

*Entretien avec Walter Bernstein,  
ses débuts de scénariste à Hollywood  
avec George Cukor*

**par Yola Le Caïnec**



*I can only answer your questions about Cukor at some length and I don't have time for that right now. I will be in Paris for a week – Oct. 5-12 – staying at the Hotel Duc de St. Simon. If you call me there, perhaps we can speak either on the telephone or in person<sup>1</sup>.*

Tels sont les mots que m'écrivit Walter Bernstein le 15 septembre 2008, il y a douze ans, en réponse à une série de questions que je lui avais envoyées au sujet de son travail à Hollywood. C'est Patrick McGilligan qui m'avait donné son contact. Quand je lui avais fait part en 2008 de ma volonté d'interroger des collaborateurs de Cukor, il m'avait immédiatement conseillé Walter Bernstein. J'étais alors au début du travail de ma thèse intitulée *Le Féminin dans le cinéma* de George Cukor de 1950 à 1981<sup>2</sup>.

Je suis arrivée un peu en avance pour installer une caméra et surtout un micro. Ponctuel, Walter Bernstein est arrivé dans le salon de l'hôtel et a répondu avec beaucoup de bienveillance à mes questions qu'il trouvait pourtant parfois trop ciblées.

J'ai choisi de découper l'entretien<sup>3</sup> en quatre parties toutes introduites et illustrées dans le sens du propos de Walter Bernstein. Trois parties tout d'abord sont consacrées aux films pour lesquels il a collaboré au début de sa carrière avec Cukor qui était au contraire à la presque fin de la sienne. Une dernière partie ensuite évoque plutôt la relation de Walter Bernstein à Cukor et le regard qu'il porte sur l'ensemble de son œuvre.

---

<sup>1</sup> *Il me faut du temps pour répondre à vos questions sur Cukor et je n'en ai pas pour l'instant. Je serai à Paris pendant une semaine, du 5 au 12 octobre, à l'hôtel Duc de St Simon. Si vous m'appellez là-bas, nous pourrions peut-être nous parler par téléphone ou nous voir.*

<sup>2</sup> Yola Le Caïnec, *Le Féminin dans le cinéma de George Cukor, de 1950 à 1981*, thèse de doctorat, sous la direction de François Thomas, soutenue le 15 décembre 2012, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

<sup>3</sup> Walter Bernstein, Entretien avec Yola Le Caïnec, Paris, 9 octobre 2008.

La retranscription de cet entretien est complétée d'un portrait de Walter Bernstein écrit par Patrick McGilligan, suite à leur dernière rencontre en 2019.



### ***Le Bal des adieux / Song Without End, Charles Vidor (1960)***

L'histoire de ce film est liée à celle de *La Diablesse en collant rose / Heller in Pink Tights*, George Cukor (1960). Alors que son film était encore en post-production, Cukor accepte de finir (il restait un dixième du film à tourner<sup>4</sup>) celui de Charles Vidor mort sur le tournage de *Le Bal des adieux*, un biopic ambitieux de Columbia (production internationale d'un budget de 3,5 millions de dollars avec Capucine et Geneviève Page<sup>5</sup>) consacré au musicien viennois Franz Liszt incarné par Dirk Bogarde, acteur homosexuel qui ne l'a ni caché, ni affiché, un peu comme Cukor, que ce dernier retrouvera dans *Justine*<sup>6</sup> en 1968.

L'angle mort du film était le scénario pour Cukor, terrible, caricatural, du pur standard hollywoodien avec des scènes comme "*Hi! Liszt .... meet my friend Schubert, he's a pal of Chopin's*"<sup>7</sup>, se rappelle Dirk Bogarde soulagé de leur suppression par Cukor<sup>8</sup>. Peut-être est-ce dû à la succession de scénaristes du fait d'une longue production chaotique, du scénario original d'Oscar Saul en 1952 à Gottfried Reinhardt en 1955, puis Oscar Millard en 1958. Trop pompeux<sup>9</sup>, le scénario issu de ces six mains et utilisé par Vidor semblait à Cukor devoir être intégralement réécrit. D'ailleurs, il est sorti de l'avion à Vienne en affichant explicitement une autre source, l'ouvrage *La Vie de Liszt* (1936) de l'écrivain Osbert Sitwell. Plus spécifiquement, les scènes d'ouverture du film<sup>10</sup> étaient catastrophiques pour lui.

