

Représentation du scénariste à l'écran Ces auteurs frappés de disparition

André Lavoie

Volume 23, Number 2, Spring 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33186ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, A. (2005). Représentation du scénariste à l'écran : ces auteurs frappés de disparition. *Ciné-Bulles*, 23(2), 18–21.

Ces auteurs frappés de disparition

ANDRÉ LAVOIE

Dans **Sunset Boulevard** (1950) de Billy Wilder, le cadavre d'un scénariste flotte dans la piscine d'une star déchue, mais cela ne l'empêchera pas de raconter son histoire. Dans un film auréolé de la Palme d'or en 1991, les frères Coen, toujours aussi machiavéliques, décrivent les déboires et les pannes d'inspiration d'un écrivain nommé Barton Fink, chargé de rédiger son premier scénario dans un climat d'oppression diabolique. Qui a dit que le métier de scénariste en était un de tout repos?

À en croire Wilder et les Coen, leur vie pourrait ressembler à celle d'un James Bond, déifiant la mort ou affrontant des démons. En fait, ces visions romanesques camouflent une réalité beaucoup plus cruelle et moins enivrante. Fouillez dans votre bibliothèque ou celle de vos amis cinéphiles : où se cachent les ouvrages sur l'histoire du scénario, sur l'existence — plus tumultueuse que certains le croient — des scénaristes riches et célèbres? Non, ils ne sont pas derrière ceux de Syd Field et de Robert McKee, ces gourous de la scénarisation. Sur les tablettes des librairies spécialisées, on cherche en vain, entre les dictionnaires sur les réalisateurs et ceux sur les acteurs, les ouvrages de référence sur les scénaristes. Cette discrétion, voire cette absence, existe depuis les débuts du cinéma, comme si le scénariste, de par sa position ambiguë pour certains, menaçante pour d'autres, ne méritait rien de mieux que l'anonymat.

Qu'est-ce qui lui vaut donc cet opprobre? Aux yeux des uns, le scénariste serait un écrivain corrompu, séduit par un monde d'images, et surtout d'argent, chargé de nourrir inlassablement une bête nommée cinéma. Pour les autres, ceux donnant forme à la bête, il ne serait qu'un « littéraire » égaré dans un univers qui n'est pas le sien : on le soupçonne d'être un romancier ou un dramaturge raté, vivant aux crochets d'un art plus lucratif...

Voilà pour les clichés car la réalité, elle, s'avère aussi complexe, et diversifiée, que le cinéma tel qu'il se pratique aux États-Unis, en France ou au Québec. Certes, dans l'industrie, on s'arrache, à fort prix, certains grands noms de la scénarisation. D'autres font

un travail honnête souvent peu reconnu et un grand nombre d'entre eux travaillent dans une invisibilité qui parfois les reconforte, surtout en cas d'échec. Qui sont Douglas Day Stewart et Joe Eszterhas? Les scénaristes de **Showgirls** (1995), l'ultime navet de Paul Verhoeven, mais parions que vous n'en saviez rien...

La position apparaît confortable, mais qu'en est-il lorsque tous crient au chef-d'œuvre? Pourrait-on spontanément nommer le coscénariste de Claude Jutra pour **Mon oncle Antoine** (1971), celui qui a puisé dans ses souvenirs d'enfance pour faire de ce film un incontournable du cinéma québécois? Qui se souvient de celui qui, dans **Hôtel du Nord** (1938) de Marcel Carné, mit dans la bouche d'Arletty une des plus célèbres répliques (« Atmosphère! Atmosphère! Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère? ») du cinéma français? Et parlerait-on encore aujourd'hui du plus grand film américain de Roman Polanski, **Chinatown** (1974), s'il ne reposait pas sur le scénario brillant, touffu, toujours disséqué dans les universités, de celui qui plus tard décida de s'installer sur le fauteuil du cinéaste¹? Beaucoup de scénaristes apprennent très tôt l'humilité, savent composer, selon les cas, avec une certaine indifférence médiatique, mais contrairement aux écrivains, tout particulièrement aux romanciers, ils comprennent aussi que le fruit de leur travail est destiné à être transformé — plusieurs diront « déformé »... Comme le précise Jean-Claude Carrière, un scénario est « un objet destiné à être lu, mais non pas à être publié, c'est une chenille qui va devenir papillon ». Et il arrive que ceux qui sont en grande partie responsables de sa splendeur ne soient pas louangés à leur juste valeur...

Ce manque de reconnaissance s'explique évidemment par le culte démesuré rendu aux acteurs (à Hollywood) et aux cinéastes (surtout en Europe). Pour ceux-ci, cette admiration puise en partie

1. En réponse aux trois questions portant sur l'identité de ces scénaristes, Clément Perron est le coscénariste de **Mon oncle Antoine**, Henri Jeanson a signé le scénario d'**Hôtel du Nord** et, avant de connaître une carrière plutôt quelconque de cinéaste, Robert Towne doit sa gloire de scénariste à **Chinatown**.



