 18-32.
- DELEUZE Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981.
- HILLAIRET Prosper, *Écrits sur le cinéma (1919-1937) / Germaine Dulac. Textes réunis et présentés par Prosper Hillairet*, Paris, Éd. Paris expérimental, « Classiques de l'avant-garde », 1994.
- SOJCHER Frédéric, *Manifeste du cinéaste*, Monaco, Éditions du Rocher, « Caméra subjective », 2009.
- TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 31, janvier 1954, p. 15-29.



Liste des illustrations

- Figure 1 – *La Baie du renard*, Grégoire Colin, 2009.
Figure 2 – *La Baie du renard*, Grégoire Colin, 2009.
Figure 3 – *La Baie du renard*, Grégoire Colin, 2009.
Figure 4 – *Lisières*, Grégoire Colin, 2013.

« P4 », écrit à douze mains sur dix ans
Entretien avec Vincent Cardona¹,
co-auteur et réalisateur

par Martin Fournier



Après des études de philosophie, Vincent Cardona intègre le département réalisation de La Fémis, dont il sort diplômé en septembre 2010. Intervenant régulier à La Cinéfabrique de Lyon et membre du collectif de scénaristes *Narra*, il tourne son premier long métrage² en 2019 avec *Srab Films* et *Easy Tiger*. La sortie est prévue en 2021.



Comment le projet d'écriture a-t-il débuté ?

En septembre 2010 je sors de la Fémis avec mon diplôme de réalisation sous le bras et un court-métrage qui a reçu un prix à Cannes³. Je signe alors avec Grégoire Debailly chez Lazennec pour écrire mon premier long métrage – un projet de film sur la piraterie – dans le cadre traditionnel d'une relation auteur-producteur. Parallèlement nous montons avec des amis une petite structure de production – « 1902 » – pour développer des scénarios « autrement » sans trop savoir en quoi on allait faire « autrement ». Mais on essaye et c'est comme ça que je demande à Chloé Larouchi, Rose Philippon – deux amies scénaristes, camarades de promotion – et Maël Le Garrec, un ami philosophe, d'écrire avec moi, à huit mains, une histoire du tournant de la rigueur de 1983. L'idée est d'articuler l'intime et l'historique autour d'un avant et d'un après en travaillant collectivement sur un groupe de personnages qui

¹ Entretien réalisé en juin 2020.

² Le titre final du film, originellement intitulé « P4 », n'est pas encore fixé.

³ *Coucou les Nuages* (2010), Deuxième Prix de la Cinéfondation, Festival de Cannes 2010.

ont à peu près notre âge et qui évoluent paradoxalement à l'époque de notre naissance – nous sommes tous les quatre nés au début des années 1980.

Comment se déroulait l'écriture à autant de mains ?

Je suis arrivé avec un traitement de deux pages et un titre de travail : « P4 ». Nous en avons discuté, nous l'avons un peu remanié, étoffé, et à partir de là, nous nous sommes réparti le récit et immédiatement attelés aux dialogues. Chacun est ainsi revenu avec sa partie et en assemblant les quatre nous avons une première version dialoguée. Nous nous retrouvions ensuite chaque semaine pour discuter ensemble autour d'une table des orientations à donner à l'histoire, des réactions des personnages aux situations rencontrées, de leurs rapports, de leurs histoires respectives... puis nous nous séparions avec chacun une scène ou deux à retravailler. Personne n'avait de « domaine réservé », nous nous répartissions le travail en fonction de l'envie de se coller à telle ou telle scène en fonction des directions que nous avons actées ensemble. Nous nous répartissions aussi des tâches autres, comme de la documentation sur tel aspect de l'histoire, tel lieu ou tel accessoire, ou encore comme la rédaction de fiches personnages. Au bout de deux ou trois passes sur la version dialoguée le caractère hétérogène du texte avait complètement disparu. Nous avons chacun des registres d'écriture bien spécifiques et nous avons seulement tâché de retenir ce qui nous semblait le mieux fonctionner.

N'était-ce pas un peu compliqué d'être à la fois scénariste, réalisateur et producteur avec autant de co-scénaristes ?

Dans cette première phase d'écriture, la question de la réalisation n'était pas posée. Elle se posait, mais elle n'était pas posée. C'est d'ailleurs ce qui caractérise l'écriture scénaristique : elle est en permanence travaillée par la question de la mise en scène. On ne peut pas complètement l'escamoter mais libre à chacun, au moment de l'écriture, de lui laisser de la place. Nous évoquions ponctuellement des idées de mise en scène à l'appui de nos propositions d'écriture mais globalement le discours était : nous verrons pour la réalisation plus tard, tâchons d'arriver à un scénario de long métrage qui nous convienne à tous les quatre. Quant à la casquette de producteur, elle était totalement assumée par Simon Vanesse et Marie Balland, les deux amis avec lesquels nous nous étions associés au sein de « 1902 ».

Quels ont été les retours sur la première version du scénario ?

Les premiers retours sont venus de la commission d'aide à la réécriture de la région Basse-Normandie, début 2011, et ils ont été plutôt bons puisque ses membres nous ont accordé l'aide. Nos intentions passaient et les lecteurs insistaient sur la consistance des personnages. C'est un aspect dont nous n'avions pas particulièrement conscience à l'époque mais qui aura son rôle à jouer plus tard dans l'histoire du film.

Quelle était votre stratégie de producteurs pour porter le film à l'écran ?

Ce n'était pas très clair mais nous avions la conviction qu'un bon scénario nous ouvrirait des portes. Et c'est un peu ce qu'il s'est passé. Il se trouve que Grégoire Debailly, avec qui je développais en tant que réalisateur mon premier long métrage, a lu le scénario et m'a proposé de le reprendre. C'était une situation un peu bizarre. D'un côté il y avait ce film de pirates qui n'en était qu'au début de l'écriture mais qui risquait de coûter très cher et donc d'être très difficile à produire et, de l'autre, ce scénario sur les radios pirates, presque fini et qui semblait bien plus facile à financer. C'était presque comme une évidence, comme une sorte de ruse que je m'étais faite à moi-même pour écrire mon premier long métrage sans avoir l'impression de le faire. Il fallait ensuite que mes associés de « 1902 » et les trois co-scénaristes acceptent la reprise par Lazennec du développement du film. Cela s'est fait sans difficulté parce que nous voulions tous que le film existe et qu'il n'y avait aucun doute sur le fait que Lazennec y parviendrait plus facilement que nous. Le passage du scénario de « 1902 » vers Lazennec date de l'été 2011. Étant donné le budget nécessaire au tournage du film (évalué à plus de deux millions d'euros), l'accueil plus froid qu'escompté des financeurs, et le fait que nous étions quatre scénaristes dont un réalisateur dépourvu d'expérience, il nous semblait indispensable de décrocher l'Avance sur recettes du CNC. Nous avons alors pris le temps de retravailler le scénario avec l'aide d'une scénariste plus capée, en l'occurrence Catherine Paillé, et nous avons pu déposer une version à cinq scénaristes en 2013. Elle a été retenue pour l'oral mais les retours du CNC soulignaient aussi un certain nombre de faiblesses qu'il nous semblait préférable de corriger. Nous avons donc choisi d'attendre la session suivante pour passer l'oral du second tour. C'est à ce moment-là que Lazennec a décidé de cesser son activité de producteur et Grégoire Debailly a dû interrompre notre collaboration le temps de réorganiser sa propre activité de producteur. Le développement du film s'est donc brutalement arrêté début 2013.

Comment s'est passée l'arrivée d'une nouvelle scénariste au sein du collectif de départ et comment s'est renégociée la répartition des droits entre les auteurs ?

L'évolution du collectif de départ n'est pas due à l'arrivée de Catherine – nous aurions pu fonctionner à cinq comme à quatre – mais à ma nouvelle façon de considérer ce que nous étions en train de faire. Mon statut dans le collectif de départ était plus ou moins celui d'un directeur d'écriture. Je n'étais pas désigné comme le futur réalisateur du film, nous étions quatre scénaristes avec exactement le même contrat, les mêmes conditions. Notre tâche était de livrer un scénario de long métrage sur le thème du tournant de la rigueur. Nous n'écrivions pas « mon » film, nous écrivions « notre » film. Parce que j'étais à l'origine du projet et de ses intentions initiales j'avais une place centrale, je coordonnais, j'arbitrais en dernier recours, mais nous cherchions avant tout à nous mettre d'accord tous les quatre sur chacun des aspects de l'histoire. À partir du moment où Grégoire me propose de réaliser le film et de reprendre à son compte le projet, ce statut change complètement. Jusque-là, en tant que scénariste j'avais un intérêt plus distant à la réalisation du film. C'était mieux, bien sûr, si le film se faisait mais le premier enjeu était évidemment de l'écrire. D'abord le scénario, ensuite le film. À partir du moment où on m'a désigné comme réalisateur, écrire le film est devenu une espèce de nécessité mais a cessé d'être l'enjeu premier – qui était désormais de tourner, de faire en sorte que le film existe. Ce changement de perspective modifie imperceptiblement mais fondamentalement le rapport au scénario qui devient dès lors inséparable d'une incarnation projetée, imaginaire, sur laquelle on revient sans cesse, qui ne cesse de se préciser et de tester la résistance du texte. En outre, cette projection, ce rêve de film n'est que très approximativement partageable. Il ne s'agit donc plus de nous mettre d'accord à quatre ou cinq mais de faire en sorte que le scénario me permette de faire un film sincère. Si nous restons donc bien cinq co-auteurs, le statut des quatre autres change de fait en même temps que le mien : ils deviennent des scénaristes au service d'un film que je vais devoir m'approprier. Quant à la question des droits d'auteurs, nous n'avions pas effectué de répartition formelle mais nous avons convenu au moment de la première écriture chez « 1902 » que nous serions tous les quatre à égalité. Cet équilibre devait ensuite être modifié en fonction de l'apport de la cinquième scénariste mais l'interruption du développement du film a rendu cette discussion caduque.

Comment avez-vous vécu l'interruption du développement ?

J'étais très confiant dans l'idée que nous nous retrouverions vite avec Grégoire pour reprendre le développement et passer à la fabrication du film. Mais quelque temps auparavant Christophe Barral et Toufik Ayadi – producteurs aux films du Worso à l'époque⁴ – qui avaient bien aimé mon court-métrage de fin d'études, m'avaient proposé une sorte de carte blanche pour un nouveau court. Cela faisait trois ans que je n'avais pas tourné et nous étions d'accord avec Grégoire sur le fait que c'était une bonne idée en préparation du long. Nous nous sommes entendu avec Christophe et Toufik sur une ébauche d'histoire et j'ai écrit, seul cette fois, une première version. Seulement le court-métrage en question faisait 58 pages (soit près d'une heure), c'était un huis-clos (peu cher à financer), et nous nous sommes dit qu'il fallait en faire un long métrage. Grégoire n'étant pas à ce moment-là en mesure de relancer « P4 », nous avons convenu que je ferais le huis-clos avec le Worso pour ensuite reprendre « P4 » – un film *a priori* plus ambitieux – avec Grégoire. Nous estimions à deux, voire trois ans le temps nécessaire au financement et au tournage du huis-clos. Mais malgré un budget très réduit, un distributeur enthousiaste, une place de finaliste lors du Grand Prix du scénario en 2015, le financement du huis-clos s'est avéré plus difficile que prévu et quatre ans après l'interruption du développement de « P4 », en 2017, nous n'étions pas en situation de pouvoir tourner. Cela faisait sept ans que j'étais sorti de la Fémis, j'avais été soutenu et suivi par des producteurs pendant tout ce temps, j'avais été repéreur, relecteur, assistant à la mise en scène, régisseur, enseignant, mais je n'avais toujours pas tourné.

Comment le projet initial a-t-il redémarré ?

Au printemps 2017, Toufik et Christophe croisent Marc-Benoît Créancier, le producteur de mon court-métrage de fin d'études à la Fémis, qui venait de produire *Divine* (2016)⁵ d'Houda Benyamina. Ils décident de s'associer pour m'aider à faire mon premier long métrage. Marc, qui avait lu et beaucoup aimé une vieille version de « P4 » nous propose de ne pas insister en financement sur le huis-clos mais de le laisser plutôt reposer et revenir au premier projet. Je n'avais pas ouvert le scénario depuis des années et ce qui m'est apparu comme une évidence était que le sujet du tournant de la rigueur m'intéressait toujours autant sinon plus et que les personnages étaient étonnamment vivants, incarnés

⁴ Aujourd'hui producteurs associés au sein de *Srab Films*.

⁵ Scénario co-écrit par Houda Benyamina, Romain Compingt et Malik Rumeau.

– ce qui est particulièrement difficile à obtenir. Nous pensions par ailleurs avec les quatre co-auteurs que ce projet était enterré et qu’il ne verrait jamais le jour, nous étions donc ravis de la perspective d’une reprise. Mais nous avions interrompu le travail sans aller au bout des corrections et il fallait donc le remettre sur le métier. Il y avait déjà eu tellement de réécritures (une vingtaine de versions au total) que je leur fais part de mon besoin de lâcher la plume d’une part et de confier notre scénario à un regard neuf. Ils me donnent leur accord pour cette démarche et je rencontre alors Romain Compingt qui accepte de nous rejoindre.

Comment avez-vous travaillé avec Romain Compingt ?

Au tout début de l’écriture, en 2010, le film était une histoire de bande où chacun des personnages existait presque à égalité. Seulement le scénario laissait entrevoir un film de près de 3h et de gros problèmes de rythme. Au fond toute l’histoire de l’écriture du film a consisté en un resserrage progressif de la dramaturgie autour de trois personnages. Mais fin 2017, quand nous reprenons l’écriture avec Romain, ce geste n’est pas encore abouti et le scénario donne l’impression d’un déséquilibre entre une première partie qui fait bien exister la bande et une seconde où elle s’évanouit bizarrement. Lors de notre première rencontre nous décidons de réécrire tout le film autour de la trajectoire du personnage principal. Pour ce faire il nous semble important que Romain soit le seul à tenir la plume et qu’il propose librement une réécriture globale en partant de ce personnage et en le suivant jusqu’à la fin. Nous nous voyons ensuite pour ajuster progressivement mais je mets un point d’honneur à ne pas écrire un mot. Il est important que Romain puisse donner à ce texte très sédimenté, avec de multiples thématiques imbriquées les unes dans les autres, une patte qui lui est propre, un ton et un vernis littéraire qui en facilitera la lecture.

Comment a été reçue cette nouvelle version du scénario ?

Cette nouvelle version a été très bien accueillie par les différents lecteurs et nous a permis d’obtenir l’Avance sur recettes en mai 2018. À partir de là, il nous a fallu un an pour boucler le financement du film et au printemps 2019 je commençais la préparation du tournage qui a eu lieu d’octobre à décembre 2019 entre la France et l’Allemagne.

Dans quelle mesure le film a-t-il été réécrit avant et pendant sa réalisation ? Au montage ?

Le film n'a cessé d'être réécrit. C'est comme si l'écriture d'un film, les directions qu'elle prend, était une manière de serpenter en répondant à des voix divergentes. Une de ces voix, la plus forte il me semble, est celle de la dramaturgie : est-ce que l'histoire fonctionne ? Mais on ne peut faire fi d'une autre voix, plus insidieuse, qui serait celle de la gestation : est-ce que cette histoire va permettre au film d'exister, de « sortir » ? Et plus on approche de la « sortie », plus une autre voix se fait entendre, celle du cinéma : est-ce que cette histoire laisse suffisamment de place, de creux, pour que du cinéma advienne, existe ? Cette troisième voix qui va en s'intensifiant est surtout intervenue à partir du moment où il ne faisait plus de doutes, au bout de neuf ans, que le film allait enfin se faire. Elle m'a conduit, en préparation, à retoucher à la marge quelques dialogues voire quelques scènes en fonction des décors qui se présentaient à nous et à ce que les comédiens déclenchaient dans leur rencontre avec les personnages. Elle s'est surtout imposée au tournage où le scénario m'est apparu comme un car de tourisme dans un pays dangereux et magnifique : si on reste à l'intérieur on est sûrs d'arriver à bon port, mais on ramènera les mêmes photos que tout le monde. La réécriture qui a lieu au montage est d'une toute autre nature : on fait avec ce qu'on a. Il y a une évidence des *rushs* qui s'impose. Elle n'est pas forcément facile à trouver mais quand elle se présente, elle s'impose.