Fatigué des clichés véhiculés sur la musique dans les biopics – le musicien s'assoit à un piano, affectant une expression tourmentée, se saisissant d'un crayon et d'un seul coup écrivant farouchement – Cukor apporta une approche renouvelée. Il se souvint du compositeur Jerome Kern qu'il avait vu assis et

---

<sup>4</sup> Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance. Hollywood's Legendary Director and His Stars*, Morrow, 1994 p. 252

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>6</sup> *Justine*, George Cukor (1969)

<sup>7</sup> « Salut ! Liszt... Je vous présente mon ami Schubert, c'est un copain de Chopin. »

<sup>8</sup> Patrick McGilligan, *George Cukor. A Double Life*, St. Martin's Press, New York, 1991, p. 264.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>10</sup> *Ibid.*

écrivait sur une table de travail dans le bureau d'un producteur. Il fit faire la même chose à Dirk Bogarde qui interprétait Franz Liszt<sup>11</sup>.

Si Emanuel Levy insiste sur l'autorité cukorienne dans le processus de réécriture – « Sous la conduite de Cukor, la plupart des "conneries ronflantes"<sup>12</sup> ont été éradiquées du scénario d'Alfred Hayes<sup>13</sup> » –, Patrick McGilligan convoque la parole de Walter Bernstein<sup>14</sup> qui fut le scénariste sollicité pour ce travail. Cette histoire, explique-t-il, lui a révélé la cour hollywoodienne et ses courtisanes car elle a rapidement pris un tournant démesuré. Après avoir refusé, il a été poursuivi jusqu'à Paris, où il avait rendez-vous avec sa fiancée, par Charles Feldman, un agent important missionné par Cukor, et qui était alors amant de Capucine. Bernstein a fini par céder et accepter de travailler pour seulement quinze jours. Sur place, à Vienne, lors de rendez-vous matinaux à l'hôtel de Cukor, Bernstein propose en accord avec le cinéaste de reprendre juste une dizaine de scènes qui permettraient de tenir l'histoire. Avec le temps imparti, le scénario n'était pas sauvable dans son intégralité. Finalement, une seule scène put être réécrite en quinze jours, car Cukor décida de la faire reprendre jusqu'à sa perfection.

Cukor, à ce point, ne céda point sur la quantité et opta pour la qualité, fût-elle minoritaire dans le film. Bernstein voit là aussi une relation déficitaire de Cukor au scénario et donc son impératif besoin d'un scénariste :

Peut-être une raison pour laquelle les acteurs l'aimaient autant est qu'il était incroyable dans son approche d'une scène – dans sa façon d'obtenir toutes les valeurs qu'elle contenait – même s'il était difficile pour lui d'appréhender la vision globale ou l'arc narratif d'un scénario. Ce peut être une raison, également, pour laquelle il était meilleur pour la configuration de studio<sup>15</sup>.

**Walter Bernstein** : J'ai oublié son nom [nldr : Charles Vidor] mais quand il est mort, Cukor a repris la réalisation du film par amitié. J'étais à Vienne à ce moment-là, je travaillais sur un film pour Sofia Loren, lorsqu'il m'a appelé pour me demander de lire le scénario. Je l'ai lu et je l'ai trouvé horrible. Il m'a dit : « Est-ce que vous pensez que c'est un projet pour vous ? ». J'ai répondu

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>12</sup> Je choisis de garder les mots littéraux qui furent sûrement, tels qu'ils sont cités par Emanuel Levy, ceux de Cukor qui était connu pour son rapport direct à la langue pour traduire le plus clairement possible ses idées. *Ibid.*, p. 252.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>14</sup> Emanuel Levy ne mentionne pas Walter Bernstein sur les trois pages qu'il consacre au film *Le Bal des adieux*.

<sup>15</sup> Patrick Mc Gilligan, *George Cukor. A Double Life*, *op. cit.*, p. 264.

que non. Je devais aller à Paris et je détestais le scénario. Ça faisait déjà presque deux mois que j'étais à Vienne *et c'était absolument*<sup>16</sup>...

**Yola Le Caïñec** : Vous n'aimez pas Vienne ?

**WB** : Non. Et donc, il m'a dit : « s'il vous plaît, venez travailler avec moi, juste pour deux semaines ». J'ai refusé, et je suis parti à Paris. Il a envoyé après moi le producteur, Charles Feldman, qui m'a fait toutes sortes de promesses. Et finalement, j'ai dit d'accord, j'ai accepté de travailler sur le projet pendant deux semaines. J'y suis retourné, je me suis mis au travail avec Cukor et nous avons décidé de commencer par la scène qu'il devait tourner en premier. Il y avait une scène entre Liszt et Wagner, une très mauvaise scène. Quand je l'ai réécrite et que je l'ai apportée à Cukor, il a dit : « ce n'est pas bien » et j'ai dit : « Je sais que ce n'est pas bien, mais... » et il a dit : « Oui, mais ce n'est pas bien. Vous devriez... » J'ai passé deux semaines sur cette scène parce qu'il ne voulait pas passer à autre chose avant que ce ne soit vraiment bien. Vraiment. Je n'arrêtais pas de dire : « Mais non, avancez ! Il faut que nous avancions... » et lui répondait : « Non, ça ne va pas. » Il faisait une tête comme ça, « ce n'est pas bien... ».



