

Situation du scénariste à l'intérieur du cinéma

Hollywoodien classique

They ruin your stories. They massacre your ideas. They prostitute you and they trample on your pride. And what do you get for it? A fortune!

Plaisanterie circulant parmi les scénaristes américains et rapportée par Paul Mayersberg dans **Hollywood the Haunted House**.

A l'époque du muet le scénario en tant que document de travail reste encore à l'état embryonnaire.(1) Dans son autobiographie **A Child of the Century**, Ben Hecht rappelle : « *Movies were seldom written. They were yelled into existence in conferences that kept going in saloons, brothels and all-night poker games* » (**The Movies in our Midst**, page 234)

La situation de l'homme de lettres quel qu'il soit n'était guère enviable dans le monde hollywoodien, et Ben Hecht de poursuivre : « *Listening to Mankiewicz, Edwin Justus Mayer, Scott Fitzgerald, Ted Shayne and other litterateurs roosting in my office, I learned that the studio bosses (circa 1925) still held writers in great contempt and considered them a waste of money.* » (id)

Une caricature publiée en septembre 1923 dans **Motion Picture Magazine** (reproduite dans **Hollywood l'usine à rêves**, page 57) fait écho aux propos de Ben Hecht à travers la dénonciation de la dictature des producteurs : un groupe de personnages soigneusement étiquetés (censeur, producteur, monteur, metteur en scène et script-girl) contemplant avec une joie sadique un auteur en pleurs s'éloignant sur des béquilles avec son manuscrit en piteux état.

Ce dédain pour l'écrivain peut sans doute s'expliquer par l'anti-intellectualisme de ces « moguls » souvent incultes qui imposaient leurs vues dans une industrie vouée avant tout à la réussite financière, mais aussi par le caractère propre du cinéma muet qui faisait moins appel au texte pour son élaboration.

L'avènement du parlant en 1929 allait modifier en partie cette image négative de l'écrivain/scénariste car Hollywood avait un besoin énorme d'œuvres littéraires à caractère romanesque pour alimenter une production de plus en plus importante.

Pendant les années trente, six films sur dix sont des adaptations de romans, nouvelles ou pièces de théâtre (2). Les écrivains en renom tels William Faulkner,(3) Scott Fitzgerald ou Raymond Chandler sont sollicités pour venir travailler dans la capitale du

cinéma, soit pour participer à la traduction cinématographique de leurs œuvres, soit pour écrire des scénarios originaux.

La correspondance de Raymond Chandler avec Charles W. Morton, rédacteur en chef de **The Atlantic Monthly**, évoque à maintes reprises les difficultés qu'il éprouve à travailler pour le cinéma et la situation lamentable qui est celle du scénariste dans un monde où triomphent la vulgarité et l'appât du gain. Le 21 septembre 1944 il écrivait à son ami:

« The article I should like to do if I can get the time, is a piece about writers in Hollywood. There are some devastating things to be said on the subject. It is high time someone said them. »

Un an plus tard il mettait son projet à exécution et publiait un article solidement documenté et argumenté en quatre parties dans la revue **The Atlantic Monthly** : *Writers in Hollywood* qui bien que censé défendre et soutenir les écrivains travaillant à Hollywood, était en fait une attaque au vitriol du système et des scénaristes médiocres qu'il engendrait.

L'article s'ouvrait sur une célébration du scénario et de l'importance de l'écrivain dans la réalisation des films :

« The basic art of motion pictures is the screenplay : it is fundamental, without it there is nothing. »

Malheureusement poursuivait Chandler, Hollywood est régi par le profit et le gout du spectaculaire, si bien que le scénariste de talent est forcé de se soumettre ou se démettre :

« Its conception of what makes a good picture is still as juvenile as its treatment of writing talent is insulting and degrading. Its idea of "production value" is spending a million dollars dressing up a story that any good writer would throw away. »

Le système engendre des incapables dont certains font fortune en abêtissant le public :

« There are writers in Hollywood making ten thousand a week who never had an idea in their lives, who have never written a photographable scene ... Hollywood is full of such writers. »

Et Chandler de conclure avec un profond pessimisme:

« There is no present indication whatever that the Hollywood writer is on the point of acquiring any real control over his work, any right to choose what that work shall be. »

La création en 1933 de la *Screen Writers Guild* marque une étape importante dans la prise de conscience par les scénaristes de leurs droits. Il fallut néanmoins attendre 1941 pour que le *Guild* obtienne un droit de regard des scénaristes sur les génériques des films

(c'est-à-dire d'y faire figurer le nom de celui ou de ceux qui avaient réellement participé à l'écriture du scénario).