La pandémie actuelle a encore retardé la sortie du film. Au final, combien de temps aura-t-il fallu entre les premières lignes écrites et la sortie du film en salle ?

Nous devons présenter le film aux différentes sélections du festival de Cannes 2020 mais étant donné les circonstances et le fait qu'il restait un important travail à effectuer sur le son du film, nous avons choisi de reporter notre candidature à l'année prochaine. Onze ans se seront presque écoulés depuis les premières lignes, j'aurai 40 ans et ce sera aussi les 40 ans de l'élection de François Mitterrand – la première image du film.

La difficile reconnaissance du travail du scénariste

Entretien avec Pierre Chosson¹

par **Martin Fournier et Ionela Roharik**



Scénariste, réalisateur et dialoguiste, Pierre Chosson a écrit les scénarios de près d'une vingtaine de longs métrages de cinéma. Il a également participé à l'écriture de documentaires et aux scénarios de plusieurs fictions pour la télévision. Parmi les films qu'il a écrits ou coécrits, on peut en particulier citer *La Vie rêvée des anges* (Éric Zonca, 1998²), *Les Yeux bandés* (Thomas Lilti, 2007³), *Les Liens du sang* (Jacques Maillot, 2008⁴), *Nord Paradis* (Christophe Lamotte, 2008⁵), *La Mer à boire* (Jacques Maillot, 2012⁶) ou *Hippocrate* (Thomas Lilti, 2014⁷).

Pierre Chosson est membre fondateur et co-président avec Cécile Vargaftig de l'association *Scénaristes de Cinéma Associés* (SCA), fondée en 2018.

Le SCA a publié en 2019 un ouvrage intitulé *Scénaristes de Cinéma : un Auto-portrait*⁸, construit autour de témoignages de scénaristes. Cet entretien fait suite à cette publication et aux tables rondes organisées par le SCA sur le métier de scénariste en France à sa suite, lors des premières *Journées du scénario*, en avril 2019⁹. Une de ces tables rondes portait spécifiquement sur la question de la reconnaissance¹⁰.



¹ Entretien réalisé en juin 2020.

² Co-écrit avec Éric Zonca, Roger Bohbot et Virginie Wagon.

³ Co-écrit avec Thomas Lilti.

⁴ Co-écrit avec Jacques Maillot et Éric Vénier, d'après une œuvre originale de Michel papet et Bruno Papet.

⁵ Co-écrit avec Christophe Lamotte.

⁶ Co-écrit avec Jacques Maillot.

⁷ Co-écrit avec Baya Kasmi, Thomas Lilti et Julien Lilti.

⁸ Collectif (SCA), *Scénaristes de Cinéma : un Auto-portrait*, Paris, Anne-Carrière, 2018.

⁹ <https://scenaristesdecinemaassocies.fr/actualites/journees-du-scenario>

¹⁰ *Les Scénaristes et les médias – marche à l'ombre ?* La captation de cette table ronde est disponible sur le site du SCA : <https://scenaristesdecinemaassocies.fr/actualites/table-ronde-les-scenaristes-et-les-medias-marche-a-l-ombre>

Quels sont pour vous les éléments fondateurs de l'association Scénaristes de Cinéma Associés (SCA) ?

Le SCA est né de la rencontre entre un certain nombre de scénaristes au parcours divers qui avaient envie de réfléchir sur leur métier et ses pratiques et de mieux représenter les scénaristes de cinéma au sein des instances interprofessionnelles. On s'est rencontrés, on a discuté et on a vu qu'on avait une convergence d'opinions. On s'est beaucoup retrouvés sur le cinéma et sur le cinéma dans sa dimension collective, dans le refus d'un certain corporatisme. Pour nous, au SCA, les réalisateurs et les producteurs ne sont pas l'ennemi. Le cinéma est un art collectif, collaboratif, où chacun joue son rôle. Celui du scénariste est capital et important, mais au même titre que celui des monteurs, des chefs-opérateurs, etc. Fondamentalement, la diversité et l'indépendance du cinéma sont au cœur de nos préoccupations. L'association compte actuellement plus d'une centaine de membres.

Le SCA se concentre sur l'écriture pour le cinéma. Est-ce la revendication d'une différence avec les autres formes d'écriture scénaristique ?

Nous ne sommes pas tous d'accord là-dessus, même au SCA. En ce qui me concerne, je pense que cinéma et audio-visuel sont deux champs qui ont des proximités, mais qu'on ne travaille pas de la même façon. Moi, en tout cas, je ne travaille pas de la même manière pour le cinéma ou pour l'audio-visuel. Les chaînes de fabrication de l'audiovisuel et du cinéma ne sont pas du tout les mêmes. Elles ne sont pas organisées de la même manière. L'audiovisuel est fondé sur une économie de la demande : c'est le diffuseur qui commande et décide. Le cinéma reste fondé sur une économie de l'offre. C'est l'association producteur/auteur qui se bat pour faire vivre son désir de film.

En quoi la place du scénariste y est-elle différente ?

Dans le monde de l'audio-visuel, le scénariste est d'une certaine manière le créateur principal du produit achevé. C'est encore beaucoup plus le cas en séries qu'en fiction télé. On voit que pour les séries, les showrunners travaillent maintenant, souvent, en atelier, avec une équipe. Les réalisateurs, même s'ils apportent quelque chose, arrivent en cours de route et souvent se succèdent. Un épisode est réalisé par tel réalisateur, un autre par tel autre réalisateur et c'est le showrunner qui donne la couleur générale. C'est très personnel, mais je pense qu'il y a moins de mise en scène dans les séries. On est plus dans la

direction artistique que dans la mise en scène. Alors qu'au cinéma il y a l'auteur, qui est le réalisateur et qui, lui, met en scène le scénario. Il s'empare des différents éléments qui sont à sa disposition, le scénario, les acteurs, la lumière, le montage, pour créer une œuvre qui est forgée de tous ces éléments. Dans la série, bien sûr, il y a aussi de la mise en scène, mais ce qui guide, c'est beaucoup plus le récit et la narration, les techniques presque littéraires de dramaturgie.

La dimension « poétique » qu'apporte un réalisateur de cinéma y est-elle en quelque sorte laissée de côté ?

Pas totalement laissée de côté. Et il y a des exceptions, bien sûr. Mais on identifie aussi de moins en moins les réalisateurs de cinéma. C'est ce que disait très bien Martin Scorsese dans un de ses derniers papiers. Personne ne sait qui a réalisé *Joker*... On va voir le *Joker*. On va voir le prochain *Spider-Man*. Ce sont des marques qui sont connues. Qui peut dire qui a réalisé *La reine des neiges II* ? On va voir *La reine des neiges II*, on ne va pas aller voir « un film de ». On va voir *Joker*, on ne va pas voir un film de Todd Phillips, on va voir *The Avengers I, II, III, IV, V*. Mais on ne va pas voir « le film de »... Ce n'est pas tout à fait vrai en France, mais c'est une tendance à laquelle résiste le cinéma indépendant. Une tendance non négligeable et intéressante à observer, parce qu'il y a quelque chose qui se dissout. On va voir une marque...

Les témoignages de scénaristes recueillis par le SCA¹¹ montrent un véritable sentiment de déficit de reconnaissance. Agnès de Sacy cite Rui Nogueira¹² en parlant du « droit de présence des scénaristes ». Selon vous, quelles formes de ce « droit de présence » sont attendues par les scénaristes français aujourd'hui ?

Il faut s'entendre sur ce qu'on met derrière le mot « reconnaissance ». A titre personnel, la reconnaissance individuelle ne me préoccupe pas beaucoup. La taille de « mon nom sur l'affiche », « les articles dans les journaux », « les interviews », une éventuelle « notoriété », ça ne m'intéresse pas plus que ça. Mais, c'est très personnel. D'autres, y compris au SCA, ont un sentiment différent que je peux comprendre. Quand on écrit régulièrement pour des cinéastes très médiatiques, dont les films sont reconnus, vont en festival, ça

¹¹ Collectif (SCA), *Scénaristes de Cinéma : un Auto-portrait*, op. cit.

¹² *Les scénaristes et les médias – marche à l'ombre ?* Table-ronde lors des *Journées du scénario*, avril 2019, op. cit.

peut être douloureux d'être maintenu dans l'ombre... Comme si le scénariste n'avait pas sa part dans la réussite du film ou se voyait nié son statut de co-auteur. Mais à mon sens, la bataille pour la reconnaissance est surtout importante sur le plan symbolique, collectif et disons politique parce qu'elle permet de peser.

En quoi la reconnaissance symbolique permet-elle de peser ?

Sur le travail du scénario, le statut du scénariste, les négociations, par exemple. Si on est reconnu, on a du poids, donc on peut améliorer notre travail. La reconnaissance symbolique et collective permet de peser, de compter, dans les rapports avec les autres co-créateurs, co-producteurs, ou « co-fabricants » des films. Si on est reconnu et connu, notre parole, notre expertise et notre sentiment comptent plus, il me semble.

Elle permet au scénariste d'avoir plus de poids dans le processus créatif ?

Un des axes sur lesquels nous avons créé l'association des *Scénaristes de Cinéma Associés* est le constat que le rôle du scénario dans le processus de création, de fabrication et de financement des films est surévalué tandis que le travail du scénariste est paradoxalement sous-estimé. Tout part du scénario, tout y est ramené. C'est devenu l'alpha et l'oméga de la création. On entend des discours du type : « Ah, le problème du cinéma français c'est le scénario. Il n'y a pas assez de scénarios bien écrits, il faut les écrire mieux, former les scénaristes etc. ». C'est un point de vue qui peut s'entendre, mais ce n'est pas le mien. Et je crois qu'il est dommageable pour le cinéma. On a sans doute plus un problème de scénarios trop écrits, sur-écrits. Et au lieu de pointer les faiblesses de l'écriture, on pourrait envisager qu'on a peut-être tout autant un problème de réalisateurs, de producteurs et de chaîne de distribution. En fait, il me semble qu'on a tendance, d'une manière générale, à moins considérer le cinéma. On voit des films certes, mais finalement on voit très peu de cinéma dans les films. Parce que le scénario suffit d'une certaine manière. On a alors des réalisateurs (pas tous bien sûr mais un nombre non négligeable) qui se contentent de filmer le scénario qu'ils ont reçu sans le réécrire. Or, le scénario a besoin d'être réinventé à chaque étape de la fabrication du film. Il est écrit une première fois sur le papier mais il a besoin et vocation à être réécrit au tournage, au montage, et selon la formule de Bresson, une dernière fois dans le regard du spectateur. Le scénario est devenu un poids dans la création. C'est à la fois celui qui permet tout et en même temps celui qu'on accuse de tous les

maux. Quand un film est raté, c'est très souvent le scénario qu'on accuse. Donc, sur le plan créatif, je pense que le scénario prend trop d'importance dans les films. Mais, encore une fois, c'est personnel et tout le monde n'est pas d'accord avec moi là-dessus. Et il y a aussi la question du financement du film, qui se bâtit sur le scénario, ce qui lui donne un rôle d'une importance capitale.

Un scénario surévalué ? Pourtant les scénaristes ressentent un déficit de reconnaissance.

Le paradoxe c'est que le scénariste, lui, est complètement sous-évalué et parfois peu considéré. On le fait réécrire 25 fois, parce qu'untel a dit « Bah, je trouve que le scénario n'est pas bien... ». On est convaincu qu'on réécrit trop. Écrire c'est réécrire, mais il y a des limites. La phrase un peu banale « le scénario est surévalué et le scénariste est sous-estimé ou sous-évalué » regroupe de fait beaucoup des thèmes sur lesquels nous nous sommes mis en mouvement. Il s'agit donc effectivement de reconnaissance, dans la façon dont on est lu, dans la création, dans la rémunération et dans notre statut, qui est précarisant.

La reconnaissance d'un scénariste lui permet-elle de limiter les réécritures ?

Je pense que oui. C'était peut-être plus difficile de dire à Jean-Claude Carrière ou à Gérard Brach : « Écoute, faut que tu réécrives parce que la directrice de casting a du mal à trouver une comédienne un peu rentable pour ce rôle secondaire, donc faudrait que tu étoffes ce rôle pour avoir une telle ou une telle... ». Peut-être que Jean-Claude Carrière aurait été plus en mesure de pouvoir lui dire : « Bah, non, excuse-moi mais c'est une connerie. Ce personnage, il a la place qu'il mérite ».

« Le scénario est surévalué et les scénaristes sous-estimés ». À quel moment se produit cette inversion ?

C'est peut-être l'influence de l'audiovisuel et de la série, qui proposent des récits très addictifs, très construits où la narration, issue des techniques du feuilleton littéraire, prend le pas sur les autres aspects. Alors que le cinéma est ailleurs. Du coup, le cinéma est quand-même contaminé par ce qui se passe dans les autres champs de la création audiovisuelle. Le poids du scénario est

devenu de plus en plus prégnant et le goût, ou l'appétence pour des scénarios bouclés plus forts. Je pense qu'on en arrive à confondre, par moments, le scénario et l'histoire à raconter. Or le scénario ce n'est pas l'histoire racontée dans le film. En tout cas, pas pour moi. Quand ils vont au cinéma, beaucoup de spectateurs ne s'interrogent plus ou ne se rendent pas compte que le cinéma, c'est autre chose qu'une histoire racontée par le moyen des images. Le film va être formidable parce que le sujet est important ou parce qu'il y a une bonne histoire, bien racontée. Mais un travelling ça peut être bouleversant, ou pas ; la durée d'un plan contribue à ce qu'il y ait du cinéma, ou pas...

Pourquoi les réalisateurs ne jouent-ils pas ce rôle, alors qu'ils sont la plupart du temps coscénaristes ?

Ils le jouent parfois, mais pas tout le temps. Le cinéma, finalement c'est toujours un art du compromis. Jusqu'où accepter de faire des compromis pour pouvoir faire un film ? C'est une question que se posent souvent tous les réalisateurs. Je me rappellerai toujours le premier film que j'ai écrit. À un moment donné, on m'a dit qu'un comédien pressenti pour jouer dans le film voulait qu'on lui écrive deux ou trois scènes de plus où il serait en rapport avec le comédien principal. Le réalisateur réfléchit au fait d'avoir ce comédien et il accepte. On écrit les deux ou trois scènes. Or les trois scènes en question sont inutiles et déséquilibrent l'architecture qui avait été construite pour le film. Ça peut paraître un détail... Mais à l'arrivée, le film est raté et il n'a pas de succès. Ce sont souvent de mauvais calculs de la part de certains producteurs ou de la part de certains réalisateurs. Un réalisateur est souvent obligé de composer avec le marché des comédiens. En vogue, pas en vogue... *Bankable*, pas *bankable*... Maintenant ça descend parfois sur les rôles secondaires. Il y a toujours ce poids de l'argent. Je pense que si un metteur en scène très connu dit que le scénario est fini, alors le scénario est fini. Et s'il ne veut pas de tel comédien, peut-être qu'il est plus à même qu'un réalisateur moins connu de le dire. La reconnaissance permet de compter, de peser. Et je pense que si la profession était plus reconnue, les scénaristes pourraient un peu mieux juguler l'inflation des réécritures. C'est dans ce sens-là que je trouve la reconnaissance nécessaire, bien plus que dans les à-côtés qui flattent l'ego. Après, tout le monde est content d'avoir son nom en gros sur l'affiche, tout le monde peut être content d'être invité à un festival. C'est normal. Mais ce qui compte à mes yeux, c'est la possibilité de peser, de compter pour le travail, de créer et de contribuer à créer un film.