It's



Not



Right

Walter Bernstein imite la voix et la gestuelle de Cukor  
qui dit « It's not right » (octobre 2018)

**WB** : Il voulait que le scénario soit parfait. J'ai donc travaillé durant les deux semaines sur cette unique scène, et ensuite je suis parti, je suis retourné à Paris.

---

<sup>16</sup> En français dans le texte.



*Le Bal des adieux*

Dans les trois scènes où ils sont réunis, qui peut-être peuvent être comprises comme une seule et même scène, Richard Wagner (Lyndon Brook) à gauche et Franz Liszt (Dirk Bogarde) à droite, sont positionnés identiquement. Cette superposition posturale permet une lecture comparative de leurs enjeux. Ainsi dans la première, ils sont réunis dans l'espace étroit du couloir et leur rencontre ratée n'en est que plus flagrante. Dans la deuxième, sur fond d'orchestre et de salle de concert, leur réunion est éloquente mais leur dialogue reste conflictuel ; cette scène, et en cela elle serait la scène centrale de toute la réécriture scénaristique, problématise cependant le plus clairement la relation entre les deux musiciens marqués par la rivalité et l'orgueil, mais obligés également à une forme de solidarité artistique. Cette solidarité est en effet l'enjeu de la dernière rencontre où Wagner annonce son départ à Liszt, et auquel il confie la production de son nouvel opéra *Lohengrin*, ce que Liszt n'avait pas favorisé pour le précédent, *Rienzi*, lors de leur première rencontre.

**YLC :** Il y a eu une rétrospective Cukor à Paris, il y a deux ans, durant laquelle le film a été projeté. Cukor était au générique, mais y était seulement « remercié ». Vous étiez crédité aussi ?

**WB :** Pas pour celui-ci, non.



***La Diabliesse en collant rose / Heller in Pink Tights, George Cukor (1960)***

*La Diabliesse en collant rose* est un projet qui procède de l'initiative de Cukor. Il s'agit d'un western, le seul réalisé par Cukor. C'est cependant pour lui avant tout une « comédie romantique<sup>17</sup> ». Le croisement entre le western et la comédie romantique, voire la synthèse du genre du western, est assuré en grande partie par la présence centrale du personnage féminin Angela Rossini (Sophia Loren) par qui tous les problèmes arrivent pour la troupe de théâtre ambulante dont elle est la vedette durant les temps des pionniers de l'Ouest : Angela est trop dépensière et Tom Healy (Anthony Quinn), le directeur de la troupe, est trop amoureux d'elle. Parce que l'héroïne fait découvrir les coulisses de l'Ouest américain, des saloons notamment, elle impulse dans le film d'autres motifs que ceux du western, des motifs plus proprement cukoriens, comme la comédie, la femme-actrice et le théâtre. Ce croisement de motifs confère un caractère original, neuf, à la représentation de l'Ouest américain. Le film recourt ainsi comme western à la séquence conventionnelle avec les Indiens (comme il recourt à des motifs classiques du western, comme la ville naissante, la roulotte, le shérif), mais il la détourne immédiatement en empruntant sur elle le point de vue d'Angela.

**YLC** : Comment êtes-vous intervenu sur les deux films que vous avez faits avec Cukor, durant les différentes phases de production, l'écriture, la réalisation, le montage ?

**WB** : Sur *La Diabliesse en collant rose*, j'ai écrit le film durant le tournage. Pendant qu'ils tournaient, j'écrivais le scénario. Ils avaient un plan écrit par un très bon scénariste, Dudley Nichols – il me semble qu'il est crédité au générique –, mais il est mort entre temps car il était très malade, et n'a donc pas pu écrire le scénario. Je me suis donc mis à l'écriture et ils ont commencé à tourner. Parfois je leur apportais les pages la veille du tournage.

**YLC** : Vous étiez dans le studio pendant le tournage ?

**WB** : Oui, sur le plateau tous les jours.

**YLC** : Et Cukor vous posait des questions sur...

---

<sup>17</sup> Cité dans Gavin Lambert, *On Cukor*, Rizzoli, New York, 2000, p. 182.

