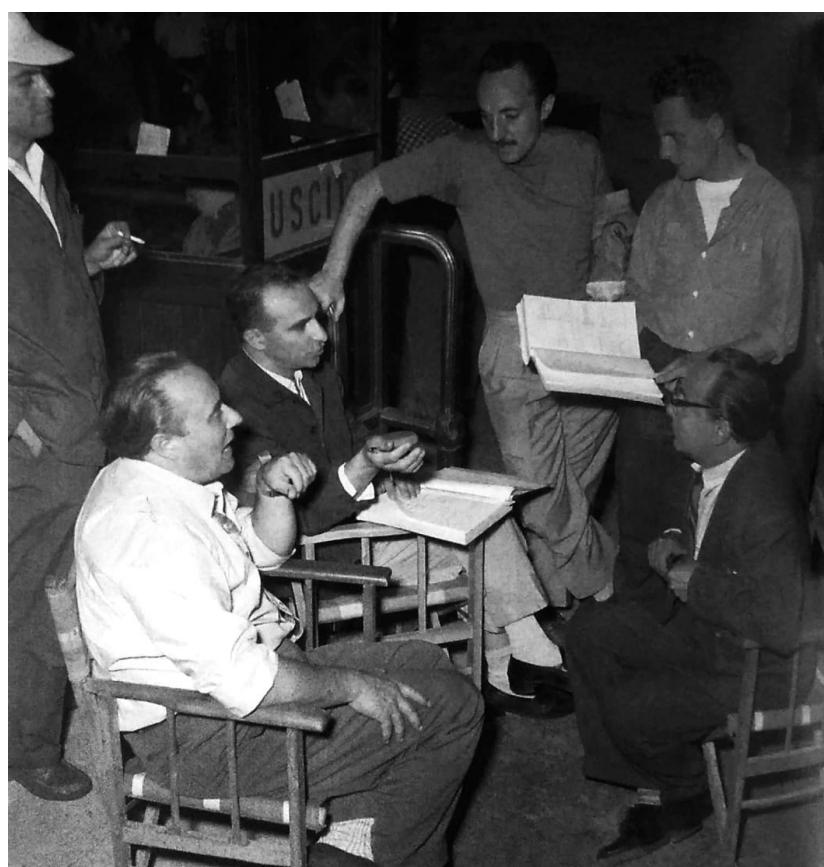


*Quelle place pour les scénaristes
dans les coproductions franco-italiennes
de l'après-guerre ?*

Morgan Lefevre



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 (légales, 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 dialogistes, 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 dialogistes 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 (*Cinéjournal*, *Cinémagazine*, *Comœdia*, *Cinémonde*, *Pour Vous*, *Cinema*, *Filmkritica*).

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 règlementant 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 accord, 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), *Rocambole* 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, publant 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 journellement 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 retracant 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 surnomme les Italiens, est venu proposer un scénario à René Clair, auquel il vole 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 descendant les escaliers », comment dit-on « ils descendant les escaliers » ? Je n'ose pas leur demander. Alors je m'arrête un instant pour trouver le moyen d'exprimer ma pensée sans « ils descendant 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 Vicki 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 », *Ciemme*, 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 Adolescentes*, *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 Claudio 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 (réaliseurs 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 devrons 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, fonds 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 Universalia, 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, fondo 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 Universalia, 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'il 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'indignent 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'élosion 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.

SANGUINETI 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 identifiée 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), *Ray Blas* (CF0653), *Fabiola* (CF0687/CF0466), *Gli Ultimi giorni di Pompéi* (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 ».