Une reconnaissance intra-professionnelle, plus que d'une reconnaissance médiatique ?

Je pense qu'en fait l'un dépend de l'autre. La reconnaissance intra-professionnelle, on est un certain nombre à l'avoir. Les gens nous connaissent, connaissent notre travail, l'apprécient... Et en même temps, il y a toujours ce sentiment que le scénariste est quand même corvéable à merci. On peut le faire réécrire pendant des années, on n'écoute pas son opinion aussi fortement qu'on écoute celle de ceux qui contribuent au financement. De toutes façons, on écoute ceux qui ont l'argent ou ceux qui permettent de faire le film. Les comédiens, les distributeurs, toute la chaîne du financement. Ce sont eux qui amènent l'argent, donc c'est aussi logique qu'ils aient du poids...

Vous-même, vous sentez-vous écouté ?

Je n'ai pas trop de soucis. Je travaille souvent avec des gens que je connais bien, avec des réalisateurs avec qui je suis très en phase. Mais il faut aussi écouter... Les producteurs peuvent avoir de très bonnes raisons de nous demander de retravailler, même quand on croit avoir fini. Après, ça dépend aussi de sur quoi on travaille. Il y a les projets plus ou moins « alimentaires » sur lesquels j'aurais sans doute moins tendance à me battre. Si on me dit de réécrire, je réécris. Après, s'ils n'arrivent pas à monter le film ou si c'est raté, franchement, tant pis, je m'en moque un peu... Mais sur les films qui comptent, là c'est navrant de ne pas pouvoir peser. Et j'ai parfois eu des regrets de n'avoir pas su ou pu convaincre.

Avez-vous observé une évolution au cours de votre carrière concernant la reconnaissance des scénaristes ?

Je pense que ça s'aggrave un petit peu. On a toujours tendance à penser que c'était mieux avant, mais objectivement, je trouve que nous sommes de plus en plus confrontés au risque du formatage. L'audiovisuel contamine lentement mais sûrement le cinéma. Comme je suis plus vieux et que j'ai plus d'expérience, je vis plutôt d'écritures qui ne sont pas trop désagréables et très souvent heureuses. Mais pour les jeunes, je pense que c'est plus difficile qu'avant. On est beaucoup plus qu'avant embarqué dans ces processus un peu inflationnistes sur un scénario qui compte de plus en plus. Ça peut être épuisant et décourageant. La seule chose que les financiers ont à se mettre sous la dent au départ, c'est ce scénario. Le problème c'est que lire un scénario c'est

un peu compliqué. Il faut savoir projeter du cinéma derrière les mots qu'on a sous les yeux, derrière les séquences écrites et les dialogues écrits. C'est peut-être un manque en ce moment chez certains producteurs, financiers ou lecteurs dans les commissions : savoir lire un scénario en projetant du cinéma. Souvent, ils ne lisent que l'histoire racontée. C'est dommage parce que du coup ils demandent de plus en plus de récits qui passent par les mots, or le récit en cinématographie ne passe pas que par les mots. C'est aussi une difficulté de l'écriture d'un scénario, la façon dont on réussit à faire sentir que le plan va durer trois minutes et que c'est dans cette durée que quelque chose va se passer.

Est-ce que ça ne devrait pas justement amener naturellement vers une valorisation du métier de scénariste ?

Le problème c'est qu'on confond un peu le métier de scénariste avec le métier de raconteur d'histoires en images. Je pense que, par exemple, à la fameuse formule de Gabin : « Il faut trois choses pour faire un bon film : d'abord une bonne histoire, puis une bonne histoire, et enfin une bonne histoire ». C'est une ineptie qui continue à nous faire du tort. Un bon film ce n'est pas une bonne histoire ! Une bonne histoire peut donner un très mauvais film et une mauvaise histoire peut donner un très beau film. Un bon film c'est autre chose. Le cinéma c'est autre chose. C'est quelque chose qu'on a du mal à définir parfois, un peu comme l'oiseau dans le poème de Prévert¹³. Je pense parfois que c'est l'essence du travail et du talent du metteur en scène : il prend tout ce qu'il a pensé, imaginé, réfléchi, choisi depuis qu'il a commencé à rêver son film avec son scénariste (ou seul), et il les fait jouer ensemble, il les confronte. C'est le scénario, c'est le visage de tel acteur, c'est le décor, c'est la lumière, c'est le son, c'est le montage, la musique... Et en organisant tout ça, à un moment donné, le cinéma arrive, ou pas... Comme l'oiseau dans le poème de Prévert. Et là, on peut signer avec fierté.

Si l'on ne questionne pas le statut d'artiste du réalisateur, pourquoi celui du scénariste n'est-il pas si évident ?

C'est le drame du scénariste, et d'une certaine manière c'est en même temps son privilège. Mais tout le monde n'est pas d'accord là-dessus... Un bon scénario, on ne le voit pas à l'arrivée du film. Et c'est tant mieux, d'une certaine

¹³ Jacques Prévert, « Pour faire le portrait d'un oiseau », *Paroles*, Paris, Gallimard, 1945.

manière. Si on remarque le scénario d'un film, c'est qu'on n'a pas vu le film, ou c'est que le film ne s'est pas hissé au-dessus du scénario. Or un film qui ne se hisse pas au-dessus de son scénario, c'est un film qui n'a pas fait de cinéma. C'est Atlas, le scénario. Tout le reste s'appuie dessus pour aller chercher plus haut, plus fort et mieux. C'est très généreux, un scénario, en fait. Il donne des ailes à tous les autres créateurs du film, le réalisateur, le chef-op, le monteur, etc. Mais pour réussir ça, le scénario doit s'évanouir, il doit se dissoudre. Je pense qu'un bon scénario est un scénario qu'on ne voit pas. Si on voit le scénario, c'est soit qu'il n'y a pas eu de cinéma, soit que le scénario est un peu « m'as-tu vu ». Le scénario n'a pas laissé la place aux autres ou le cinéaste n'a pas su prendre sa place. Le scénario est une œuvre qui se dissimule. Elle est donc difficile à faire reconnaître en tant que travail d'artiste. Ce n'est pas un roman. Lire un scénario peut être intéressant pour des curieux ou des professionnels, mais un scénario qui n'est pas filmé reste un film imaginaire. Il est difficile de mettre en avant son statut d'artiste quand l'objet qu'on a créé s'est dissous.

Le risque n'est-il pas que le scénariste s'efface en même temps que son scénario ?

Non, en fait, ce n'est pas inéluctable. On est là, derrière, on a contribué, on existe et il y a quelque chose, c'est le scénario. Derrière ce que vous voyez, il y a eu un moment créatif important, nécessaire et fondateur, qui est cet objet qui a disparu, qui était appelé à disparaître, à se dissimuler en tout cas. Et puis c'est très culturel. En Italie, jamais Fellini ou Visconti n'ont effacé leurs scénaristes. Ce sont pourtant des cinéastes affirmés. On peut en dire autant de Ken Loach qui dit régulièrement tout ce qu'il doit à son scénariste, Paul Laverty.

Est-ce parce que le scénario est voué à se dissoudre au service de l'œuvre que les critiques ont souvent du mal à trouver des lignes directrices dans les œuvres des scénaristes ?

Les critiques voient le film, donc ils parlent du film. On leur reproche parfois de ne pas suffisamment parler du travail des scénaristes dans leurs critiques. Ils le disent eux-mêmes, ils ne savent pas quel a été le travail, ils ne connaissent pas le métier de scénariste. C'est un métier, mais ce n'est pas seulement un métier d'écriture. Ce n'est pas seulement un art de l'écriture, c'est aussi un art de l'accouchement, du dialogue, de l'enquête. L'écriture, ce n'est finalement qu'une partie de notre travail de scénariste. Les critiques le disent :

ils voient les comédiens parce qu'ils sont à l'écran, donc ils peuvent parler des comédiens. Ils parlent de la mise en scène, même s'ils en parlent de moins en moins, parce qu'elle est à l'écran aussi. Ils parlent des réalisateurs parce qu'ils signent majoritairement leur nom sur l'affiche. Mais le travail du scénario, qui a permis tout ça, il est derrière, ils ne le voient pas. Mais, comme je le disais tout à l'heure, si on disait « Voilà, ça c'est le scénario, c'est un scénario formidable », et qu'on ne parlait que du scénario, ce serait qu'il y a eu un problème ailleurs, il me semble.

Il y a tout de même des prix du meilleur scénario.

Il y a des prix du scénario mais, personnellement, je trouve que c'est une aberration. Ça veut dire quoi, objectivement ? Le prix de scénario, c'est le prix de consolation pour un réalisateur à qui on n'a pas donné le prix du meilleur film. Alors, quitte à choisir, on va dire que l'histoire est la plus marquante. Mais, par définition, le meilleur film a forcément le meilleur scénario... De toutes les façons les prix, on sait tous que ça n'a pas de sens. Ce n'est que du marketing. Ça n'a aucun sens de comparer des films entre eux. Ils ne sont pas la même chose, ils ne parlent pas des mêmes choses. C'est très utile parce que ça fait vendre les films derrière et que c'est important et puis tout le monde est content d'avoir des prix, mais en même temps c'est souvent du grand n'importe quoi. Évidemment, c'est une opinion toute personnelle, qui n'engage que moi.

Les rares scénaristes qui sont connus du public le sont généralement par les réalisateurs avec lesquels ils travaillent. Comment un scénariste vit-il le fait d'être « le scénariste de... » ?

Quand on a une complicité avec un auteur réalisateur, c'est très agréable. Ça ne veut pas dire qu'on est toujours d'accord, mais c'est une relation très vivifiante, très stimulante. Travailler avec un réalisateur sur plusieurs films, c'est vraiment passionnant parce qu'on se connaît de mieux en mieux. On a l'impression de creuser un sillon. Après, ça donne au scénariste le goût de l'ombre... Il y en a qui veulent la lumière, mais il y a en a qui apprécient ce rôle un peu caché, je pense. J'ai grandi et j'ai aimé le cinéma à l'époque où c'était le cinéma d'auteur. Donc pour moi, même si le scénariste est créateur, l'auteur du film reste le réalisateur. Sauf que parfois, il n'y a pas de réalisateur. Enfin, il y a peut-être un réalisateur, mais ce n'est pas un cinéaste. Réaliser artistiquement, produire une œuvre d'art importante ou intéressante avec du cinéma, ça

demande un auteur, un réalisateur, une vision... Avec ce scénario-là, avec ces collaborateurs-là, avec ces comédiens-là, il a su mettre tout ensemble, organiser, imposer une vision qui est la sienne, un style qui est le sien et il a créé un objet qui n'est plus le scénario, qui est autre chose. Et cet objet artistique qu'il a créé, qui est le film, même si c'est collectif, il en est quand-même le principal auteur. Je n'ai pas de problème quand, à l'avant-première, on va surtout voir le réalisateur pour lui dire que le film est raté ou que le film est formidable. C'est justifié. Même si après je suis aussi content qu'on vienne me dire « Bravo, le scénario est formidable, vous avez fait du bon boulot ! »

Vous parliez précédemment de l'importance de la reconnaissance en ce qu'elle permet plus de liberté de travail.

En fait, c'était un peu l'objet de tout le livre¹⁴. La reconnaissance médiatique est intéressante parce qu'elle amène à la reconnaissance de la profession. Qu'untel soit reconnu, qu'il devienne célèbre, d'une certaine manière on n'en a rien à faire, mais sa reconnaissance médiatique, sa célébrité, contribuent à redonner de la légitimité au métier de scénariste dans la chaîne de fabrication du film. Ça, c'est intéressant. On porte ce combat sur différents fronts, y compris sur la reconnaissance médiatique.

Comment pensez-vous qu'il serait possible de faire bouger les choses pour assurer une meilleure reconnaissance du métier ?

La presse anglo-saxonne met systématiquement le nom des scénaristes dans les fiches techniques qui accompagnent les présentations de films aux critiques, ce que ne fait pas la presse française. Ça, c'est un point important : toujours citer. La présence dans les festivals, dans les jurys, est importante aussi. Sur les trois auteurs qui ont un statut légal sur le film, le compositeur est régulièrement invité dans des jurys, les réalisateurs y sont toujours et les scénaristes presque jamais. Être dans les jurys contribuerait à accréditer non pas la reconnaissance de tel scénariste qui y est invité, mais la reconnaissance de la profession. Ce sont des points importants, donc on se bat là-dessus. Nous plaçons aussi, par exemple, pour que la cinémathèque fasse des rétrospectives liées à des scénaristes. Le problème, par exemple avec les festivals, c'est qu'ils nous disent « On invite des réalisateurs qui sont des scénaristes », mais ils les invitent en tant que réalisateurs, ils ne les invitent pas en tant que scénaristes. Il ne faut pas

¹⁴ Collectif (SCA), *Scénaristes de Cinéma : un Auto-portrait*, op. cit.

se tromper. Parce que tous les scénaristes ne rêvent pas de réaliser. La réponse est peut-être dans ce que nous essayons de faire au SCA, prendre la parole et forcer les portes pour faire bouger les mentalités et montrer que ce métier de l'ombre, passionnant et subtil, gagne justement à être connu.

Qu'en est-il de la place des scénaristes dans les génériques ?

Théoriquement, les scénaristes, souvent par contrat, sont mentionnés en générique de début, le générique prestigieux. On est parfois cités au début et à la fin. Après, les génériques, c'est parfois compliqué. Il m'est arrivé qu'on me demande de retirer mon nom du générique du début et de n'être cité qu'à la fin pour des questions de mise en scène. Le générique était en surimpression, déjà sur l'action, et il était trop long... On peut considérer que dans ces cas-là, c'est souvent au scénariste qu'on demande de retirer son nom plutôt qu'au comédien, bien évidemment, ou au producteur, ou même au chef-op, qui est rarement oublié au début du film... C'est là où j'ai tort, peut-être. Comme je me moque d'être au début ou à la fin, je dis « OK, pas de problème. » Mais effectivement, quand on accepte, on finit par accepter de ne pas être considéré.

La place des effets visuels dans l'écriture du scénario
L'exemple atypique
d'Au revoir là-haut (Albert Dupontel, 2017)
vu par le superviseur Cédric Fayolle

par Réjane Hamus-Vallée



À plus d'un titre, l'adaptation cinématographique du roman de Pierre Lemaitre¹ semble atypique. Multirécompensé, en particulier par le prix Goncourt 2013, l'ouvrage se déploie sur 576 pages et comporte des évocations de la guerre en tranchée particulièrement visuelles. Il base aussi toute son histoire autour du personnage d'Édouard Péricourt, dont le bas du visage a été arraché par un obus au début du livre. Et si évoquer par mots une gueule cassée peut être éprouvant pour un lectorat, voir le visage en bouillie du personnage sur grand écran demande une grande finesse pour éviter un rejet total du spectateur.

