

Témoignages de scénaristes

Number 31, December 1962

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51961ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1962). Témoignages de scénaristes. *Séquences*, (31), 20–29.



Budd Schulberg et Elia Kazan

TÉMOIGNAGES DE SCÉNARISTES

A la suite des trois articles précédents, il sera sans doute intéressant de connaître l'opinion de quelques scénaristes célèbres. Nous avons fait appel à des textes de scénaristes américain, italien et français. Les témoignages d'hommes du métier sont généralement révélateurs.

BUDD SCHULBERG

Budd Schulberg est à la fois romancier et scénariste. Il a fait de nombreux séjours à Hollywood et a écrit Sur les quais et Le Désenchanté. Il nous a fait connaître le milieu hollywoodien dans son livre Qu'est ce qui fait courir Sammy ?

Pendant quinze ans — sauf les quatre années de la guerre — je me consacrai au roman. Je pensais avoir abandonné à jamais Hollywood et ses studios. Et puis un jour que je méditais dans ma ferme de Pennsylvanie, je compris que l'on ne renonce pas si aisément à cet art complexe qu'est le cinéma. Les bons films sont rares, me disais-je, mais certains d'entre eux sont de tels chefs-d'oeuvre que l'on en vient à se demander si le cinéma n'est pas le plus injustement méconnu des arts. Dans mon esprit, le souvenir des films qui m'avaient frappé demeurerait vivace et je les mettais sur le même plan que les livres et les pièces qui m'avaient ému, stimulé, qui avaient remis en cause mes idées, m'avaient troublé ou réconcilié avec moi-même, rendu, en tout cas, différent, sinon meilleur que je n'étais. Les oeuvres maîtresses de Chaplin, par exemple, avaient eu de tels effets sur moi, et aussi les

merveilleux films de Jannings. Également comparables aux meilleures productions littéraires étaient pour moi *Le Mouchard*, *La grande Illusion*, *Citizen Kane*, *Les plus belles Années de notre vie*, *Rome, ville ouverte*, *Brève Rencontre*, *Rashomon*, *Le Poison*, *Le Voleur de bicyclette*, *Le Trésor de la Sierra Madre*.

Si la plupart des films étaient médiocres, pensais-je, s'ils semblaient produits et oubliés aussi rapidement qu'un journal, il n'en fallait pas rejeter la faute sur les limitations inhérentes à la technique, comme certains intellectuels de salon, voire certains penseurs authentiques, le prétendaient. C'était le régime de production qui en était responsable, logiquement issu qu'il était d'une époque où la famille américaine moyenne allait deux ou trois fois par semaine au cinéma, par principe et sans se soucier du titre du film : chacun des sept grands studios hollywoodiens produisait systématiquement cinquante à soixante films par an, si bien que plus d'un long métrage se trouvait chaque jour jeté sur le marché, exactement comme à Détroit, on produit un nombre donné d'automobiles à un rythme rigoureusement calculé.

A ce compte, il n'était pas surprenant que les bons films fussent rares ; on pouvait même s'étonner qu'il y en ait eu quelques-uns. Mi-

ses à part ces exceptions, Hollywood fonctionnait comme une machine de haute productivité. Là se limitaient ses ambitions. Il était dès lors inévitable que les 375 ou 400 films qui en sortaient chaque année fussent des produits standards, bien faits, bien huilés, bien finis, brillants certes, mais aussi artificiels que la boîte de popcorn vendue à l'entracte.

L'ère du popcorn

Cette ère du popcorn et de la production massive devait normalement reléguer les écrivains dans des tâches obscures et les soumettre aux pires traitements : on les engageait et on les chassait de la façon la plus arbitraire, comme des mercenaires qu'ils étaient. Pour eux, le châtement était à la mesure du crime : perdant toute dignité, ils se voyaient livrés à ce supplice digne de Frankenstein, écrire des films à l'eau de rose. En fait, l'auteur de films me rappelait le pauvre Charlot happé par le monde mécanique des *Temps modernes* : un petit homme de chair et d'os, d'esprit et de rêves, rivé à l'inextinguible machine et criant pour qu'on l'en délivrât.