Barton Fink de Joël et Ethan Coen

sa source dans la fameuse « politique des auteurs » prônée par les jeunes loups des *Cahiers du cinéma* avant que déferle la Nouvelle Vague. Plusieurs, aveuglés, en sont venus à croire qu'un cinéaste, pour être « l'auteur » de son film, devait obligatoirement l'écrire. Si un autre que lui tenait la plume, il valait mieux ne pas trop ébruiter la chose; une position dogmatique, aux limites de l'absurde, qui ferait en sorte de mettre à l'écart Alain Resnais, Alfred Hitchcock, John Huston, Luis Buñuel, etc.

Pas surprenant que les scénaristes occupant peu l'espace médiatique aient toutes les misères du monde à prendre leur place dans l'imaginaire des spectateurs, et de leurs collègues réalisateurs! Alors que l'histoire du cinéma regorge de films décrivant, sous toutes ses coutures, les angoisses des acteurs (*All About Eve*, *The Party*, *L'Important, c'est d'aimer*, *Ma femme est une actrice*, etc.) et celles des cinéastes (*La Nuit américaine*, *Hollywood Ending*, *Living in Oblivion*, *S.O.B.*, etc.), il en va autrement de ceux qui sont chargés d'établir les fondations d'un film, d'en construire la colonne vertébrale, de mettre en bouche des dialogues qui feront mouche. Ceux que le producteur français Léon Gaumont surnommait, dès les années 1920, à la suite d'un voyage aux États-Unis, des « auteurs spéciaux », semblent tout simplement frappés de disparition. Certains d'entre eux rêvent même d'un véritable archétype, comme ce cliché du producteur chauve et bedonnant, un verre à la main au bord de sa piscine, reluquant sous la jupe de sa secrétaire tout en pinçant les

fesses des starlettes. Et, bien sûr, si les « méchants » producteurs s'en mettent plein les poches, ce serait sans doute au détriment des « pauvres » scénaristes, un cliché qui perdure, mais qui n'est pas toujours près de la réalité. Un scénariste-vedette, à Hollywood, gagne en moyenne un million de dollars par scénario.

Toujours à Hollywood, ce n'est pas si étonnant que les scénaristes réussissent (parfois) à devenir personnages de cinéma puisque toute l'industrie depuis un siècle s'est inspirée, pour le meilleur et pour le pire, selon les principes du taylorisme, du travail à la chaîne : chacun son métier et, au bout de la ligne de production, le film sera livré. Dès le début des années 1910, alors que le public se lassait des sempiternelles pirouettes vues à l'écran, les scénaristes sont venus à la rescousse, imaginant (ou piquant à d'autres...) des histoires plus originales; l'apparition du parlant allait nécessiter que l'on fasse appel à eux pour les dialogues. Et comme la machine s'est vite emballée — dans les années 1930, on dénombrait pas moins de 750 scénaristes à l'emploi de Hollywood —, l'argent coulait en abondance, attirant les talents du monde entier et, bien sûr, ceux du monde littéraire, souvent à leur corps défendant. Écrivant à sa fille, William Faulkner déclarait : « Warner veut acheter mon âme. »

Il y en a d'autres pour qui cela ne pose aucun problème... Dans une vision totalement *glamoureuse*, et donc foncièrement irréaliste, le scénariste de *Paris When It Sizzles* (1963) de Richard



Adaptation de Spike Jonze

Quine (scénario : George Axelrod, d'après *La Fête à Henriette* [1952] de Julien Duvivier), ne travaille que quelques jours par année; le reste du temps, il boit, il drague, il voyage et il emmerde son producteur qui lui court après pour un scénario soi-disant bien entamé. Dans un Paris de carte postale, à la veille du 14 juillet, Richard Benson (déliquant William Holden) engage une charmante secrétaire, Gabrielle (irrésistible Audrey Hepburn), pour achever, en quelques jours, une histoire dont il n'a pour ainsi dire aucune idée, sinon le titre : *The Girl Who Stole the Eiffel Tower...* Ébloui par l'élégance de son assistante, étourdi par l'alcool, il se projette dans une intrigue farfelue, entraînant Gabrielle avec lui.