Cela dit comme le rappelle Daniel Royot : « A Hollywood le métier de scénariste ne se confond pas avec celui d'écrivain ». Dans le cas d'une adaptation littéraire à l'écran, le scénariste est celui dont « la tâche consiste à réécrire une histoire ... pour assurer son conditionnement ». (3)

Il n'est pas certain que l'écrivain et le scénariste n'aient pas souvent été amalgamés sous l'appellation de « *writer* » comme en témoigne ces propos du cinéaste Sam Wood lors des auditions organisées par l'HUAC (4) à partir de 1947 sur les menées subversives et anti américaines à Hollywood.

Mr. Stripling : *What group in the industry must be watched more carefully than the rest ?*

Mr. Wood: *The writers.*

Mr. Stripling : *The writers ? Is this your opinion that there are communist writers in the motion-picture industry?*

Mr. Wood: *Oh, yes. It's not my opinion. I know positively there are.* (5)

Dudley Nicols (6) dans un article écrit vers la fin de sa vie et cité dans l'introduction de **Great FilmPlays** (New York, Crown, 1955) fait clairement ressortir le rôle bien particulier du scénariste dans le contexte hollywoodien :

« The truth is that a motion picture undergoes a series of creations. First it is a novel, a short story, or a conception in the mind of the screenwriter. That is the point of departure. Next the film writer takes the first plunge towards the finished negative by building the story in screenplay form. This rough draft ... will undergo two or three revisions, each nearer to the peculiar demands of the cinema. With luck the director, who must have equal sympathy for the drama to be unfolded, will be near at hand during the groundwork, contributing cinematic ideas here and there, many of which will not appear in the script, but will be remembered or recorded in other notes to be used when the time comes .Ordinarily, when all ideas of cinematic treatment have been unearthed and the final draft completed, the writer's work is ended and the creation of the projected film moves on into the hands of the director and other specialist; this is the most unfortunate for the writer, for his education ceases in the middle of an incomplete process.»

L'aspect le plus intéressant de ce témoignage est ce sentiment de frustration qu'éprouve le scénariste qui voit son travail sans cesse remanié, pour finalement lui échapper dans la phase ultime de la création cinématographique.

Le cinéaste Frank Capra quant à lui souligne avec force l'aspect de création collective et d'improvisation qui préside à la naissance d'un film et la nécessité d'adapter le scénario aux exigences du plateau et des acteurs :

« No script can be taken as gospel. It must be adapted to the set. Scripts may be written, but pictures aren't written. A picture isn't like a book to be read by one person in the privacy of a home, to be put down and taken up again. (7) »

On mesure donc à quel point est inconfortable la place qu'occupe le scénariste dans le cinéma hollywoodien classique, et combien il est difficile d'apprécier l'importance de sa contribution à l'élaboration d'un film. Pour compliquer encore les choses certains auteurs refusent d'apparaître dans un générique et d'autres ayant joué un rôle important ne sont pas cités ou qu'on « favorise celui qui établit la structure par rapport à celui qui écrit le film. » (8)

Un cas exemplaire : celui de William Faulkner

« Movies and I don't agree chronologically. In Oxford there is one show at seven o'clock, and the town goes to bed at nine-thirty. It's not that I don't like the movies, but my life isn't regulated that way". »

Le rapport du romancier William Faulkner avec l'usine à rêves hollywoodienne est tout à fait intéressant et révélateur des relations difficiles qu'ont toujours entretenues les hommes de lettres avec Hollywood. (9)

A la suite d'un contrat signé avec la Metro Goldwyn Mayer parce qu'il a besoin d'argent, Faulkner débarque à Hollywood en mai 1932. Il fait preuve en arrivant d'une naïveté et d'une inculture cinématographique désarmante quant à l'écriture d'un script cinématographique. Son patron Sam Marx lui dit : « nous allons vous mettre sur un film de Wallace Beery » et Faulkner de répondre : « Qui est ce ? J'ai une idée pour faire un Mickey. »