Il arrivait que ces cris fussent entendus. Un auteur tel que Dudley Nichols (*Le Mouchard*, *La Chevauchée fantastique*, *Le long Voya-*



**A Face
in the
Crowd**
de Kazan
d'après un
scénario de
B. Schulberg

ge) trouvait un John Ford. Un bon réalisateur et un bon auteur, comme Frank Capra et Robert Riskind, s'associaient pour tourner quelque extravagance de Mr. Deeds. Un pionnier visionnaire comme King Vidor s'arrangeait pour enfanter subrepticement, entre deux productions à grand spectacle, une oeuvre dont l'originalité déclenchait l'enthousiasme général. Solitaires et incompris à l'égal du petit poète vagabond de Chaplin, quelques esprits courageux concevaient le cinéma comme ce qu'il est réellement — le plus grand commun dénominateur des arts, de Bangkok à Sao Paulo en passant par Times Square, le seul genre artistique né au vingtième siècle, le grand déversoir de tous les arts affluents, graphique, dramatique, musical,

chorégraphique, chacun de ces apports servant de contrepoint aux autres en se fondant dans l'oeuvre définitive.

Pour moi, si les masses considéraient comme idéalement belles les bandes ineptes où figuraient Jeanette MacDonald et Nelson Eddy, je ne voyais aucune raison pour aller proposer aux producteurs l'histoire d'un brave homme rangé, compromis par hasard dans la révolte irlandaise. Et si les jambes de Betty Grable suffisaient à remplir 17,000 salles de cinéma, pourquoi faire appel à O'Neill et Faulkner, se lancer dans une histoire de préjugés raciaux (*Feux croisés*) ou décrire la psychologie d'un boxeur de troisième zone (*Nous avons gagné ce soir*) ?

Un désastre devait changer la face des choses. Pendant les quinze années qui suivirent, l'économie hollywoodienne ne cessa de se dégrader. Cela nous donna à réfléchir, à nous autres qui avions connu le "boom" du cinéma, qui avions vécu l'époque fabuleuse où, du jour au lendemain, des producteurs indépendants travaillant dans une grange, se trouvaient placés, sans même s'en rendre compte, à la tête d'énormes usines à films telles que la M.G.M. ou la 20th Century Fox.

La toute-puissante M.G.M., dont la douzaine de plateaux géants avait connu une activité fébrile, était envahie par le silence. Pour la première fois depuis un quart de siècle, les rues menant aux studios étaient vides, et les studios eux-mêmes n'étaient que d'immenses hangars morts, aussi lugubres qu'une escadre de baleines échouées sur le sable. La déesse Caméra avait égaré la lampe magique qui lui avait conféré, pendant un temps, le secret de la réussite automatique.

Comment les princes qui, jusque-là, régentaient les masses avaient-ils perdu à ce point leur crédit ?

Un renversement des rapports

En premier lieu était venue une décision du gouvernement interdisant

les monopoles de distribution. En d'autres termes, les producteurs perdaient le droit d'imposer à la clientèle toute leur production en bloc, le bon grain et l'ivraie. Chaque film devait être vendu séparément et chaque réalisateur devait ainsi courir sa chance, ce qui rendait à l'effort individuel tout son sens.

En second lieu, un nouveau monstre-machine, rival du premier, venait de faire son apparition : la télévision. Sans sortir de chez eux, les spectateurs pouvaient, en pantoufles et tout en sirotant leur verre de bière ou leur biberon, assister à des représentations qui, dans l'ensemble, n'étaient pas inférieures à ce qu'ils voyaient régulièrement sur le grand écran. L'habitude d'aller au cinéma, qui rythmait la vie des Etats-Unis depuis un demi-siècle, était morte. "Maintenant, les gens épluchent les programmes avant de se décider à mettre le nez dehors", remarquait tristement un magnat du cinéma.

Pour comble de malheur, le public commençait à faire preuve de quelque maturité. Impossible de continuer à fabriquer des films pour des foules dont l'âge mental n'excédait pas douze ans. Voilà que les lueurs de l'adolescence commençaient à éclairer les spectateurs. Ils ne croyaient plus aux choux ni aux cigognes et l'idée les effleurait que

l'instinct de reproduction engendre des tensions, des conflits, des désordres, des peines immédiates ou à terme, dont la "happy end" n'était pas la conclusion obligatoire. En un mot, nul n'était plus disposé à se contenter des contes de fées qui avaient fait recette pendant cinquante ans.