**WB** : Sur le scénario, oui. Vous savez, il ne se considérait pas comme un écrivain. *Je suis le metteur en scène*<sup>18</sup>. S'il trouvait que quelque chose n'allait pas dans une scène, nous en discutons, puis j'allais la réécrire.

**YLC** : Vous avez un exemple de scène qui posait problème ?

**WB** : C'était très tôt dans la carrière de Sophia, et donc *elle ne parlait pas l'anglais très bien*<sup>19</sup>. Il y avait donc quelques scènes que je devais arranger pour que ce soit plus facile pour elle. C'était une production étrange dans la mesure où le scénario n'était pas si développé que ça. Je pense toujours à ce film comme à ce qu'il vous montre, ce dont il parle. Ce qui intéressait Cukor dans ce film, c'était l'image de l'Ouest, la superbe séquence où les Indiens viennent essayer les costumes, c'est tout simplement merveilleux, et c'est tout Cukor. Ce n'était pas dans le scénario. J'avais simplement indiqué : « Les Indiens arrivent, ils essaient certains des costumes puis ils continuent ». »

**YLC** : C'étaient d'anciens costumes, venus d'autres films<sup>20</sup>.



*La Diablesse en collant rose*

<sup>18</sup> En français dans le texte.

<sup>19</sup> En français dans le texte.

<sup>20</sup> « Dans *La Diablesse en collant rose*, vous souvenez-vous des costumes ? Pour la production de *Mazeppa* et *La Belle Hélène* avec Sophia Loren, Anthony Quinn et leur compagnie... George [Hoynigen-Huene] explora les/le sous-sols du studio et ramena du magasin aux Costumes où personne n'était jamais allé, de vieilles défroques, des Croisades, de la Révolution, et il fit son choix dans toutes ces frusques laissant tomber tout ce qui n'allait pas. Aussi tous ces acteurs du *Far West* faisaient vrai dans leur incroyable accoutrement... » *Le Cinéma selon George Cukor*, propos recueillis en 1964 par Richard Overstreet, dans Jean Domarchi, *George Cukor*, Seghers, 1965, p. 117. « Dans les casques dorés, les tuniques et les péplums bigarrés dont s'affublaient les "sauvages", on reconnaît ceux-là mêmes qui, empruntés au magasin d'accessoires de la Paramount, avaient servi quelques années plus tôt aux Philistins de *Samson et Dalila* de DeMille. », Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, 2<sup>e</sup> ed, Nathan/SEJER, 2004, p. 92.

À Cheyenne, la troupe Healy, d'après l'idée d'Angela, imagine un spectacle qui s'inscrirait directement dans la logique du fantasme masculin et plus spécifiquement du fantasme du cow-boy. « Du sang, de l'aventure, et un homme sur un animal sauvage » ne suffit pas selon elle à un public qui voit tous les jours des chevaux, elle décide donc de jouer elle-même le personnage masculin, Mazeppa, et de monter sur le cheval où il est condamné à être attaché nu dans le poème de lord Byron<sup>21</sup>.

**WB** : Oui.

**YLC** : Aviez-vous votre mot à dire sur le *final cut* ?

**WB** : Non, je n'étais pas là pour ça. Quand le tournage s'arrête, c'est terminé pour moi.

**YLC** : J'ai lu que Cukor avait travaillé gratuitement sur le montage, mais qu'il avait ensuite dû partir, et que le studio avait refait le montage. Est-ce que c'est vrai ?

**WB** : Je ne sais pas. Le studio ne savait pas quoi faire du film, parce qu'il ressemblait à un western, sans en être vraiment un. Les meilleures scènes étaient celles autour des personnages, des scènes avec ce coucou qui parle, ce genre de choses. Le studio a refait le montage de certaines, en a retiré d'autres, et a demandé à Cukor de tourner des scènes d'action qu'il ne voulait pas faire. De ce fait, le film n'est pas totalement le sien. Le sien aurait porté bien davantage sur le groupe d'acteurs un peu dingues.

**YLC** : Il y avait une obligation de tourner ces scènes d'action ? Cukor n'avait pas le choix ?

**WB** : Non, il n'avait pas le choix. Il y avait des scènes d'actions qu'il savait qu'il serait obligé de tourner. Elles faisaient partie de l'histoire. Mais ce n'est pas ce qui l'intéressait. Il était intéressé par la pièce que les acteurs montaient.

---

<sup>21</sup> Lord Byron, *Mazeppa*, 1818.