En dépit de la taille de l'ouvrage et de ses multiples défis visuels, le film est un succès, à la fois public (plus de deux millions de billets vendus en France²) et critique (César du meilleur réalisateur, de la meilleure adaptation, des meilleurs costumes, de la meilleure photographie, des meilleurs décors). À la sortie du film, les interviews et critiques se sont particulièrement concentrées sur l'aspect adaptation : « Son respect de l'œuvre adaptée s'accompagne d'une ambition formelle inouïe », explique Yan Tobin pour *Positif*, tandis que Sophie Avon pour *Sud Ouest* estime que « En s'appropriant le roman, Albert Dupontel a fait mieux que l'incarner, il lui a donné une intense charge d'émotions qui

¹ Pierre Lemaitre, *Au revoir là-haut*, Paris, Albin Michel, 2013.

² <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-230699/box-office/> « Découvrez le détail, semaine par semaine, des 2 088 336 entrées cinéma en France du film Au revoir là-haut ». Dernière consultation le 8 avril 2020.

déborde les effets visuels de son cinéma, transforme une résurrection en rédemption et un sauvetage en impossible retour³. »

Cette attention spécifique provient d'une part du statut du roman originel, du haut de ses 450 000 exemplaires vendus et de son Goncourt, et de l'autre du travail particulier mené par Albert Dupontel auprès de Pierre Lemaitre, ce dernier ayant donné son avis et accord sur les différentes nouveautés du scénario final, en particulier un dénouement alternatif, « mais cette infidélité, paradoxalement, est fidèle », déclare François Forestier en introduction d'un entretien croisé entre Dupontel et Lemaitre pour le *Nouvel Observateur*⁴. « Pour faire un bon film, le réalisateur doit s'approprier le roman. Alors j'ai accepté qu'il raconte l'histoire du point de vue d'Édouard Péricourt et non plus d'Albert Maillard, qu'il évacue l'homosexualité pour ne pas partir dans tous les sens, et même qu'il change la fin⁵ », explique l'écrivain en justifiant son choix pour l'attribution de ses droits très convoités à Albert Dupontel, dont c'est la première adaptation, mais pas le premier scénario. Car Albert Dupontel signe le scénario de tous les longs métrages qu'il a réalisés à ce jour : *Bernie*⁶ en 1996, *Le Créateur*⁷ en 1999, *Enfermés dehors* en 2005, *Le Vilain* en 2008, *9 mois fermé*⁸ en 2012, *Au revoir là-haut*⁹ en 2017 et *Adieu les cons* en 2020.

Cependant, ce n'est pas Pierre Lemaitre qui verra les premières moutures du scénario, mais le superviseur des effets visuels Cédric Fayolle, avec lequel Dupontel collabore systématiquement depuis quasiment le début de sa carrière de réalisateur¹⁰, et qui sera donc le premier interlocuteur dans cette phase d'écriture et de réécriture des treize versions du scénario. « C'est la première personne que j'ai contactée, avant même d'avoir écrit le scénario. Il s'agissait de "mentir" au public pendant plus de deux heures. Il s'est prêté au jeu avec délectation et enthousiasme. Sur la base de mon storyboard, de photos, de

³ Pour un aperçu très synthétique des critiques, voir la sélection opérée par le site *allocine.fr* dont sont extraites les deux citations : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-230699/critiques/presse/>. Dernière consultation le 7 octobre 2019.

⁴ François Forestier, « Dupontel adapte *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaitre : "Il y a eu 13 versions du scénario" », *Nouvel Observateur*, 24 octobre 2017, <https://www.nouvelobs.com/cinema/20171019.OBS6227/dupontel-adapte-au-revoir-la-haut-de-pierre-lemaitre-il-y-a-eu-13-versions-du-scenario.html>. Dernière consultation le 7 octobre 2019.

⁵ <https://www.lejdd.fr/Culture/Cinema/quand-albert-dupontel-adapte-au-revoir-la-haut-roman-de-pierre-lemaitre-3472214>. Dernière consultation le 7 octobre 2019.

⁶ Co-écrit avec Gilles Laurent.

⁷ Co-écrit avec Gilles Laurent.

⁸ Co-écrit avec Olivier Demangel.

⁹ Co-écrit avec Pierre Lemaitre.

¹⁰ Cédric Fayolle a ainsi supervisé le effets de *Neuf mois ferme*, *Le Vilain*, il a travaillé sur les effets d'*Enfermés dehors* et a supervisé les effets et dirigé à nouveau la seconde équipe d'*Adieu les cons*.

suggestions, de décors repérés et validés, il a créé cet univers lointain que sont les années 1920. Quelques performances à saluer : le rapatriement des soldats, filmé depuis une gare déserte à Versailles et la scène finale au Maroc tournée... sur le parking du studio. La qualité du travail est telle que parfois je n'arrivais plus à distinguer le vrai du faux. Par ailleurs je lui ai confié la réalisation de la seconde équipe et je lui dois quelques plans très réussis.¹¹ »

Si le superviseur des effets visuels intervient de plus en plus en amont dans la préparation d'un film, s'éloignant de la figure du « pompier » appelé au dernier moment, en postproduction¹², pour réparer des plans irréparables, l'arrivée aussi précoce de Cédric Fayolle sur le projet est cependant rarissime, et questionne la place des effets visuels dans la constitution même du scénario du film. Nous interrogerons ici le superviseur Cédric Fayolle¹³ sur la façon dont il a préparé le film, les échanges qu'il a provoqués durant l'écriture du scénario et les documents de travail qui accompagnent le scénario. Au moment où les effets visuels prennent de plus en plus de place dans les productions françaises, souvent de manière imperceptible¹⁴ mais aussi, de plus en plus, comme une réelle valeur ajoutée¹⁵ visuelle, comment les enjeux techniques, économiques et esthétiques des effets visuels ont-ils un impact, ou non, sur l'écriture du scénario ?

¹¹ <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-230699/secrets-tournage/>. Dernière consultation le 7 octobre 2019.

¹² Voir en particulier le premier chapitre de Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard, *Superviseur des effets visuels pour le cinéma*, Paris, Eyrolles, 2015.

¹³ Entretien réalisé le 21 août 2019, au siège de Mikros Image, Technicolor, Paris, juste au moment où Cédric Fayolle rentrait du tournage du prochain film d'Albert Dupontel, *Adieu les cons*, 2020.

¹⁴ Selon la classification établie par Christian Metz, « Trucage et cinéma » dans *Essais sur la signification au cinéma* (tome 2), Paris, Klincksieck, 1972, p. 173-192, pour lequel les trucages peuvent être imperceptibles (le spectateur ne sait pas qu'il y a eu trucage, par exemple des cernes effacées sur le visage d'un acteur), invisibles mais perceptibles (le spectateur sait qu'il y a eu un effet par la nature même de ce qu'il regarde, par exemple un homme invisible, mais il ne perçoit par la technique utilisée pour le porter sur grand écran) ou encore visibles (des trucages visibles en tant que trucages, par exemple un fondu enchaîné).

¹⁵ Voir à ce sujet le rapport de Jean Gaillard, *La Fabrication d'effets spéciaux numériques en France. État des lieux de l'activité et propositions pour la renforcer et la développer*, Mission réalisée pour le CNC, juin 2016, https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/rapport-de-jean-gaillard-sur-la-fabrication-deffets-speciaux-numeriques-en-france_235944.

Dernière consultation le 8 avril 2020.

Comment a débuté ton travail sur le film ?

En fait, Albert Dupontel m'a envoyé un SMS un jour en me disant : il faut que tu lises *Au revoir là-haut*. Ce que j'ai fait, j'ai compris que ce n'était pas un simple conseil de lecture et qu'il y avait en fait une question sous-jacente. Quand j'ai lu le livre, je lui ai dit : c'est super, c'est ambitieux. Mais ce n'était pas cela la question : Albert Dupontel voulait en fait savoir combien l'adaptation allait coûter. Il voulait que je fasse un devis à partir du livre ! En général, je reçois un scénario, qui est déjà une projection compliquée parce que dans un scénario il y a parfois tout et n'importe quoi. Mais un roman c'est pire, parce que tu ne sais même pas ce qu'il va garder au final ! Et quand tu vois toute la bataille, tu fais : oh la la ! Comment on va faire ça ! Hasard du métier, j'avais participé à un film juste avant sur la guerre de 1914, donc j'avais une vision très précise de comment il fallait faire et des erreurs à ne pas reproduire. Mais c'était la première fois que cela m'arrivait de faire un devis sur un livre et non sur un scénario. Pour Albert Dupontel, c'était la première fois qu'il se lançait dans un film d'époque, avec un gros budget, et comme « film d'époque » veut dire « effets spéciaux », il ne voulait pas se lancer dans un projet irréalisable au final. En lisant le livre, en faisant un devis dessus, c'est un peu comme si je donnais mon aval en termes d'effets visuels : vas-y, tu peux y aller, ça fera à peu près ça, on va se débrouiller pour que ça rentre là-dedans. Ensuite il est allé voir la décoration, le costume... et ça lui a permis de monter son budget et de se dire OK, je peux faire le film.

Comment as-tu travaillé concrètement ce premier devis « sur ouvrage » ?

J'avais fait un premier document dans lequel j'avais répertorié combien de fois par exemple on allait voir une gueule cassée, combien de fois on avait Paris, la guerre, les tranchées... chapitre par chapitre. Ensuite je l'ai envoyé à Albert Dupontel. Pour moi, cela m'apportait une vision globale du roman et des effets qu'il y avait à faire et je pouvais ainsi lui montrer le roman *via* les effets spéciaux, uniquement sous mon axe. Ça m'a aussi aidé à comprendre si Albert Dupontel avait vu les mêmes choses que moi, et après lui ça lui a servi pour aller chercher de l'argent, parce qu'il avait un dossier « effets visuels » avec ce qu'il y avait à faire exactement, il avait une base de document précise. Au final, j'en tiré les grosses lignes du livre, je voyais un peu les décors... On s'est fixé quelques éléments sur les choses un peu compliquées, les choses plus simples... Moi par exemple, j'avais très peur de la gueule cassée. Techniquement, c'est compliqué une gueule cassée et il faut faire attention, c'est un personnage principal, si les spectateurs ressentent du dégoût

pour le personnage principal, cela va poser problème. Dans le livre, les masques étaient déjà présents, mais moins travaillés que ce qu'en a fait Albert Dupontel qui s'en est servi pour relier l'artiste qu'est Édouard Péricourt à ses créations. Après, il y avait la reconstitution de Paris qui était compliquée. À partir de là, j'ai trouvé des images de référence, on a commencé à discuter là-dessus ; et entretemps, Albert Dupontel avait déjà commencé à écrire ses premières versions.

Quels échanges ont lieu alors entre l'écriture des différentes versions et ton rôle de superviseur des effets visuels ?

Albert Dupontel a une connaissance assez forte des effets : il n'écrit pas pour les effets, ce n'est pas ça, mais il a une vraie conscience des effets, ça fait vraiment partie de son univers, c'est sa façon de raconter des histoires et donc ça fait partie intégrante de la fabrication. Il sait très bien ce qui peut poser problème, il sait alors poser les bonnes questions : sur ce décor, qu'est-ce qu'on peut faire ? Comment rendre la vie parisienne à cette époque ? Car très tôt, dès les premières versions, on a commencé tous les deux à aller visiter des décors. Il n'y avait pas encore d'équipe construite, mais Albert me disait : voilà, j'aimerais bien tel hôtel pour la demeure des Péricourt, donc on allait voir plusieurs demeures dans Paris. Là, on avait un vrai échange sur ces différents lieux : est-ce qu'on peut travailler là, par exemple dans des voies sans issue ? Alors oui, on peut travailler là, mais comment va-t-on rajouter de la vie là, et c'est trop compliqué dans une impasse. Jusqu'au jour où on trouve le bon hôtel particulier... mais qui était sur les Champs-Élysées, ce qui posait d'autres soucis... Je n'influençais pas forcément l'écriture, mais Albert aime bien visualiser ce qu'il écrit, donc quand on a trouvé l'hôtel Péricourt par exemple, d'un seul coup il a pu finaliser l'écriture de sa séquence, il voyait son hôtel, il pouvait rentrer dans la précision de son scénario parce qu'on avait validé les décors. Autre exemple, la mansarde d'Édouard avec la cour intérieure : Albert avait écrit la scène, on avait trouvé une cour mais on a dû en changer. Quand on a retrouvé la bonne cour, il a réécrit différemment cette partie du scénario.

La validation des décors, intervenant aussi tôt, permet alors au scénario d'avancer ?

Effectivement comme je validais les décors, qui étaient destinés à être truqués, cela l'aidait à finir le scénario. En tant que superviseur, je n'étais pas forcément dans l'écriture, parce qu'Albert n'a pas besoin de moi pour cela !

Mais le fait de dire : OK, on peut y aller, là on peut faire ceci ou cela, c'est ça qui l'aidait à faire avancer son scénario. Par exemple pour la séquence de la gare, il voulait faire un plan un peu à la Sergio Leone où on est devant la gare, puis en fait on monte, on passe par-dessus les toits et on voit tous les démobilisés. On avait trouvé une gare, c'était super, ça marchait bien, et puis finalement, on ne pouvait plus l'avoir, ça a été un moment un peu flou, on perdait la gare, le décor, et donc c'était compliqué pour l'écriture. On est reparti à la recherche d'une gare, on s'est demandé à un moment si je n'allais pas devoir tout reconstruire et puis finalement, Albert a visité un entrepôt, j'étais à Montréal, il m'envoie des photos : qu'est-ce qu'on peut faire avec ce décor-là ? Je commence à réfléchir à des plans, on peut faire ça, je peux agrandir l'entrepôt, rajouter des trains, je commence à lui faire des petits concepts rapidement, et d'un seul coup, ce décor a été validé et il a pu finir d'écrire sa séquence. C'est comme ça que tu influences quelque part le scénario, en apportant des validations techniques, sur des décors, du visuel. Comme Albert travaille sur du visuel, il a besoin de pouvoir avancer visuellement sur des trucs.

Le décor permet au scénario d'avancer dans ce cas précis, mais est-ce que le scénario peut aussi imposer totalement un espace ?

Oui, il y a des choses où le scénario imposait un décor précis, il fallait qu'on s'adapte pour trouver ou construire les éléments imposés. Pour la mansarde, Albert voulait absolument un escalier, il a fallu qu'on trouve un décor qui corresponde parfaitement à ça. On visitait des lieux, et à chaque fois il fallait construire totalement un escalier parce qu'il n'existait pas. À force de chercher, on a fini par trouver une cour avec le bon escalier, c'était super ! Mais en fait, souvent, c'est un mélange des deux : tu as une envie de décor, tu ne le trouves pas, tu trouves un truc qui est à deux doigts de ressembler à ton idée et hop, tu tords un peu le scénario ou ta scène pour que cela rentre dedans. C'est un peu le travail de tous les réalisateurs !

Est-ce que tu as la sensation qu'un scénariste doit savoir exactement ce qu'il est possible de faire ou non en termes d'effets visuels quand il écrit son scénario ?

Surtout pas, parce que le scénariste, il faut qu'il se lâche, s'il commence à avoir des contraintes techniques à l'écriture, il va se bloquer. Moi je trouve que c'est génial de pouvoir tout écrire, et après on se demande comment on peut

faire, on réécrit et on ramène à la réalité du truc dans un second temps. Mais si on commence à mettre des barrières d'entrée de jeu, ça va limiter la création. Donc il faut un mélange, certains scénaristes sont intéressés pour savoir ce qui est faisable mais c'est bien aussi qu'ils n'aient pas conscience du truc, parce que parfois, mêmes nous, il y a des choses qu'on n'a jamais faites avant et si un scénariste a un peu conscience de ce qu'on peut faire ou pas, en fait ça va se limiter à ce qu'il sait, il ne va pas oser aller sur le truc où il pense que c'est compliqué alors que c'est facile à faire. Il ne vaut mieux pas qu'il rentre dans ça ; parfois, ils pensent que c'est hyper compliqué et non, et parfois c'est l'inverse. Après, c'est des questions de budget, tout est faisable maintenant ; ce n'est plus qu'une question d'argent et d'idée !