Suite luxueuse, petite secrétaire arborant des tailleurs Chanel, champagne coulant à flots, tous les étudiants en cinéma qui verront ce film voudront ranger leur caméra et se river à jamais à leur écran d'ordinateur. Richard Benson représente l'idée que peut se forger le public d'un scénariste hollywoodien, contaminé par la vie dissolue que mène, prétendument, cette faune particulière. Au-delà des facéties, fort distrayantes, et de l'intrigue amoureuse obligatoire, tout à fait charmante, *Paris When It Sizzles* pose de véritables questions d'ordre narratif, montrant, avec exagération, les nombreux dilemmes auxquels les scénaristes doivent faire face, illustrant aussi, papier et sueurs à l'appui, le caractère littéraire d'un film. Rarement leçon de scénarisation ne fut aussi amusante.

Si Benson est capable de bernier son producteur pour gagner un peu de temps, d'autres ne possèdent pas encore ce pouvoir, soumis à la domination de ces soi-disant banquiers sans culture ni scrupules. C'est d'ailleurs la vision qu'affiche Christopher Guest dans son premier long métrage, *The Big Picture* (1988), avant qu'il se lance, avec plus de succès, dans la parodie documentaire (*Waiting for Guffman*, *Best in Show*, *A Mighty Wind*). Nick Chapman (Kevin Bacon) vient de remporter un prestigieux Prix du meilleur court métrage et Hollywood lui ouvre grandes les portes. Son scénario, triangle amoureux sur

fond de paysages hivernaux, sera constamment modifié par un producteur qui ne rêve que de plages, de bikinis, de scènes d'amour torrides, le plus souvent entre deux femmes. Avec un certain mordant, Guest critique la culture mercantile de Hollywood, montrant aussi à quel point ce lieu mythique est un gigantesque palais des miroirs, où chacun s'admire tout en gardant un œil, et le bon, sur ceux qui pourraient être utiles à l'avancement de leur carrière. L'intégrité artistique finit par triompher, dans une finale consensuelle et rassembleuse digne d'un conte de fées... hollywoodien.

Le scénariste Charlie Kaufman n'hésite pas à faire de Hollywood, non pas un lieu magique, mais un repère de requins, s'inspirant pour cela de sa propre expérience, voire de sa propre personne, dans *Adaptation* (2002), une réalisation de Spike Jonze. En fait, après avoir scruté la tête des autres (*Being John Malkovich*, toujours de Jonze), Kaufman a eu le courage, le culot, de creuser la sienne, montrant les tourments d'un scénariste névrosé du nom de Charlie (Nicolas Cage), peinant devant l'adaptation d'un ouvrage de Susan Orlean, *The Orchid Thief*.

Fantaisiste, chargé de rebondissements et de personnages excessifs, *Adaptation* peut facilement être assimilé à une comédie de situations où les plus grandes stars se prêtent au jeu de l'auto-dérision. Mais pour ceux qui souhaiteraient obtenir un portrait à peine déformé de la profession — dans le contexte particulier de Hollywood, évidemment —, *Adaptation* représente la perle rare : on s'y moque des gourous de la scénarisation, comme Robert McKee; le frère jumeau de Charlie, Donald (toujours Nicolas Cage), se découvre une vocation de scénariste alors qu'il n'avait guère écrit plus de deux lignes dans sa vie. Soumis à des requêtes insensées, des dates de tombée impossibles et un blocage créatif incessant, le personnage de Charlie donne envie de faire du cinéma... mais de laisser à d'autres le soin d'écrire le scénario.

« Lorsqu'un scénariste a trouvé quelque chose qui lui plaît, et que cela devient autre chose aux mains du producteur, ou que l'on finit par le persuader que cela va coûter tant et tant, il faut une certaine grandeur d'âme pour l'accepter. Je me force parfois à dire : " Ça m'est égal, faites ce que vous voulez ", mais il est sûr que cela m'ennuie, j'aimerais que l'on garde tout : ce sont des choses que le romancier n'a pas l'occasion d'éprouver. Il ne sera jamais devant un éditeur qui lui dira " recommencez-moi cette scène ". C'est pourquoi je prétends que c'est un métier qui n'est pas comme les autres. C'est un métier d'abnégation. Il faut qu'il y ait un certain détachement. On n'a jamais vu un scénariste déclarer la guerre parce que son metteur en scène ou son producteur avaient coupé un passage. [Jacques] Prévert l'a fait, c'était aussi un écrivain. Moi, je ne l'ai pas fait, j'étais donc déjà un scénariste. »

(Propos de Jean Aurenche, scénariste, en tandem avec Pierre Bost, pour Claude Autant-Lara [*Le Diable au corps*, *La Traversée de Paris*, *En cas de malheur*, etc.], Jean Delannoy [*La Symphonie Pastorale*] et Bertrand Tavernier [*L'Horloger de Saint-Paul*]). Après la mort de Bost, Aurenche a poursuivi seul sa collaboration avec Tavernier [*Que la fête commence*, *Le Juge et l'Assassin*, *Coup de torchon*]. Tiré du *Paradoxe du scénariste : dossiers documentaires*, Paris, Éditions Institut National de la Communication Audiovisuelle, 1983, Collection Problèmes audiovisuels, n° 13, p. 7)



Laissez-passer de Bertrand Tavernier

Et comme si le film n'était pas déjà assez chargé de références et de trouvailles, montrant à quel point l'adaptation d'une œuvre littéraire est un travail de haute trahison, d'une exigence rare, il transfigure le scénariste : celui-ci n'est pas qu'un serviteur du cinéaste, mais bien un auteur à part entière, dont le travail n'est pas suffisamment reconnu.