Faulkner se sentit tout de suite très mal à l'aise dans ce monde qu'il ne pouvait décoder et dont les règles lui échappaient complètement. Ses deux premiers synopsis ne furent pas retenus et on finit par lui adjoindre un collaborateur mieux au fait de ce que les studios attendaient d'un écrivain. Son contrat ne fut pas renouvelé mais il avait gagné suffisamment d'argent pour compenser l'humiliation d'avoir eu à travailler dans cet « asile de fous ». (10)

On ignore souvent que Faulkner travailla pour Jean Renoir qu'il admirait beaucoup. Sa collaboration au **Southerner** (*L'homme du Sud*, 1945) ne fut pas mentionnée au générique car il était à l'époque sous contrat avec Warner Brothers qui interdisait toute relation

professionnelle avec un autre studio. Il était particulièrement fier de cette collaboration et devait déclarer plus tard à Malcom Cawley (11) que c'était là son meilleur script.

Il collabora également avec John Ford pour *Drums along the Mohawk* (*Sur la piste des Mohawks*, 1939) sans que son nom n'apparaisse au générique ainsi qu'à deux films de Raoul Walsh.

Sa contribution de loin la plus intéressante au monde cinématographique se trouve dans la collaboration avec Howard Hawks. Elle porte sur six films dont les plus intéressants sont des adaptations de grandes œuvres littéraires : *Le Port de l'Angoisse* (*To Have and Have Not* d'Ernest Hemingway) et *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep* de Dashiell Hammett)

Les deux hommes avaient beaucoup en commun : un caractère taciturne, une élégance vestimentaire recherchée une passion profonde pour la chasse, l'aviation et ...la boisson.

Leur première rencontre est un moment savoureux que Robert Louis évoque dans un article du **Magazine Littéraire** (12) intitulé « *Bill et Howard font du cinéma* ». Lorsque Hawks se présente Faulkner lui répond qu'il le connaît déjà car il a vu son nom sur un chèque !

Après une première collaboration sur *Today we live* (*Après nous le déluge*) adaptation de l'œuvre du romancier sudiste *Lumière d'août* les deux hommes se félicitent de ce travail d'équipe : Hawks est impressionné par l'imagination visuelle de Faulkner et ce dernier apprécie le professionnalisme du cinéaste.

L'histoire de l'adaptation à l'écran de *To have and have not* d'Hemingway est assez singulière et peu conforme à l'idée qu'on se fait généralement de ce type de travail. Tout est parti d'une conversation entre Hawks et Hemingway lors d'une partie de pêche. Le romancier et le cinéaste qui entretenaient des relations amicales avaient une liberté de ton qui leur permettait d'aborder des sujets parfois insolites. C'est ainsi que Hawks parie avec Hemingway qu'il peut tirer un film de son plus mauvais roman, les deux hommes conviennent que ce livre est *To have and have not*. Hawks déclare alors qu'il va demander à Faulkner d'écrire l'adaptation et ajoute alors à l'intention d'Hemingway : « *Anyway he is a better writer than you are !* »

Le travail d'adaptation pour l'écran fournit par Faulkner consiste d'abord à changer totalement le cadre et l'époque du roman : l'action se déplace de Cuba et de la Floride à la Martinique, des années trente à la seconde guerre mondiale. Le film s'intitulera en français *Le port de l'angoisse* et témoignera de la parfaite entente entre les deux hommes. Il ne faut pas oublier dans cette réussite le travail de Julius Furthman qui seconda Faulkner de façon remarquable en tant que coadaptateur.

C'est avec ce dernier et la collaboration de la romancière Leigh Brackett (13) que Faulkner renouvellera sa collaboration avec Hawks pour l'adaptation de *The big sleep* de Raymond Chandler.

Comme le faisait remarquer Tom Dardis ce qui est amusant à propos de ce film c'est que certains des dialogues jugés très faulknériens étaient en fait de la plume de Raymond Chandler, ce qui montre à quel point il est difficile de faire la part des choses dans des œuvres situées au croisement d'influences multiples.