L'un des signes de ce changement fut la visite que me fit Kazan il y a quelque six ans. Il était venu jusqu'à ma ferme, à seule fin de me proposer d'écrire un film pour lui. Je lui dis pourquoi j'avais coupé les ponts entre Hollywood et moi, mais il me convainquit de son désir de respecter mon besoin d'intégrité artistique. Nous convînmes que je traiterais un sujet qui nous passionnait tous deux — la corruption dans le milieu des dockers de New-York — aussi librement que si j'écrivais un livre (comme j'avais pensé le faire). C'est ainsi que fut tourné *Sur les Quais*, avec l'appui d'un producteur indépendant, car les grands studios trouvaient le projet de mauvais goût et peu rentable.

"Contre l'avis de la profession tout entière, j'ai renversé les rapports traditionnels en donnant à l'auteur plus d'importance qu'aux vedettes", a écrit Kazan à la suite de cette expérience. Je ne crois pas que ce soit une erreur. Une chance merveilleuse s'offre aujourd'hui à

nous. La faillite des vieilles méthodes a déblayé le terrain. Place aux esprits créateurs. Le moment est venu de faire appel à quiconque veut exprimer avec force une idée personnelle. Car l'art est personnel ou n'est pas. Il ne se prête pas au collectivisme.

Place à l'auteur

Certes, cette promotion sans précédent du scénariste n'est pas à elle seule une garantie de succès artistique ou commercial. Il n'en est pas moins certain que la tendance actuelle favorise la gestation d'une nouvelle sorte d'oeuvres, fondées sur une association étroite entre le producteur et l'auteur, et animées de cet esprit libéral qui a donné naissance à tant de films européens remarquables par leur originalité et leur sincérité.

Les grands studios ne produisent plus, à la chaîne, cinquante ou soixante films par an. Ils sont en train de passer la main à des maisons de production indépendantes, souvent fondées par des vedettes qui y trouvent leur intérêt, du point de vue fiscal notamment, souvent aussi dirigées par des hommes qui ne cherchent qu'à assurer l'autonomie artistique de réalisateurs éminents. Les compagnies de premier plan en sont même venues à subventionner certains de ces producteurs sur la simple renommée d'un auteur :

On the
Waterfront



pour elles, l'écrivain n'est plus la cinquième roue du carrosse, mais la cheville ouvrière de l'oeuvre.

Il en est ainsi pour les sociétés de production de Paddy Chayefsky (l'auteur de *Marty*), de Daniel Taradash (*Tant qu'il y aura des Hommes*), de Joe Mankiewicz (*Eve*), de Carl Foreman (*Le Train sifflera trois fois*), et... de Budd Schulberg, toute modestie mise à part. On compte en outre une douzaine d'auteurs que les grands studios poussent à écrire et à produire en toute indépendance, avec le droit de contrôler l'ensemble de la réalisation, du premier mot du manuscrit au dernier tour de la manivelle.

Encore une fois, ce n'est pas là une garantie contre les lieux communs, les fautes de goût, les concessions au public. Mais si des films tels que *Citizen Kane*, *Marty*, ou *La Strada* ont quelque chose de

commun, c'est qu'ils portent une griffe, une signature. Peut-être ne sont-ils pas aussi parfaits qu'un produit industriel, mais ils ont un accent personnel. Quant à moi, je préfère voir une oeuvre riche de vie, même aussi irritante et âpre que *Baby Doll*, plutôt que la dernière bande musicale standardisée, poncée et livrée sous cellophane.

Ce qui fait l'intérêt passionnant de ces expériences, c'est que personne ne peut en prédire l'issue. Le public a boudé certain conte de fées où Sinatra et Grace Kelly évoquaient les épisodes d'un mariage princier. Il ne se dérange pas davantage pour voir Bill Holden et Sophia Loren affronter une série d'aventures sensuellement exotiques. Que veut-il donc? Nul ne le sait. Et les magnats du cinéma sont les premiers à l'admettre. C'est le moment ou jamais pour l'auteur de tenter sa chance.



