

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 ondoyante 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 Caïnek 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 déclassement 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 Lefeuve** 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 Caïnek** 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.*).