Bertrand Tavernier dans son dictionnaire des scénaristes (*50 ans de cinéma américain*) souligne justement que Hollywood ne laissa jamais à Faulkner la possibilité d'exploiter ses dons de dialoguiste car « les personnages qu'il aimait décrire, les mots qu'il utilisait, les situations qu'il affectionnait représentaient, en effet, tout ce qui était banni par le code et par les lois des studios : personnages pauvres, réalité sociale, violence des situations, réalisme des dialogues. »

La collaboration de Faulkner à Hollywood lui permit de s'assurer des revenus confortables et de se sortir de situations inextricables où l'avait entraîné la piètre gestion de ses finances. Il sut parfaitement trouver un équilibre entre son travail de romancier et celui de scénariste, mais on ne peut s'empêcher d'éprouver un profond sentiment de déception devant cette occasion manquée de collaboration encore plus étroite entre le plus grand romancier américain du XX^{ème} siècle et des cinéastes aussi prestigieux que Ford, Renoir ou Hawks.

Jean-Jacques SADOUX

(1) Il existe même une opposition virulente à cette étape de l'écriture cinématographique comme en témoigne en France les **Cahiers du Mois** (1924-1927) dans un numéro paru en 1925. On peut y lire le témoignage d'un certain nombre d'intellectuels et cinéastes qui s'en prennent à ce qu'ils considèrent comme une perversion du poème visuel que doit être le cinéma :

« Est-ce parce qu'ils reposent sur un scénario écrit, conçu pour une lecture abstraite que les films courants sont généralement si mauvais ... » (André Beuder)

« L'erreur du cinéma, c'est le scénario. Dégagé de ce poids négatif le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties ... toutes les valeurs négatives qui encombrant le cinéma actuel sont le sujet, la

littérature, le sentimentalisme, en somme l'état de concurrence au théâtre ». (Fernand Léger)

De son côté le cinéaste René Clair déclarait en 1924 : « Ce qui est le cinéma, c'est ce qui ne peut être raconté ». (Cité dans **L'art du cinéma**, Seghers, 1960)

(2) Hollywood, l'usine à rêves, page 85

(3) Hollywood, Daniel Royot, Presses Universitaires de France 1992, page 54

(4) House Un-American Activities Committee

(5) The Movies in our Midst, edited by Gerald Mast, The University of Chicago Press, 1982, page 503

(6) Dudley Nichols (1895-1960) scénariste américain qui travailla avec Ford, Hawks et Fritz Lang entre autres. Considéré par beaucoup comme un des plus grands dans son domaine, il est néanmoins contesté par Bertrand Tavernier qui le juge lourd et prétentieux.

(7) New York Times, 21 décembre 1947

(8) Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon, Dictionnaire de scénaristes in 50 ans de cinéma américain

C'est ce que souligne aussi Richard Corliss dans une remarquable étude sur le problème de la place et de l'importance du scénariste dans le cinéma américain de cette époque. (*The Hollywood screenwriter* by Richard Corliss in **Film Theory and Criticism** edited by Gerald Mast and Marshall Cohen, Oxford University Press, 1985, page 591-601)

(9) Aurelien Firenzi fait remarquer dans son article sur Faulkner à Hollywood (*Dans les mines de sel à Hollywood, L'Arc* 84/85, Le Jas, 1983) que « Faulkner a laissé quelques cinquante scénarios qui font partie intégrante de son œuvre et mériteraient à ce titre d'être étudiés ».

(10) Il faisait également référence à Hollywood en parlant de « bague » ou de « mines de sel ».

(11) Malcon Cawlet, romancier, poète et critique littéraire (1898-1989) fut un membre éminent de cette « *lost generation* » américaine qui trouva refuge à Paris dans les années 20. (Hemingway, Dos Passos, Scot Fitzgerald, Ezra Pound ...) Hemingway parle d'ailleurs de lui indirectement dans **Snows of Kilimanjaro**, lorsqu'il décrit un de ses personnages : "*That American poet with a pile of saucers in front of him and a stupid look on his potato face talking about the Dada movement*"

(12) # 272, Décembre 1989

(13) Elle collabora également avec Hawks pour *Rio Bravo*, *Hatari*, *Eldorado* et *Rio Lobo*. Elle devait écrire aussi le scénario de *The long good bye* (Le privé) de Robert Altman