CESARE ZAVATTINI

Journaliste, homme de lettres, scénariste, Cesare Zavattini est un des intellectuels les plus en vue de l'Italie. Avec De Sica, il a donné Sciuscia, Le Voleur de bicyclette, Umberto D qui restent très représentatifs du néo-réalisme italien. Observateur sensible et clairvoyant, il a créé des histoires d'une émouvante sincérité. Il n'a pas renoncé à travailler pour le cinéma bien que ses préoccupations semblent s'être déplacées...

Pour être originaux, les metteurs en scène de la nouvelle génération affirment que le néo-réalisme est désormais mis au rancart. Ces sortes d'affirmation m'ont toujours surpris car elles sont dénuées de sens. Ce sont des mots dits sans raison, sans justification précise et profonde. Il est aisé de dire que le néo-réalisme est désormais mort et enseveli. Mais j'aimerais inviter ces jeunes gens à prouver ce qu'ils affirment. Tous ont tiré de précieux enseignements des grands hommes du cinéma italien, de ces hommes qui ont créé un nouveau langage, un langage typiquement italien, appartenant à l'école italienne et par

lequel les oeuvres des metteurs en scène italiens se sont imposés au monde. Personne n'a renié le néo-réalisme même si nous avons vu dernièrement des oeuvres qui ont causé un certain désarroi parmi les spectateurs (le cas d'Antonioni est typique, encore qu'il ne soit pas entièrement exempt non plus de néo-réalisme). C'est pourquoi, dire que le néo-réalisme est relégué au grenier, c'est comme couper un pont sur lequel on avance.

On sait que nous n'avons jamais cessé de collaborer, De Sica et moi. Ces derniers temps, nous avons encore resserré cette coopération. J'ai proposé de nouvelles idées, de nou-

veaux programmes à De Sica et nous en avons discuté. Et, dans les prochains mois, je vais devoir préparer trois scénarios. Je travaille, en effet, à un sujet pour Sophia Loren, à un autre pour Alberto Sordi et Silvana Mangano et à un troisième pour Silvana Mangano seule.

En même temps, je collaborerai avec trois jeunes réalisateurs débutants, Mingozzi, Partesano et Di Gianni, à trois films-enquêtes : c'est un genre qui, à mon avis, a encore beaucoup à dire et qui — je ne saurais le nier — se rattache au néo-réalisme.

JEAN-PAUL RAPPENEAU

Jean-Paul Rappeneau a fait quelques courts métrages. Mais il a écrit des scénarios et surtout il a collaboré avec Louis Malle pour les films Zazie dans le métro et Vie privée. Sa participation à ces deux oeuvres dépasse vraiment le stade du scénario. On comprend que Jean-Paul Rappeneau rêve de réaliser un long métrage.

Scénariste, qu'est-ce que c'est ? Comment peut-on être scénariste ? Je veux dire : comment peut-on se destiner à n'écrire que des scénarios ? Un scénario n'est pas un film. On ne peut pas avoir envie de faire un scénario, **uniquement un scénario**. Un scénariste sera toujours trahi, en bien ou en mal. C'est logique. C'est normal, puisqu'un film, c'est la mise en scène, encore la mise en scène, toujours la mise en scène. Pourtant, (et là, je vais me contredire) quand on voit *Les Bourreaux meurent aussi*, on est frappé de constater à quel point c'est exactement un film de Fritz Lang et, en même temps, exactement une oeuvre de Berthold Brecht. En France, peut-être quelque'un comme Jacques Companeéz

était-il un "scénariste", un "homme spécialisé" dans ce métier qui n'en est pas un. Il trouvait quinze idées par jour, à partir de tout et de rien. Il ne les écrivait pas, elles restaient des idées de scénario. Des producteurs l'invitaient à déjeuner. Lui, pendant le déjeuner, il racontait des points de départ pour des histoires (c'était un causeur magnifique). Au dessert, le producteur achetait.