Est-ce que de manière générale, la question des effets visuels te semble abordée au cours de l'écriture du scénario ? Est-ce qu'une impossibilité technique par exemple oblige à modifier le scénario ?

Alors la base de notre travail, c'est de lire le scénario, puis de rencontrer le réalisateur, et de temps en temps le scénariste s'il n'est pas aussi réalisateur. Lorsqu'on constate qu'une envie de plan est vraiment trop chère, on propose des alternatives : pour raconter la même chose, est-ce qu'on ne peut pas simplifier l'effet par exemple ? Puis ils remodelent selon nos indications, mais à la base il y a une idée qu'on essaye de conserver, c'est juste la façon de fabriquer cette idée qui peut changer. De manière générale, on est souvent très en amont dans le processus de préparation, parce que c'est des questions de coût aussi : comment tourner ça en étant le moins cher possible ? Or aujourd'hui, le moins cher possible, ça veut dire utiliser des effets visuels.

Que fais-tu de ton côté pendant les phases de réécriture du scénario d'Au revoir là-haut ?

Alors je fais de la recherche, un peu de documentation, pour essayer d'affiner mes propositions. Je me renseigne en particulier sur l'époque pour savoir précisément ce que je peux faire, ce que je ne peux pas faire. Car une fois qu'on a le décor, il faut aussi le remplir avec des accessoires, des voitures, des figurants... J'essaie de voir à quoi ça ressemblait Paris à cette époque, quelle activité pouvait-on trouver dans la rue, quelles marques de voiture, comment étaient les murs, les fenêtres, les matériaux... L'équipe décor fait sa propre recherche, moi la mienne, puis on se partage les résultats : parce que si le décor s'occupe des avant-plans, moi je dois fabriquer tout le reste...

Comment as-tu travaillé particulièrement la gueule cassée d'Édouard Péricourt ?

Là aussi, j'ai fait mes recherches sur les gueules cassées, j'ai regardé à quoi cela ressemblait, ce qui pouvait être impressionnant, comment on allait faire cet effet-là. Par exemple, on sait qu'Édouard n'a plus de mâchoire, je devais donc déterminer de quoi j'avais besoin comme base de maquillage : est-ce que j'avais besoin d'une cicatrice sur le plateau ou pas ? Ces recherches, en lien avec le scénario, me permettent d'être pertinent quand on fait les réunions de travail avec tous les chefs d'équipe. En préparation, on a des séances de lecture du scénario avec tous les chefs de poste : on lit tout le scénario séquence par séquence pour déterminer qui a besoin de quoi, quelles sont les problématiques de chacun, et on liste tout. J'ai besoin de savoir ce que le décor a préparé, ce que le chef opérateur va faire avec sa lumière, la machinerie pour les installations des fonds bleus, la scripte pour le minutage de la séquence... Donc quand on arrive à Édouard qui a la gueule cassée, qu'est-ce qu'on fait, de quoi j'ai besoin, de quel maquillage... Il faut vraiment avoir étudié le scénario sous toutes ses formes, du point de vue des effets, pour pouvoir demander aux autres ce dont j'ai besoin.

Il y a eu treize versions du scénario d'Au revoir là-haut : comment intervient-tu sur chacune de ces versions ?

À chaque fois, je lis les différentes versions, je vois ce qui change. Au bout d'un moment, cela peut arriver que tu t'embrouilles : tiens, pourquoi on n'a pas tourné cette séquence, c'est bizarre ? Et tu te rends compte qu'elle était coupée depuis longtemps dans le scénario ! Mais c'est très important de lire ces treize versions, d'avoir l'historique, tu comprends bien le film, tu comprends pourquoi le réalisateur en est à la « v13 ». Et quand il en est à la « v13 », quand tu l'interroges sur quelque chose, comme tu as l'historique des treize versions, tu ne vas pas lui proposer des trucs qu'il a déjà testés et éliminés. Le livre aussi est important, mais au début, plus ensuite : c'est comme si tu avais une « v0 » dans les mains ; quand tu lis la « v1 », tu comprends mieux ce que cherche le réalisateur, c'est beaucoup plus clair. À chaque version du scénario, tu réajustes tes effets, parfois cela ne change rien, ou parfois tu laisses aussi passer parce que tu sais que ce n'est pas une version définitive. Donc tu repères des trucs nouveaux, qu'est-ce que c'est, parlons-en. Et ensuite, on réadapte toujours : il faut savoir si on est toujours dans les bons chiffres !

Après le scénario, vient le découpage ?

Au découpage, tu te dis : ah oui, je n'avais pas du tout vu ça comme ça ! Albert Dupontel invente des plans, il adore l'image, et il y a alors au découpage des choses que tu n'avais pas prévues, comme le plan sur la morphine... Autre exemple, lorsque le personnage d'Albert Maillard se rend chez les Péricourt, il découvre que Pradelle est là, il se cache et ensuite il manque de lui tomber dessus : c'est un plan séquence mais évidemment un faux plan séquence. On valide les décors et là Albert nous dit que Pradelle regarde dans le miroir : mais nous, on se voit aussi dans le miroir, ce n'était pas marqué dans le scénario, comment va-t-on faire cela ? C'est comme le grand plan séquence pour la première fois où l'on découvre la mansarde, on est dans la rue, on passe dans la cour et on découvre leur maison, ce n'est qu'au découpage que tu vois cela, le plan séquence avec trois décors différents, et là tu réajustes ton devis !

Comment utilises-tu aussi le storyboard qui découle du scénario et du découpage ?

Le storyboard, c'est hyper pratique, et on essaye autant que possible de tourner le storyboard. Il peut y avoir des fois où ça ne marche pas, parce que le storyboard n'a pas les bonnes focales par exemple. Mais ces documents me permettent de travailler et d'affiner mon devis. Par exemple pour la scène des cimetières, j'avais détourné les plans dessinés en rouge en disant : tout ce qui est en rouge, c'est moi qui m'en charge, et tout ce qui n'est pas surligné c'est construit. Au final j'ai employé la méthode pour plusieurs séquences, ce qui a permis au chef décorateur de se dire ce qu'il fallait faire : pour les cimetières, il s'est occupé d'une allée et de quatre tombes, j'ai géré tout le reste. Tous les films n'ont pas de storyboard, je ne peux le faire que sur les siens. Sur les autres films, je me mets d'accord avec le chef décorateur mais ce n'est pas aussi précis.

As-tu aussi travaillé avec de la prévisualisation¹⁶ ?

Alors oui, sur des plans un peu compliqués où je ne savais pas trop comment faire. Il fallait que je teste avant de proposer une solution, pour

¹⁶ La prévisualisation est une simulation en basse résolution d'un plan ou d'une scène. Elle est surtout utilisée pour les plans demandant des effets complexes.

m'assurer que je savais le faire, comme le plan de la morphine ou le plan du cimetière. Ça me permettait d'arriver un peu plus serein sur le plateau, je savais que cela marchait, je le faisais surtout pour moi. Le plan de l'infirmierie était vraiment compliqué, alors qu'il était parti d'un truc tout bête. On avait vu un long plan de *Contact* (Robert Zemeckis, 1997¹⁷), qui finit avec une petite qui ouvre un miroir et qui prend des médicaments. On se dit que c'est bien, et pour le plan de la morphine c'est une bonne idée, mais comme un imbécile je dis : *Contact*, c'est vieux, il faudrait qu'on le complexifie un peu quand même, là quand elle ouvre le truc, c'est fini, on se rend compte que c'était un reflet mais ça ne raconte rien de plus. Ce qui serait marrant pour *Au revoir là-haut*, c'est que le reflet raconte quelque chose. Et c'est à ce moment que j'ai commencé à me demander comment on allait bien pouvoir tourner cela ! J'ai fait des simulations en 3D, avec les vrais reflets, j'étais le seul à comprendre ce que je faisais ! En fait, le truc c'est que cette séquence est anecdotique : le personnage vole de la morphine à l'infirmierie, et c'est tout. Dans le premier découpage, il y avait quatre plans : le plan séquence permettrait de délivrer la même information avec l'univers d'Albert. Sur ce film, on en a beaucoup discuté avec Albert, il ne fallait pas que la mise en scène prenne le dessus sur la comédie, il y avait vraiment un dosage à trouver. Donc quand il y a des scènes de comédie dramatique, la caméra devait se faire oublier, du champ contre champ, une forme de simplicité, évidemment toujours avec des axes et des petits mouvements de caméra qui lui appartiennent. Et dans les moments où il n'y a pas d'enjeu dramatique, là on pouvait laisser place à la virtuosité de la caméra. On en avait beaucoup discuté au moment du découpage, Albert aime toujours faire des entrées dans ses séquences un peu impressionnantes.

Enfinement ton nom apparaît très tôt dans le générique de fin, ce qui est plutôt rare en tant que superviseur, tout comme le fait que tu as aussi assuré la réalisation de la seconde équipe ?

Au départ Albert Dupontel m'a demandé si je voulais réaliser la deuxième équipe pour tous les gros plans avec effets visuels, parce qu'il avait la sensation que sur ce type de plan, c'est moi qui disais où on allait et que du coup, réalisateur, cela ne changeait pas trop de mon travail et que c'était plus simple ainsi. Enfinement c'était vraiment bien parce qu'en étant officiellement réalisateur deuxième équipe, tu as une meilleure écoute du plateau. Tu fais la même chose, mais ton statut change donc dans la tête de l'équipe, c'est différent. Et pour le générique, au tout début, Albert m'avait appelé pour me

¹⁷ Scénario de James V. Hart et Michael Goldenberg.

dire que je serais le premier nom au générique, j'étais flatté qu'il me mette en premier. Puis il m'a rappelé pour me dire qu'il était obligé de mettre d'abord « un film d'Albert Dupontel » ! La question ensuite était de savoir ce que je voulais comme titre : je lui ai dit de mettre « supervision des effets », mais Albert trouvait que c'était plus important que cela et qu'il fallait quelque chose de mieux. Je lui ai donc dit de mettre ce qu'il voulait, et au final, je crois qu'il a choisi « création des effets spéciaux ».

Script doctor *en version française* *Un entretien avec Yves Lavandier*¹

par Martin Fournier et Ionela Roharik



Yves Lavandier est scénariste, *script doctor*, réalisateur et formateur. Ses ouvrages sur la dramaturgie, l'écriture scénaristique et la lecture de scénario sont incontournables, depuis la première édition de son ouvrage de référence, publié en 1994 : *La Dramaturgie*². Il compte parmi les rares *script doctors* français à travailler régulièrement pour le cinéma depuis la fin des années 1980. Il a ainsi collaboré à plusieurs dizaines de scénarios de long métrage français, américains, anglais et africains.

*

Qu'est-ce qu'un script doctor en France aujourd'hui ?

Bien que l'expression « *script doctor* » vienne des États-Unis, elle a acquis au fil des ans, en France, un sens différent de celui qu'on lui prête dans son pays d'origine. Dans les pays anglo-saxons, le *script doctor* est un scénariste de l'ombre engagé pour améliorer un scénario en le réécrivant. En France, le *script doctor* est un consultant engagé pour évaluer un scénario (en tant que récit). Il explique aux auteurs et au producteur ce qui, d'après lui, fonctionne et ne fonctionne pas d'un point de vue narratif, ce qu'il faudrait faire pour que cela fonctionne mieux mais il laisse aux auteurs le soin de réécrire. Aux États-Unis, on parle plutôt, pour cette tâche, de *script analyst*, *script expert* ou *script consultant*.

¹ Entretien réalisé en mai 2020.

² Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019 (8^e édition).

Depuis quand le cinéma français fait-il formellement appel à des script doctors professionnels ?

Probablement depuis qu'on a compris que le scénario pouvait contenir un récit, donc depuis longtemps. Grâce à leur correspondance, on sait que Tchekhov faisait du *script doctoring* sur les contes et les pièces de Gorki. Il y a plus de deux mille ans, Horace suggérait aux poètes dramatiques de se trouver des analystes du talent d'Aristarque de Samothrace. On peut imaginer que Sophocle ait fait du *script doctoring* sur certaines pièces d'Euripide. Maintenant, s'agissait-il de *script doctoring* « professionnel » ? En France, Claude Sautet (dans les années 1960) et Francis Veber (dans les années 1970 et 1980) ont souvent été appelés au chevet de scénarios en souffrance. Mais ils ne se contentaient pas de faire une consultation, la plupart du temps ils réécrivaient. Sautet intervenait même sur les tables de montage. Il l'a fait, par exemple, sur *L'horloger de Saint-Paul*³, *Que la fête commence*⁴... et pas mal de films réalisés par Truffaut. Dans un article de 1974⁵ sur *Vincent, François, Paul et les autres*⁶, Truffaut qualifie Sautet de « ressemeleur de scénarios » et l'appelle « Docteur Sautet ». Dans un texte de 1977⁷, Janine Spaak qualifie Charles, son mari scénariste, de « rempailleur de chaises » et raconte une consultation qu'il eut sur *Adémaï au Moyen Âge*⁸. C'était en 1934. Bref, les grands principes du *script doctoring* semblent être comme les grands principes du récit : intemporels et universels.

Depuis quand le terme de script doctor est-il utilisé en France ?

Je n'en sais rien. Je dirais les années 1980. Bertrand Tavernier utilise l'expression dans un texte de 1992 intitulé *De l'eau au moulin*⁹. Dans son livre *Le*

³ *L'Horloger de Saint-Paul* (1974), réalisé par Bertrand Tavernier, scénario de Bertrand Tavernier, Jean Aurenche et Pierre Bost.

⁴ *Que la fête commence* (1975), réalisé par Bertrand Tavernier, scénario de Bertrand Tavernier et Jean Aurenche.

⁵ François Truffaut, « Vincent, François, Paul et les autres », *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, p. 354.

⁶ *Vincent, François, Paul et les autres* (1974), réalisé par Claude Sautet, scénario de Jean-Loup Dabadie, Claude Néron et Claude Sautet.

⁷ Janine Spaak, « Chers confrères », *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français 1930-1945*, Lyon/Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1999, p. 350.

⁸ *Adémaï au Moyen Âge* (1934), réalisé par Jean de Marguenat, scénario de Paul Colline.

⁹ Bertrand Tavernier, « De l'eau au moulin », *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français 1930-1945*, Lyon/Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1999, p. 451.

scénario, Jean-Paul Torok¹⁰ fait le portrait de Claude Sautet (page 187) : « Il joue en outre dans le cinéma français un rôle occulte de *script director* ou plus modestement de “ressemeleur de scénarios”. Il est d’usage, quand un scénario est malade, d’appeler le “Docteur Sautet” en consultation. » Le livre de Torok date de 1986 et nous ne sommes pas loin de l’expression *script doctor*, qui devait commencer à arriver aux oreilles françaises à cette époque. D’ailleurs, *script director* ne correspond à rien aux USA.

Avez-vous observé une évolution du recours aux script doctors au cours de votre carrière ? Fait-on plus souvent appel à un consultant aujourd’hui ?

Peut-être un peu plus mais c’est très léger. Il y a encore beaucoup de réticences à engager des *script doctors*. Que ce soit de la part des auteurs ou de celle des décideurs. Certains auteurs estiment qu’ils n’ont pas besoin de *script doctoring*, leur talent étant bien entendu au-dessus de ça. Beaucoup d’autres en ont peur. Peur d’être remis en cause ou même brisés, peur de ne pas être capables de réécrire, peur que leur projet soit formaté et peur que leur pensée soit altérée. Ils ont tort car un *script doctoring* compétent est forcément respectueux, il est fait pour les aider (autant sur l’artisanat que sur le propos) et ne peut qu’améliorer leur projet. Quant aux décideurs, cela les chiffonne de payer une activité qu’ils considèrent encore plus virtuelle que l’écriture ou qu’ils s’estiment capables de faire eux-mêmes.