Le cinéaste français Bertrand Tavernier n'en pense pas moins, lui qui s'est toujours tenu à l'écart de la politique des acteurs. Refusant de balayer tout un pan de l'histoire du cinéma français, celui que François Truffaut surnommait le « cinéma de papa », Tavernier, dans un geste que certains ont qualifié de provocation, a fait ses premiers pas de cinéaste (*L'Horloger de Saint-Paul*) en s'associant aux scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost, honnis par les tenants de la Nouvelle Vague.

Tavernier n'éprouve aucune gêne à collaborer avec des scénaristes chevronnés; en est-il moins « auteur » pour autant? Dans *Des enfants gâtés* (1977), écrit en collaboration avec Charlotte Dubreuil et Christine Pascal (également en vedette dans le film), il recrée, partiellement, la dynamique réalisateur-scénariste. Les deux personnages, interprétés respectivement par Michel Piccoli et Michel Aumont, évoquent la relation que le cinéaste et « ressembleur de scénarios » Claude Sautet — que Tavernier admire — établissait avec ses scénaristes. Aumont fut d'ailleurs choisi en partie pour sa ressemblance avec le réalisateur de *César et Rosalie*. Alors que tant de films montrent, sous tous les angles, les difficultés inhérentes à un tournage, Tavernier illustre à quel point les scénaristes ne vivent pas en vase clos, ne travaillant ni en marge du monde et encore moins en marge de la machine cinématographique et qu'ils peuvent être indisciplinés, impétueux, narcissiques... comme bien des cinéastes.

Aux yeux du public cinéophile, les scénaristes ressemblent à des figures mythiques ou fantomatiques mais rarement à des êtres héroïques, plus grands que nature. Tavernier, encore lui, saura les transformer en personnages vibrants et passionnés, plongés dans



La Femme de l'hôtel de Léa Pool

une époque de grande turbulence. *Laissez-passer* (2001) constitue un hommage bien senti au courage des artisans du cinéma français sous l'occupation allemande, faisant de Jean Aurenche un homme cabotin, séducteur, et légèrement irresponsable, ce qu'il était. Des qualités qui n'appartiennent pas qu'aux stars de cinéma! Et entre trois maîtresses, de fréquents problèmes d'argent, il avait tout de même le temps d'écrire.

Trouve-t-on personnages comparables dans le cinéma québécois? Pendant des décennies, entre la tradition documentaire et la dictature de la politique des auteurs, les cinéastes d'ici furent convaincus, du moins la majorité d'entre eux, que le scénario pouvait s'écrire au tournage... ou qu'ils ne pouvaient être pris au sérieux s'ils ne l'écrivaient eux-mêmes. Cela nous a valu une pléthore de sous-Godard et dans l'imaginaire cinématographique québécois, il était plus facile de trouver un pêcheur de marsouin qu'un scénariste...

Dans bien des films d'ici, ce sont les personnages-cinéastes qui affichent leurs difficultés d'écriture; c'est du moins ce que l'on trouve chez André Forcier (*La Comtesse de Baton Rouge*) ou Léa Pool (*La Femme de l'hôtel*), entretenant toujours le mythe du réalisateur tenant à la fois stylo et caméra, avec les périls que cela suppose. Historiquement, ce n'est qu'au tournant des années 1980 que la profession de scénariste s'est imposée, avec l'arrivée de cinéastes comme Léa Pool et Yves Simoneau, désireux de s'associer avec des gens dont le métier est l'écriture... cinématographique. Alors que se consacrer exclusivement à la scénarisation apparaissait au Québec comme un pari impossible, une nouvelle génération de scénaristes est maintenant en voie d'émergence. Après la bataille de la reconnaissance, qui est loin d'être totalement gagnée, peut-être, à l'instar de leurs collègues américains, et dans une moindre mesure français, remporteront-ils celle des écrans... C'est la grâce qu'on leur souhaite. À quand le grand film sur les déboires d'un scénariste québécois? Le présent dossier constitue une base fort inspirante : avis aux scénaristes intéressés... ■