Personnellement je ne me considère pas comme un scénariste, à quelque titre que ce soit, mais plutôt comme un metteur en scène en attente. Du moins je l'espère. C'est très accidentellement que j'ai été amené à travailler à des scénarios. Je n'y serais jamais venu moi-

même. Je n'ai jamais écrit une histoire dans l'intention de la placer ensuite. Mais des affaires existaient, et des amis (Louis Malle ou Alain Cavalier) m'ont demandé de leur donner un coup de main, bref de collaborer avec eux. Pour *Zazie* et pour *Vie privée*, Louis Malle et moi avons vécu pendant des mois presque quotidiennement ensemble. Parfois, pendant une semaine, nous parlions de tout autre chose que du film, puis brusquement, au détour d'une conversation, nous y revenions. Nous faisons un pas en avant, nous nous rendions compte que nous avions progressé. Si, comme je l'espère, je fais bientôt un film, je prendrai certainement avec moi un "scénariste" comme je l'ai été pour Louis Malle. Un metteur en scène ne peut pas se passer, je crois, de quelqu'un avec qui parler, s'entendre, collaborer, quelqu'un qui lui renvoie la balle. Cela affermit ses idées, ouvre ses horizons. Au fond, le scénariste est là pour aider le metteur en scène à voir de mieux en mieux son film. Ce scénariste n'a pas besoin d'être un "professionnel". Un romancier, un dramaturge, ou même simplement un ami, conviendront mieux. Je rédige directement en termes de découpage. Le scénario, et sans doute plus encore le dialogue, doivent être en mouvement avec la mise en scène. Le dialogue, c'est une chose qui vient naturellement

ou qui ne vient pas. Personnellement, j'ai le goût de faire parler les gens. Le dialogue est très important car lorsqu'il est devenu vivant, lorsqu'il est dit par les personnages, il additionne leurs gestes, leurs manières d'être, et il n'y a plus, si vous le voulez, qu'une seule façon de le découper. Aussi les deux respirations du dialogue et du découpage doivent-elles se confondre. Je n'aime pas beaucoup ce que les producteurs appellent un "scénario solide", les histoires trop bien bouclées. Un scénario devrait toujours rester ouvert. Quand on a écrit une très bonne histoire, on n'a encore rien dit. Le film reste entièrement à faire.

Il a enfin à exister. En ce sens, ma collaboration avec Louis Malle et Alain Cavalier m'a été fort profitable. J'y ai appris qu'il faut toujours travailler en termes de mise en scène, réfléchir avec une grande liberté, laisser toutes les portes ouvertes, que la chance puisse entrer. Il faut essayer de prévoir le plus loin possible tout en laissant suffisamment de blancs pour ne pas geler, paralyser la mise en scène. Pour *Vie privée*, par exemple, nous n'avions que très peu de choses du film avant le tournage. J'écrivais le dialogue au fur et à mesure que Louis Malle et moi connaissions mieux Brigitte Bardot. Beaucoup de choses chan-

geaient en fonction de cette prise de connaissance. Finalement il y a des scènes qui, même pour le dialogue, sont presque d'elle. Elle y est d'ailleurs tout ce qu'il y a de bien. Cela a donné à son jeu une vérité et une invention extraordinaires.

Méfions-nous des scénarios bien "goupillés", mais en même temps, gardons-nous de tomber dans l'excès contraire. Les garçons de la Nouvelle Vague ont souvent péché

par un trop grand mépris des règles dramatiques classiques. A cause de cela le public n'a pas suivi. Un film doit faire preuve d'une certaine rigueur. Je ne vois d'ailleurs pas en quoi cela l'empêcherait de rester libre. Au fond, un scénario c'est un cadre mobile.

Note — Le témoignage de Jean-Paul Rappeneau est tiré de l'excellent numéro 14 de PRÉSENCE DU CINÉMA consacré aux scénaristes français et américains.

POUR UNE ÉTUDE SUR LE MÉTIER DE SCÉNARISTE

Nous voulons rendre service à ceux qui désireraient pousser plus loin l'étude métier de scénariste en leur fournissant des références à des volumes et à des revues.

Naissance d'un film, Jos Roger, Ed. Universitaires, pp. 13-42.

Le Cinéma, notre métier, Louis Daquin, Les éditeurs français réunis, pp. 128-185.

Les Merveilles du cinéma, Georges Sadoul, Les éditeurs français réunis, pp. 97-123.

J'aime le cinéma, Franck Jotterand, Ed. Rencontre, pp. 42-48.

Construire un film, Georges Régnier, Ed. Photo-Cinéma, pp. 35-46.

Séquences, no 2, décembre 1955, p. 1 à 11.

Présence du cinéma, no 14, juin 1962, Scénaristes français et américains.