Avez-vous une idée du nombre de script doctors qui travaillent régulièrement aujourd’hui pour le cinéma français ?

Non, mais je dirais une poignée.

Quelles sont les formations qui préparent à cette profession ?

La meilleure formation est l’atelier d’écriture. D’abord, parce que cela permet de comprendre l’écriture de l’intérieur. Ensuite, parce que vous passez votre temps à réagir sur les textes des autres. Assez vite, vous vous rendez compte si vos commentaires sont pertinents et appréciés. En d’autres termes, si vous avez les aptitudes naturelles. Ensuite, il suffit de pratiquer.

¹⁰ Jean-Paul Torok, *Le Scénario. L’art d’écrire un scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Édition Henri Veyrier, « Artefact », 1986.

Quel est le statut du script doctor en France ?

Je ne crois pas qu'il existe un statut. C'est un métier tellement marginal. Chacun se débrouille. Certains se font payer en droits d'auteur, d'autres font des factures. Je doute qu'il soit possible d'en vivre aujourd'hui.

Combien de consultations un script doctor professionnel peut-il réaliser sur une année ?

En théorie, si vous estimez qu'il faut deux ou trois jours pour lire un scénario, rencontrer les auteurs et rédiger un compte rendu, on doit pouvoir réaliser une petite centaine de consultations par an. Mais c'est à supposer que vous êtes constamment sollicité. Ce qui n'est jamais le cas. Donc, je dirais entre 0 et 20.

Certains scénaristes déclarent faire des consultations pour s'assurer un minimum de revenu. La consultation est-elle mieux payée que le travail du scénariste ?

Je n'ai pas l'impression que le *script doctoring* soit mieux payé que l'écriture. Mais, pour survivre, les scénaristes sont contraints de manger à plusieurs râteliers. Personnellement, je me bats pour valoriser le *script doctoring* en France et être bien payé en tant que *script doctor*, donc forcément je me considère raisonnablement bien rémunéré. Mais j'ai deux chances à ce sujet. Primo, je suis un peu connu comme *script doctor*. Secundo, j'ai d'autres sources de revenus. Donc, je ne cours pas après les consultations à tout prix, a fortiori celles qui sont mal payées. Récemment, un producteur a insisté pour me rencontrer afin de me présenter son projet, avant même de signer quoi que ce soit. Il voulait me sonder probablement. De la discussion naît la lumière, n'est-ce pas. En bref, il voulait que je lui offre gratuitement une demi-journée de ma vie et un peu de mes compétences. Finalement, je lui ai dit que j'avais autre chose à faire.

Comment un script doctor trouve-t-il du travail ? Est-il le plus souvent sollicité par les auteurs ou par les producteurs ?

Comme pour tous les autres métiers de l'audiovisuel, il faut se constituer un réseau. On peut aussi proposer des tests. Contacter des sociétés de production et leur offrir de faire une fiche sur le scénario de leur choix. Le contenu d'une fiche dépend de la société qui la demande. Mais, en général, il faut résumer le sujet et indiquer les forces et les faiblesses narratives du scénario. Parfois, il y a un tableau à remplir, avec des notes. Tant pour l'originalité du sujet, tant pour la structure, tant pour la caractérisation, tant pour les dialogues, etc. Et même tant pour le potentiel commercial ! Sur certains tableaux de fiches de lecture américaines, on va jusqu'à noter la mise en page. Comme si le fait que vos colonnes n'aient pas la bonne largeur était aussi important que la qualité du récit ! Personnellement, je préfère le scénario de *La Garçonnière*¹¹ affreusement mal mis en page à celui de *Mon curé champion du régiment*¹² parfaitement présenté.

Plusieurs script doctors peuvent-ils intervenir sur un même film ? Est-ce courant ?

Oui, bien sûr, un scénario peut être évalué par plusieurs personnes. C'est souvent le cas, d'ailleurs. Que ce soit la même version ou des versions différentes. En tant qu'auteur, je fais énormément lire mes scénarios, je rémunère moi-même des *script doctors* sur des versions successives.

Échangent-ils sur le projet ?

Si plusieurs *script doctors* lisent la même version, je décommande fortement qu'ils se consultent avant de transmettre leur compte rendu. C'est le meilleur moyen de se laisser influencer, d'édulcorer ou de trouver un petit dénominateur commun. Et pourtant, je sais que cela se pratique dans certaines structures d'aides à la réécriture. Avant la rencontre avec les auteurs, les organisateurs réunissent les *script doctors* pour échanger sur chaque projet. C'est une erreur que ne fait pas l'atelier *Plume & Pellicule* de *Dreamago*¹³. Chaque *script*

¹¹ *The Apartment – La Garçonnière* (1960), réalisé par Billy Wilder, scénario de Billy Wilder et I.A.L. Diamond.

¹² *Mon curé champion du régiment* (1956), réalisé par Émile Couzinet, scénario de Jacques Bousquet.

¹³ *Plume & Pellicule* est un atelier de réécriture qui a lieu chaque année en mai à Sierre. Pendant une semaine, une dizaine d'auteurs du monde entier rencontrent une demi-douzaine de *script*

y bénéficie de la lecture d'une demi-douzaine de consultants mais ils « n'accordent pas leurs violons » avant de rencontrer les auteurs.

Pourriez-vous nous décrire les grands axes d'une analyse que vous réalisez sur un scénario lors d'une intervention en tant que script doctor ?

Cela va rester très flou parce que chaque cas est un cas particulier. Cela dit, bien sûr, il y a de grandes constantes. Dans la plupart des scénarios, je retrouve les mêmes grands défauts : manque de clarté, manque de conflit dynamique, pauvreté de la caractérisation, manque de structure, manque d'enjeu, sous-exploitation du sujet, absence d'un sujet d'identification clair, manque d'unité d'action, résolution sabotée, omnipotence des dialogues, manque de fluidité. Mes comptes rendus sont toujours conçus de la même façon : les généralités avec quelques illustrations et, ensuite, des centaines de notes à même le texte. Si vous dites à un auteur que tel personnage n'est pas cohérent, vous ne l'aidez pas. C'est trop général. Ah bon, mon personnage n'est pas cohérent ? Mais à quel moment, à quelle apparition ? Et en quoi ? Les notes à même le texte ont cette formidable utilité de vous dire ce qui va ou ne va pas au moment précis où l'effet est ressenti. Les notes à même le texte peuvent relever du symptôme (« Je n'ai pas compris », « Ah, ah, très drôle ! », « Je m'ennuie », etc.), du diagnostic (« Il n'y a pas assez de conflit dynamique », « A partir de cette scène, tel personnage n'est plus cohérent », « Ce nœud dramatique a été astucieusement préparé, bravo ! », etc.) ou de la prescription (« Essayez d'inverser les scènes 12 et 23 », « Exploitez plutôt cette information en ironie dramatique », « Mettez un incident déclencheur », etc.).

Arrive-t-il aux script doctors de devenir co-scénaristes du projet analysé ? Est-ce souhaitable ?

Oui, pourquoi pas ? C'est un nouveau contrat. C'est souhaitable si le *script doctor* est aussi un bon scénariste. Ce qui n'est pas automatique. On peut être un excellent consultant et un piètre scénariste, et vice-versa. En vérité, toutes les combinaisons sont possibles : bon-bon, mauvais-bon, bon-mauvais, mauvais-mauvais et tout ce que vous pouvez imaginer entre chaque extrême. Pour une raison simple : ce sont deux activités différentes, qui réclament des compétences différentes.

doctors qui commentent leur scénario. L'atelier accueille des francophones, des anglophones et des hispanophones.

Quelles sont les compétences spécifiques d'un script doctor par rapport à un scénariste ?

La bienveillance, l'humilité, la positivité.

La capacité à lire les trois langages sollicités par un texte dramatique, c'est-à-dire à lire sa langue (ça, tout le monde sait faire), à voir et entendre des images et des sons, et à apprécier la qualité de la composition dramatique. Donc, entre autres, il faut un bon sens de la structure, un hémisphère gauche solide.

La capacité à mettre ses goûts de côté et à recevoir l'œuvre avec son ressenti objectif.

Comment abordez-vous les potentielles réticences des auteurs vis-à-vis du script doctor ?

Il y a plusieurs moyens pour adoucir la résistance des auteurs. D'abord, faire preuve d'humilité et de positivité. Un *script doctor* est là pour aider l'auteur, pas pour avoir raison, encore moins pour casser l'autre. Voir la partie pleine du verre et le potentiel du projet est une attitude précieuse. Ensuite, mettre ses goûts de côté. Un bon *script doctor* travaille avec la partie objective de son ressenti. Enfin, après avoir fait la distinction entre symptôme, diagnostic et prescription¹⁴, mettre son symptôme en avant, dire « Je ». Car le symptôme est indiscutable. Si vous dites à un auteur « Je n'ai pas compris » ou « Je n'ai pas été ému », il ne peut pas discuter, il ne peut pas vous répondre : « Mais si, vous avez compris ! », « Mais si, vous avez été ému ! ».

Avez-vous été confronté à de fortes réticences de la part de l'auteur ?

En général, les auteurs qui acceptent de me consulter sont ouverts aux critiques constructives et comme je m'efforce d'être bientraitant, ils ne résistent pas. J'ai toutefois un exemple, un seul d'ailleurs. Celui d'un auteur qui se prenait le chou avec ses productrices. Elles sentaient que le scénario avait un problème mais il refusait de l'entendre. Un jour, il leur a montré *La*

¹⁴ Ndlr : Cf. Yves Lavandier, *Évaluer un scénario*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020 (3^e édition). L'auteur y développe (p. 35-54) une analogie médicale dans laquelle le « symptôme » correspond au ressenti du lecteur, le « diagnostic » à l'analyse du *script doctor* permettant d'identifier les causes de ce ressenti et la « prescription » aux propositions de réécriture.

*dramaturgie*¹⁵ et leur a dit : « Je veux bien écouter ce que l'auteur de ce livre a à dire sur mon scénario. » Ils m'ont donc convoqué. Le scénario souffrait d'un immense manque de conflit. C'était une histoire d'amour dans laquelle tout se passait merveilleusement bien. Je l'ai fait remarquer à l'auteur aussi délicatement que possible. Je lui ai expliqué qu'une bonne histoire avait besoin de conflit dynamique, que son protagoniste devait dérouiller. Les productrices étaient enchantées de m'entendre. L'auteur s'est un peu défendu. Je lui ai demandé alors : « Est-ce que, dans la vie, tes propres histoires d'amour sont aussi fluides ? » Il m'a répondu : « Oh là là, ne m'en parle pas ! ». Il a compris à ce moment qu'il était dans un fantasme d'harmonie, qu'il narrait en fiction ce qu'il n'arrivait pas à vivre dans le réel. Pour autant, il n'a pas corrigé le scénario et les productrices ont abandonné.

Pouvez-vous nous donner des exemples de films sortis sur lesquels vous avez travaillé en tant que script doctor ?

Je ne peux pas vous répondre car il y a une clause, dans mon contrat, qui stipule que je m'engage à rester discret sur ma collaboration. Et je la respecte. C'est peut-être pour protéger l'ego des auteurs officiels mais cela m'évite aussi de tirer la couverture à moi et de m'attribuer certaines réussites. Les principaux auteurs sont ceux qui écrivent et réécrivent. Parfois, je suis mentionné dans les remerciements.

Quels sont les ordres de grandeur de la rémunération d'un script doctor en France ?

Elle est très variable. Dans *Évaluer un scénario*¹⁶, je propose des chiffres. Pour un long métrage français, sur un budget moyen de 5 millions d'euros, je pense qu'une bonne consultation peut être payée 5000, c'est-à-dire 0,1 %. Mais c'est très rare que cela atteigne ces montants. Car, pour son malheur, le script doctoring intervient à un moment où on n'a pas d'argent et où on ne sait pas si le film se fera. Une solution consiste à payer moins et à proposer une rallonge au premier jour de tournage. En d'autres termes, à demander au script doctor de partager les risques.

¹⁵ Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, op. cit.

¹⁶ Yves Lavandier, *Évaluer un scénario*, op. cit.

Ces conditions sont-elles comparables à ce qui se pratique dans d'autres pays, en particulier aux États-Unis ?

Oui. Le travail de *script consultant* n'est pas mieux payé aux USA. En tout cas, dans mon expérience personnelle. Je l'ai fait sur plusieurs scénarios américains. Le problème est le même.

*Écrire pour le cinéma, la télévision
ou l'animation
Entretien avec Romain Protat¹*

par Martin Fournier et Ionela Roharik



Romain Protat est scénariste, réalisateur et écrivain. Il a écrit les scénarios de plus d'une dizaine de long métrages de cinéma et a également travaillé sur plusieurs séries télévisées. Il a en particulier co-écrit les scénarios de *Calvaire* (Fabrice Du Welz, 2004²), *Comme des frères* (Hugo Gélin, 2012³), *Alleluia* (Fabrice Du Welz, 2014⁴), *Adopte un veuf* (François Desagnat, 2016⁵), *Mon poussin* (Frédéric Forestier, 2017⁶), *C'est beau la vie, quand on y pense* (Gérard Jugnot, 2017⁷) ou *Adoration* (Fabrice Du Welz, 2019³). Depuis 2018, il est président du Répertoire Cinéma de la Guilde Française des Scénaristes⁸.



-
- ¹ Entretien réalisé en juin 2020.
² Co-écrit avec Fabrice Du Welz.
³ Co-écrit avec Hugo Gélin et Hervé Mimran.
⁴ Co-écrit avec Fabrice Du Welz et Vincent Tavier.
⁵ Co-écrit avec Jérôme Corcos, François Desagnat et Catherine Diamant.
⁶ Co-écrit avec Frédéric Forestier.
⁷ Co-écrit avec Gérard Jugnot, Guy Laurent et Thibault Vanhulle.
⁸ <https://www.guildelesscenaristes.org/>

*La Guilde Française des Scénaristes comporte trois répertoires : Cinéma, Animation et Fiction*⁹. Pourquoi cette distinction ?

Cette distinction est essentiellement due au fait que les pratiques, les usages professionnels et les interlocuteurs sont différents. En cinéma on n'a par exemple peu à faire avec les diffuseurs (les chaînes de télévision), tout comme en fiction on ne travaille pas avec les auteurs graphiques ou les *story boarders* de l'animation. Chaque pratique a ses spécificités, son propre calendrier de création (un film de cinéma ou une série d'animation sont, pour des raisons différentes, généralement plus longs à développer qu'un unitaire télé¹⁰ par exemple), mais aussi d'exploitation. La chronologie des médias ne concerne pas les auteurs de l'audiovisuel, tout comme la façon dont remontent les recettes d'exploitation est totalement différente en cinéma et en audiovisuel.

Chaque répertoire rencontre en outre des problématiques syndicales différentes. Par exemple la fermeture de France 4 ou le partage des droits de diffusion dans le cadre d'adaptations avec la SCELFF (Société Civile des Éditeurs de Langue Française) sont des problématiques qui concernent plus particulièrement les auteurs d'animation et dont les enjeux et les répercussions nécessitent une connaissance précise du secteur.

Dans le cadre des accords interprofessionnels, les interlocuteurs sont aussi différents. Bien que certains soient « mixtes » les syndicats et organisations des autres acteurs de la filière sont eux aussi en grande partie spécialisés.

Il existe par exemple l'UPC (Union des Producteurs de Cinéma) et le SPFA (Syndicat des Producteurs de Films d'Animation), tout comme le CNC cloisonne Cinéma et Audiovisuel en termes d'aides ou de soutien.

Quelles sont les grandes différences entre l'écriture d'un scénario pour le cinéma et celle d'un unitaire TV ?

En termes de technique d'écriture il n'y en n'a pas. En termes de pratiques professionnelles, ça n'a rien à voir. Les scénaristes de fiction et d'animation travaillent au développement directement avec le diffuseur, là où le cinéma apporte généralement des projets beaucoup plus aboutis qui viennent chercher des financements et ne sont pas reçus par les mêmes personnes.

Le poids symbolique du réalisateur est beaucoup moindre en fiction par rapport au cinéma. Il est courant que les réalisateurs de fiction ne coécrivent

⁹ Sauf mention contraire, le terme « fiction » se réfère dans cet entretien à la fiction télévisuelle.

¹⁰ Fiction télévisuelle unitaire, « téléfilm ».

pas les unitaires (ce qui ne veut pas dire qu'ils n'ont pas leur mot à dire sur le scénario ou que ça n'arrive jamais), alors qu'en cinéma il est très rare qu'un scénariste travaille seul ou au moins que le réalisateur ne soit pas coauteur du scénario dès l'origine ou plus tard.

Concernant les deux questions précédentes, on peut noter que l'arrivée des plateformes change un peu la donne et on commence à voir une « troisième voie », entre le cinéma et l'audiovisuel au sens large, mélange de tradition et de nouveaux usages qu'il faut appréhender et encadrer d'une manière spécifique, que ce soit au niveau de la pratique pure du métier ou sur le terrain syndical.

Quelles sont les spécificités de l'écriture de scénarios pour les longs métrages d'animation et les programmes d'animation TV ?

L'animation a cette particularité que le travail graphique se fait bien en amont et a une part énorme dans le développement. Ce qui est un savoir-faire particulier des auteurs de l'animation : le travail avec les auteurs graphiques et la connaissance de certains impératifs techniques ou technologiques qui peuvent impacter fortement la réalisation de l'œuvre. Si une scène ne marche pas, on ne peut pas l'adapter au tournage ! Et la refaire peut coûter très cher.

Du point de vue de l'auteur, quelles différences y a-t-il dans le processus créatif de l'écriture de scénarios pour les différents supports ?

Hormis certaines différences techniques ou de production dont j'ai déjà parlé, il s'agit surtout de la différence de format et donc de la façon de construire sa narration. Contrairement à ce qu'on entend souvent, je ne pense pas qu'une saison d'une série de 10x52 minutes s'écrive comme un film de 520 minutes. En 90, 52, 26 ou 8 minutes, on ne raconte pas les histoires de la même manière. Surtout quand on travaille sur du feuilletonnant.

Il y a aussi bien entendu l'existence des ateliers d'écriture, quasiment obligatoires sur les séries en fiction ou animation. C'est une manière à la fois de découper le travail mais surtout de jouer à plein sur la collaboration en valorisant le travail de chacun. Ceci entraîne la spécialisation de certains scénaristes. Sur les quotidiennes par exemple (*Sous le soleil*¹¹, *Demain nous appartient*¹², etc.), mais pas que, les scénaristes se partagent le travail entre ceux

¹¹ *Sous le soleil*, série créée par Olivier Brémond et Pascal Breton.

¹² *Demain nous appartient*, série créée par Frédéric Chansel, Laure de Colbert, Nicolas Durand-Zouky, Éline Le Fur, Fabienne Lesieur et Jean-Marc Taba.

qui font les arches dramatiques, les séquenciers et ceux qui dialoguent. Ce ne sont pas les mêmes personnes. Sans cela, il serait impossible de tenir le rythme de production. C'est une manière de faire relativement récente, très au point aux États-Unis, mais qui n'est arrivée en France que suite à la bascule de la fiction française entre le format traditionnel du 90 minutes récurrent bouclé, type *Navarro*¹³, *L'Insti*¹⁴ ou *Joséphine ange gardien*¹⁵ (dont chaque épisode peut plus simplement être développé en parallèle par un ou deux scénaristes) et les séries de 52' comme *PJ*¹⁶ ou *Un village français*¹⁷.

Les 90' existent encore et se portent parfois très bien, à l'image de *Capitaine Marleau*¹⁸ qui bat des records d'audience.

Y a-t-il des différences de niveau de rémunération entre les différents types de scénarios (cinéma, unitaire TV, long métrage d'animation, programmes d'animation TV) ?

Tout à fait ! Et des différences parfois énormes. Les différences sont de deux types : la différence de rémunération de l'écriture, et la différence de rémunération des droits de diffusion. Le cinéma et l'animation étant les parents pauvres de la rémunération de l'écriture. Le problème principal étant qu'en cinéma, cette sous-rémunération de l'écriture n'est pas compensée par l'exploitation des œuvres ou les droits de diffusion. Les films de cinéma sont très peu diffusés à la télévision, l'animation étant elle plus rediffusée et mieux vendue à l'international¹⁹.

¹³ *Navarro*, série créée par Pierre Grimblat et Tito Topin

¹⁴ *L'Insti*, série créée par Pierre Grimblat et Didier Cohen.

¹⁵ *Joséphine ange gardien*, série créée par Laurent Chouchan, Michel Lengliney et Philippe Niang.

¹⁶ *PJ*, série créée par Michelle Podroznik et Frédéric Krivine.

¹⁷ *Un village français*, série créée par Frédéric Krivine, Philippe Triboit et Emmanuel Daucé.

¹⁸ *Capitaine Marleau*, série créée par Elsa Marpeau et réalisée par Josée Dayan.

¹⁹ Plusieurs études récentes documentent ces points : CNC et SACD, *L'Écriture des films et séries en France*, avril 2019 (https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/lecriture-des-films-et-series-en-france_972178) ; Alternative Thinking, pour la Guilde Française des Scénaristes, *Conclusions de l'audit anthropologique*, octobre-novembre 2018 (https://www.guiledesscenaristes.org/wp-content/uploads/2019/04/Audit_Anthropologique_Scénaristes.pdf) ; Maxime Besenval pour la SACD, *Conditions de travail et trajectoires professionnelles des scénaristes de télévision dans l'animation française*, septembre 2019 (https://www.sacd.fr/sites/default/files/2019_12_etude_animation_rapport.pdf) ; Alex Berger, *Rapport Berger sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, 2018-19 (<https://www.cnc.fr/documents/36995/976401/Rapport+Berger+sur+une+nouvelle+organisation+de+la+fiction+sérielle+en+France.pdf/9737716b-6a6a-7537-8a41-e31100a75be9>).

Les modalités de rémunération sont-elles les mêmes ?

Non, parce que les plannings d'écriture et les modes de travail sont différents. De par l'existence d'ateliers en audiovisuel et animation, qui n'existent pas en cinéma, et les différences de rémunération des droits de diffusion. Il faut savoir par exemple qu'en cinéma, sur 100 % de droits de diffusion (pour un passage télé par exemple), 60 % vont au scénario et 40 % à la réalisation. En fiction c'est 90 % pour le scénario et 10 % pour la réalisation. Mais tout le monde est payé en droit d'auteur.

Les scénaristes se spécialisent-ils dans un type de scénario ?

Il est rare de ne pouvoir vivre que du cinéma. Beaucoup de scénaristes de cinéma font aussi souvent de la fiction ou ont ce qu'on appelle des « revenus accessoires » liés à ce métier (prof. de scénario, intervenant, etc). Bien que dans la pratique chacun ou chacune ait plutôt son format de prédilection (pas forcément par choix d'ailleurs, beaucoup d'interlocuteurs ont du mal à imaginer qu'un ou une scénariste ayant exercé majoritairement dans un répertoire particulier puisse s'adapter à un autre), beaucoup de scénaristes travaillent dans plusieurs domaines, y compris la BD, la littérature ou le théâtre par exemple.

Mobilisent-ils les mêmes réseaux professionnels pour trouver du travail ou les réseaux sont-ils compartimentés ?

Les réseaux sont essentiels et la cooptation marche à plein régime. La formation initiale ou continue type Fémis ou CEEA peut-être un bon moyen de se constituer un réseau. Malheureusement, le savoir-faire spécifique du scénariste n'étant pas assez reconnu, le caractère social compte parfois plus que l'expérience ou la formation. En cinéma par exemple, il est parfois plus simple, même sans expérience, d'être un ou une proche d'un producteur ou d'un réalisateur que d'être un scénariste chevronné de fiction ou d'animation. En tout cas pour le développement initial des projets.

Le fait que certains réalisateurs de cinéma se tournent récemment vers la série (cf. Le Bureau des Légendes²⁰) modifie-t-il la manière de travailler pour la télévision ?

Pas forcément. *Le Bureau des légendes* est un modèle particulier puisque dès le début ses créateurs se sont basés sur ce qui est en place dans la fiction US, à savoir des ateliers d'écriture structurés et hiérarchisés. Il s'agit là vraiment d'un créateur « cinéma » qui a adopté le modèle de fonctionnement du type de fiction qu'il appréciait et avait envie de faire. Parce que ça marche ! La plupart des réalisateurs de cinéma qui font de la fiction adoptent les manières de travailler du secteur. Le *Rapport Berger*²¹ présente ce domaine en détails.

Vous avez également écrit pour la TV (unitaires et séries), mais vous vous concentrez actuellement sur l'écriture cinéma. Qu'est-ce qui motive ce choix dans votre cas personnel ?

Un mélange de goût personnel, d'expériences professionnelles et d'opportunités. Je suis plus identifié comme scénariste de cinéma.

Le développement des productions destinées aux plateformes SVOD modifie-t-il le paysage ? Quelles actions mène ou envisage la Guilde Française des Scénaristes avec ces nouveaux types d'interlocuteurs ?

La période est très complexe en raison de la crise du Covid. Nous attendons avec impatience la transposition de la directive SMA²² en droit français qui va notamment encadrer les obligations d'investissement des plateformes.

À part ça nous regardons avec attention les pratiques de tous les acteurs du secteur et nous discutons avec tous les intervenants, producteurs comme diffuseurs.

²⁰ *Le Bureau des légendes*, série créée par Éric Rochant.

²¹ *Rapport Berger sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France, op. cit.*

²² Directive Services de Médias Audiovisuels : Directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010, visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels.

Présentation des auteurs



Alain BOILLAT est professeur d'histoire et esthétique du cinéma à l'Université de Lausanne. Ses recherches portent notamment sur l'histoire et la théorie du scénario et sur les imaginaires culturels de la technologie. Il est notamment l'auteur de *Cinéma, machine à mondes* (2014) et de *En cas de malheur, de Simenon à Autant-Lara. Essai de génétique scénaristique* (2020). Il a récemment codirigé les volumes *L'Adaptation. Des livres aux scénarios* (2018) et *Loin des yeux... le cinéma. De la téléphonie à Internet : imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance* (2019).

Yola LE CAÏNEC enseigne à Rennes. Ses recherches ont porté sur les images de la femme dans la littérature fantastique, sur l'image en philosophie épistémologique et esthétique autour de Gaston Bachelard, l'œuvre d'Arnaud Desplechin, les films et la théorie de Jean-Louis Comolli, puis, pour sa thèse, *Le Féminin dans le cinéma de George Cukor (1950 à 1981)*. Elle a également écrit et communiqué sur l'acteur de cinéma dont Sacha Guitry, le genre, le cinéma américain dont Ida Lupino, l'esthétique amateur documentaire et/ou fictionnelle, a collaboré à des festivals à Rome et en France (Belfort, FIFF, La Rochelle), a été jurée pour le prix Alice Guy, le festival Les Écrans du réel, et a coréalisé des entretiens et des films.

Martin FOURNIER est maître de conférences à l'Université Lumière Lyon 2. Après avoir enseigné les sciences économiques et mené son activité de recherche en économie du développement pendant près de vingt ans, il a récemment effectué une reconversion vers les études cinématographiques et audiovisuelles. Depuis 2017, il a rejoint le département Arts de la Scène, de l'Image et de l'Écran et le laboratoire Passages Arts & Littératures (XX^e-XXI^e) de l'Université Lumière Lyon 2. Ses travaux de recherche actuels portent sur la socio-économie des métiers du cinéma. Il a initié un projet de recherche sur les scénaristes avec Ionela Roharik et Marie Buscatto, en lien avec les *Scénaristes de Cinéma Associés*.

Jacques GERSTENKORN a été recruté comme enseignant-chercheur à l'Université Lumière Lyon 2 après sa thèse de doctorat en sémiologie du cinéma sous la direction de Christian Metz. Professeur des universités en études cinématographiques et audiovisuelles, il est aujourd'hui responsable dans cette même université d'un parcours de master dédié au documentaire et directeur du laboratoire Passages Arts & Littératures (XX^e-XXI^e). Sa passion pour les vues Lumière l'a conduit à créer en 2001 le festival Doc en courts qui va fêter en 2020 son vingtième anniversaire. *Terre sans pain* est l'un de ses films de chevet.

Réjane HAMUS-VALLÉE est professeure des universités au sein de l'Université d'Évry Val d'Essonne, Centre Pierre Naville, où elle dirige le Master Image et société : documentaire et sciences sociales. Elle travaille sur les effets spéciaux (*Les Effets spéciaux*, Cahiers du cinéma/CNDP, 2004), sur les métiers du cinéma et de l'audiovisuel avec Caroline Renouard (*Superviseur des effets visuels pour le cinéma*, Eyrolles, 2015), et sur la sociologie visuelle et filmique (direction, « Sociologie de l'image, sociologie par l'image », *CinémAction*, 2013). Elle a publié en 2016 *Peindre pour le cinéma. Une histoire du Matte Painting* (Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion) et dirigé le volume « Trucage et télévision » (*CIRCAV* n° 25).

Morgan LEFEUVRE est chercheuse à la Queen Mary University de Londres, en charge du volet français du projet STUDIOTEC, financé par le Conseil européen de la recherche. Elle enseigne également dans le master cinéma de l'Université de Lausanne. Ses recherches portent principalement sur l'histoire des studios français, sur les métiers du cinéma et les luttes sociales dans la production cinématographique, ainsi que sur les coopérations franco-italiennes (coproductions, mobilités professionnelles et transferts culturels) depuis 1930.

Patrick MCGILLIGAN a écrit vingt livres majeurs sur le cinéma, dont des biographies de référence de James Cagney, George Cukor, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Oscar Micheaux, Robert Altman, Mel Brooks, Jack Nicholson et Clint Eastwood. Il a publié cinq volumes d'entretiens avec des scénaristes dans sa série *Backstory* et une histoire orale de la liste noire d'Hollywood intitulée *Tender Comrades*. Ses livres sur Nicholson et Eastwood sont disponibles en français aux éditions du Nouveau Monde. Les critiques de cinéma français ont attribué à sa biographie d'Hitchcock, *Alfred Hitchcock : une*

vie d'ombre et de lumière (Institut Lumière/Actes Sud), le prix du meilleur livre étranger de cinéma en 2011. Il a écrit le scénario du documentaire d'Arte *Dans l'Ombre d'Hitchcock, Alma et Hitch*, diffusé en 2019. M. McGilligan vit à Milwaukee, dans le Wisconsin. Son dernier livre, publié aux États-Unis en 2018, s'intitule *Funny Man: Mel Brooks*.

Nedjma MOUSSAOUI est maître de conférences en histoire du cinéma à l'Université Lumière Lyon 2, où elle coordonne le groupe de travail « Processus de création » du laboratoire Passages Arts & Littératures (XX^e-XXI^e). Elle est aussi membre du collectif de recherche La Création Collective au Cinéma. Autrice d'une thèse sur Max Ophuls (*Max Ophuls et l'œuvre de Goethe : matériau génétique et substrat esthétique*, 2010), ses travaux concernent les transferts culturels et les phénomènes d'hybridation et portent notamment sur les exilés sous le nazisme. Elle a participé à des volumes universitaires dont *Lola Montès. Lectures croisées* (2011), *La Cinéphilie des cinéastes* (2013) et *L'Art et la machine* (2016) et codirigé les ouvrages collectifs *Penser les émotions. Cinémas, séries, nouvelles images* (2016) et *Lisières esthétiques et culturelles au cinéma* (2020).

Jérôme PACOURET est docteur associé au Centre européen de sociologie et de science politique et mène des recherches post-doctorales à l'IRMECCEN (Université Paris 3) et au Centre d'études de l'intégration et de la mondialisation (Université du Québec à Montréal). Soutenu en 2018 à l'EHESS, sa thèse porte sur l'attribution des films à des auteurs et la définition du droit de propriété cinématographique. En 2019, il publie un premier ouvrage tiré de sa thèse, intitulé *Les Droits des auteurs de cinéma. Sociologie historique du copyright et du droit d'auteur*.

Anthony RESCIGNO est docteur en Arts de l'Université de Lorraine et chercheur associé au laboratoire 2L2S. Ses recherches s'intéressent au cinéma allemand des années 1930 et 1940 ainsi qu'à l'étude du marché cinématographique en Europe occupée par l'Allemagne nazie. Il est le lauréat 2018 du prix Sciences en Lumière (CNRS) et prépare actuellement l'écriture d'un documentaire consacré aux spectateurs mosellans durant l'annexion allemande (*Look at Science*).

Ionela ROHARIK est sociologue, ingénieur d'études au Centre d'études sociologiques et politiques Raymond Aron (École des Hautes Études en

Sciences Sociales – CNRS). Elle a travaillé notamment sur les évolutions des secteurs du marché du travail intermittent en France et sur les carrières des artistes et des techniciens intermittents du spectacle. Elle a publié avec Janine Rannou un livre sur la profession et les carrières des danseurs : *Les Danseurs – Un métier d'engagement* (2006).

Caroline SAN MARTIN est titulaire d'un doctorat en études cinématographique de l'Université Aix Marseille et d'un doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal, établissements où elle a enseigné l'analyse de film. Après avoir été chargée de mission recherche à La Fémis où elle continue de dispenser des cours, elle est désormais maîtresse de conférences en écritures et pratiques cinématographiques de l'Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, membre de l'équipe d'accueil ACTE, du collectif de recherche la Création Collective au Cinéma et membre associée de SACRe. Ses recherches portent sur l'analyse de film, les liens entre esthétique et histoire des arts de la représentation et sur la narratologie.

Fondatrice de la revue *La Fémis présente* dont elle a co-dirigé les deux premiers numéros, elle a notamment publié dans *Ciném.Action*, *La Furia Umana* ou *Mise au point* et dirige la revue numérique *Lignes de fuite*. Elle est par ailleurs scénariste et consultante à l'écriture.

Gabrielle TREMBLAY est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Dans ses travaux, elle s'intéresse principalement aux théories et pratiques scénaristiques. Soutenue en 2019, sa thèse de doctorat porte sur la lecture de scénarios et donne à penser d'une part, le scénario en tant que forme textuelle simultanément littéraire et cinématographique, et, d'autre part, la lecture scénaristique comme une expérience et un geste de médiation, d'appropriation, de transposition, d'adaptation et, même, de création. En 2015, elle publie *Scénario et scénariste*, un ouvrage dédié à la question de la reconnaissance institutionnelle de l'objet scénaristique dans le monde de l'art cinématographique en France.

Résumés des interventions en français et en anglais



Alain BOILLAT

*L'esthétique discontinuée du « film-discours », produit d'une écriture collaborative :
approche génétique des scénarios de John Berger et Alain Tanner*

Résumé

L'article se propose d'étudier les particularités narratives et esthétiques de scénarios de trois films réalisés par Alain Tanner dans les années 1970 : *La Salamandre*, *Le Milieu du monde* et *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*. La recherche porte principalement sur l'analyse de documents scénaristiques déposés dans le fonds d'archives Alain Tanner conservé à la Cinémathèque suisse. Ces trois films ayant été co-scénarisés par John Berger, critique d'art qui a eu une incidence importante sur la première période de la carrière de Tanner, nous examinons comment s'est opérée leur collaboration au cours de la genèse de ces textes, et quel discours a été tenu par le cinéaste à propos de l'écriture de ses films. La comparaison entre scénarios et films est envisagée à travers la question d'une posture redevable de la distanciation brechtienne qui se matérialise à l'écran par une esthétique de la discontinuité dont sont examinées ici diverses modalités.

Abstract

The article proposes to study the narrative and aesthetic specificities of the scripts of three films directed by Alain Tanner in the 1970s: The Salamander, The Middle of the World and Jonas Who Will Be 25 in the Year 2000. The research focuses mainly on the analysis of script documents deposited in the Alain Tanner archive at the Swiss Film Archive. Since these three films were co-scripted by John Berger, an art critic who had a significant impact on the early period of Tanner's career, we examine how both authors worked together during the genesis of these texts, and what discourse the filmmaker had on the writing phase of his films. The comparison between screenplays and films is considered through the question of Brechtian distancing, materialized on the screen by an aesthetic of discontinuity which takes various forms.

Mots-clés : Cinéma suisse, scénario, écriture collaborative, narration, modernité, cinéma et politique

Key-words: *Swiss cinema, screenplay, collaborative writing, narration, modernity, cinema and politics*



Jacques GERSTENKORN

*De la scénarisation documentaire :
mais qui donc est l'auteur de Terre sans pain ?*

Résumé

Le générique de *Terre sans pain* de Luis Buñuel ne comporte pas de crédit visant le scénario. Le film est cependant le fruit d'un processus de scénarisation qui résulte principalement d'une lecture politique de la thèse de Maurice Legendre, mais qui porte également la trace de l'expérience du tournage dans les Hurdes. Puis la scénarisation se poursuit au montage à travers l'articulation de ces deux sources principales. Cette étude de cas met ainsi en évidence l'importance du *processus de scénarisation* dans toute démarche documentaire et souligne la nécessité de l'appréhender, à la différence de ce qui se pratique usuellement pour la fiction, sans le réduire à l'écriture d'un scénario préalablement au tournage.

Abstract

Credits for Luis Buñuel's Terre sans pain do not include a credit for the script. However, the film is the result of a scriptwriting process that stems mainly from a political reading of Maurice Legendre's thesis, but also bears the trace of the experience of filming in the Hurdes. Then the scriptwriting continues in the editing process through the articulation of these two main sources. This case study highlights the importance of the scriptwriting process in any documentary approach and underlines the need to understand it, unlike what is usually done for fiction, without reducing it to the writing of a script prior to shooting.

Mots-clés : Buñuel, documentaire, scénarisation, auteur

Key-words: *Buñuel, documentary, scriptwriting process, author*



Yola LE CAINEC

George Cukor, le « cinéaste des scénaristes » ?

Résumé

« Je ne suis pas un écrivain. J'influence l'écriture sur mes films ; je suis très généreux en conseils gratuits. J'ai toujours essayé de travailler sur un matériau pourvu d'une certaine classe initiale mais que j'annote. » George Cukor énonce en ces termes sa relation avec les scénaristes, l'attention et l'importance qu'il prête au scénario (il quitte des projets comme *Lady L.* à cause du scénario au début des années soixante) provient certes de sa propre expérience de dialoguiste lors de son arrivée à Hollywood quand les studios le font venir de Broadway pour les débuts du parlant. Mais cette relation influencera et orientera toute sa carrière à Hollywood jusqu'en 1962 où il décide de créer sa propre société, la G-D-C [George Dewey Cukor] Enterprise, pour l'achat des droits des histoires et l'écriture de scénarios.

Abstract

"I'm not a writer. I influence the writing on my films ; I am very generous with free advice. I have always tried to work on a material with a certain initial class but which I annotate." George Cukor states in these terms his relationship with the writers, the attention and importance he gives to the script (he leaves projects like Lady L. because of the script in the early 1960s) certainly comes from his own experience as a dialoguist when he arrived in Hollywood when the studios brought him from Broadway for the debut of the talking cinema. But this relationship will influence and guide his entire career in Hollywood until 1962 when he decided to create his own company, the G-D-C[George Dewey Cukor] Enterprise, to buy the rights to the stories and write the scripts.

Mots-clés : Hollywood, production, collaboration, interprétation, acteur/actrice, mise en scène, sous-texte

Key-words: *Hollywood, production, collaboration, interpretation, actor/actress, staging, subtext*



Morgan LEFEUVRE

*Quelle place pour les scénaristes
dans les coproductions franco-italiennes de l'Après-guerre ?*

Résumé

Les accords de coproductions signés entre l'Italie et la France au lendemain de la seconde guerre mondiale ont donné lieu, pendant plus de vingt ans, à une coopération cinématographique intense et inédite entre les deux pays. Au-delà de leur indéniable succès économique, ces accords ont-ils favorisé le développement d'une coopération étroite entre scénaristes français et italiens ? S'appuyant sur un large panel de sources françaises et italiennes, cet article analyse les modalités et les limites de la coopération franco-italienne en matière d'écriture et met en évidence le rôle clé joué par de jeunes scénaristes souvent méconnus, dans le processus de création des films coproduits.

Abstract

The franco-italian coproduction agreements signed in the aftermath of the Second World War gave rise, for more than twenty years, to an intense and unprecedented cinematographic cooperation between the two countries. Beyond their undeniable economic success, did these agreements foster the development of close cooperation between French and Italian screenwriters? Drawing on a wide range of French and Italian sources, this article analyses the modalities and limits of Franco-Italian cooperation in the field of writing and highlights the key role played by young and often unknown screenwriters in the creation process of coproduced films.

Mots-clés : cinéma français et italien, après-guerre, coopération cinématographique, accords de coproduction, scénaristes, adaptation, traduction

Key-words: *French and Italian cinema, Post-war period, cinematographic cooperation, coproduction agreements, screenwriters, adaptation, translation subtext*



Jérôme PACOURET

Le déclassement des scénaristes (États-Unis, France, années 1910-1950)

Résumé

Pour mieux comprendre le phénomène d'attribution des films, l'article analyse le déclassement relatif des scénaristes dans les hiérarchies professionnelles du cinéma, en France et aux États-Unis, entre les années 1910 et les années 1950. Dans la presse et les arènes de définition du droit de propriété des films, les scénaristes ont revendiqué le statut d'auteur en valorisant une écriture spécifiquement cinématographique, le caractère national des œuvres et leurs propres contributions à la valeur des films. Ils rencontrèrent l'opposition d'autres prétendants au statut d'auteur. Les luttes de définition des auteurs de cinéma sont rapportées aux relations entre le cinéma et d'autres champs de production artistique, ainsi qu'à la répartition des tâches, du pouvoir et des postes entre les groupes professionnels. Pointant les limites de la notion d'interchangeabilité utilisée par Howard Becker pour expliquer la distinction entre les artistes et le personnel de renfort, l'article identifie plusieurs caractéristiques des métiers du cinéma propices à la revendication du statut d'auteur.

Abstract

To shed light on film authorship, this article explains how screenwriters declined in the film world's hierarchies, in France and the US, from the 1910s to the 1950s. In the press and in copyright battles, screenwriters claimed authorship status of motion pictures. They promoted their occupation, the national value of motion pictures and the specificities of screenwriting by contrast with other types of writing. They faced resistance from other occupations. These authorship battles were shaped by the relations between cinema and other fields, as well as the distribution of tasks and power between film occupations. Discussing Howard Becker's view on the interchangeability of support personnel, the article identifies several characteristics of film occupations which favor authorship claims.

Mots clés : auteur, droit d'auteur, hiérarchies professionnelles, champ

Key-words: *authorship, copyright, occupations, field*



Anthony RESCIGNO

*Le Reichsfilm dramaturg, un « scénariste en chef »
dans l'industrie cinématographique allemande sous le nazisme ?*

Résumé

Cet article s'intéresse au rôle primordial du scénario dans le système de production cinématographique allemand à partir de 1933 et met l'accent sur la fonction inédite et centrale de *Reichsfilm dramaturg* au sein de cette organisation. Ce dernier a pour fonction d'assurer l'orientation, la diversité et la cohérence de la production cinématographique nationale en évaluant tous les scénarios que lui soumettent les studios allemands. Ce dispositif accorde ainsi une valeur de premier plan au travail des scénaristes en même temps qu'il leur confère une responsabilité artistique importante. Il s'agit d'observer dans les détails les dispositions législatives qui instaurent cette « pré-censure » et de revenir sur le parcours des cinq hommes ayant occupé le poste de *Reichsfilm dramaturg* entre 1934 et 1945. L'observation met en lumière un nouvel angle du contrôle qu'exerce Joseph Goebbels sur le cinéma allemand et ouvre plus généralement la voie à une observation de la façon dont la création cinématographique s'opère en dictature, entre enjeux politiques et impératifs commerciaux.

Abstract

This article deals with the essential role of the script in the German film production system under Nazism and emphasizes the original and central function of the Reichsfilm dramaturg within this organization. The latter has the function of ensuring the orientation, diversity and coherence of national cinematographic production by evaluating all the scenarios submitted by the German studios. This system gives a first-rate value to the work of the scriptwriters at the same time as it gives them an important artistic responsibility. We are observing in detail the legal framework which establishes this "pre-censorship" and the career of the five men who were Reichsfilm dramaturg between 1934 and 1945. The observation highlights a new angle of the control that Joseph Goebbels exercises over German cinema and more generally opens the way to an observation of the way in which cinematographic creation operates in a dictatorship, between political issues and commercial imperatives.

Mots-clés : cinéma allemand, cadre législatif, nazisme, censure, scénariste

Key-words: *German cinema, legal framework, Nazism, censorship, screen writer*



Gabrielle TREMBLAY

Le scénario et le scénariste de cinéma au Québec

Résumé

Le cinéma d'auteur (à titre de construction discursive et de valeur normative), en écho quasi direct à ce qui s'observe en France depuis les années 1950, a su trouver un ancrage significatif au Québec. Par conséquent, le scénario et le scénariste occupent une place quelque peu ambiguë, voire incertaine dans l'industrie cinématographique québécoise. Cet état de fait trouve une origine politique tout autant qu'esthétique. Il s'agit là d'un phénomène très peu considéré jusqu'à présent par les théoriciens et les praticiens du cinéma. Aussi, dans le présent article, nous cherchons à expliquer la persistance traditionnelle de certaines tendances discursives et configurations auctoriales dans le monde de l'art cinématographique québécois. Cela nous conduit à interroger la présence somme toute discrète des scénaristes de métier au Québec.

Abstract

As a discursive construction and a normative value, the auteur cinema (as an almost direct echo to what has been observed in France since the 1950s) has significantly shaped the cinematographic culture in Quebec. Consequently, screenplays and screenwriters both occupy a somewhat ambiguous (even uncertain) place in the Quebec film industry. This roots in both political and aesthetic origins and represents a social and cultural phenomenon that has, thus far, been overlooked by theorists and practitioners. In this article, we seek to explain the traditional persistence of certain discursive tendencies and auctorial configurations in the Quebecois cinematographic art world, leading us to question the overall discreet presence of Quebec's professional screenwriters.

Mots-clés : scénariste, scénario, cinéma québécois, cinéma d'auteur

Key-words: *screenwriter, Screenplay, Quebec cinema, Auteur cinema*