**YLC** : En tant qu'écrivain, est ce que vous diriez que votre rôle a été plus ou moins important que celui joué par Cukor ?

**WB** : Non... Je ne crois pas à la théorie de l'*auteur*<sup>22</sup>. Je ne pense pas qu'il y ait un auteur dans un film. D'abord c'est le scénariste qui crée, puis le réalisateur, le monteur, les acteurs... Le film est collaboratif. Mais il y a le réalisateur tout en haut, c'est *le chef*<sup>23</sup>. Le scénariste est le créateur originel. *Il n'y a rien*<sup>24</sup> jusqu'à ce qu'il écrive quelque chose. Puis le réalisateur prend le relais, y met sa vision, ce qu'il veut. Il y avait certaines scènes que j'avais écrites, pour lesquelles Cukor avait suivi les positions de caméra que j'avais indiquées, et d'autres où il ne l'avait pas fait, car il voyait les choses autrement. Mais il était très respectueux du scénariste. Comme je l'ai dit, je l'aimais beaucoup. Ce n'est pas lui du tout qui m'a imposé aux producteurs. Carlo Ponti et Marcello Jerusi m'ont choisi parce que je venais d'écrire un film pour Sophia. Ce n'était pas le choix de Cukor. Mais vous voyez, Cukor était issu de la tradition MGM. Il n'avait rien à dire au sujet du scénariste. On lui donnait un scénario, et on lui disait « Greta Garbo joue dedans, et vous commencez à tourner dans deux semaines ». C'est à ça qu'il était habitué, en gros. C'était rare qu'il travaille réellement avec un écrivain. Le scénario était déjà terminé lorsqu'il le récupérait, durant cette période.

**YLC** : Quand vous écrivez une scène, vous avez une idée du placement de la caméra ?

**WB** : En général, non. Car j'ai fini par m'apercevoir qu'en général le réalisateur n'en tient pas compte. Donc en général, j'écris simplement les scènes, et des indications « ceci et cela devrait se passer ». Ensuite, le réalisateur s'organise en fonction de ce qu'il veut tourner.

**YLC** : Est ce que Cukor était comme cela ?

**WB** : Nous travaillions très vite. Donc, en général, Gene Allen, le directeur de plateau, plaçait les caméras, et Cukor donnait ou non son accord.

**YLC** : Et quand il n'était pas d'accord, Gene Allen devait changer la position de la caméra ?

---

<sup>22</sup> En français dans le texte.

<sup>23</sup> En français dans le texte.

<sup>24</sup> En français dans le texte.

**WB** : Oui. Cukor était le *chef* <sup>25</sup>.

**YLC** : Et si vous n'étiez pas d'accord avec ses choix ? Est-ce que vous pouviez dire à Cukor, « je ne suis pas d'accord », « je pense que... » ?

**WB** : Oui, mais c'était aussi très tôt dans ma carrière. Donc je ne savais pas grand-chose, j'apprenais. Ça a été aussi pour moi une expérience très formatrice. Par ailleurs, j'étais occupé à écrire, et je ne faisais pas tellement attention au tournage. Je me souviens d'une scène avant l'arrivée des Indiens, où ils font leurs bagages et se préparent à partir. Cukor hésitait sur la façon de tourner la scène, sur la position de la caméra.



*La Diablesse en collant rose*

La scène est bien décomposée en deux mouvements qui suivent les deux idées de la description scénaristique résumée par Bernstein : ils font leurs bagages et se préparent à partir. Mais ces deux mouvements sont visiblement

---

<sup>25</sup> En français dans le texte.

découpés maladroitement (par la production sûrement qui a remonté le film sans Cukor et privilégié l'image du *Far West* avec Mabry) pour être montés en alternance. Dans le premier mouvement en travelling, une caméra omnisciente, quasi documentaire, suit Mabry qui se prépare à partir et va chercher les chevaux en faisant découvrir en arrière-plan les comédiens qui font leurs bagages ainsi que le regard inquiet d'Angela. Le deuxième mouvement consiste en une saynète théâtrale en plan fixe entre la mère et sa fille qui font leurs bagages en triant le contenu d'une malle. Le début de la saynète a été visiblement découpé et placé avant l'arrivée de Mabry, créant un faux-raccord puisque derrière Mabry on ne voit pas la fille, mais la mère seule.



### *Quelque chose va craquer / Something's Got to Give*, George Cukor (1962)

En s'appuyant sur le mythe de Marilyn Monroe et en surinvestissant de vitalité sa sexualité évidente, Cukor construit dans ce film pour l'actrice un très beau personnage maternel, Ellen Wagstaff Arden. Sur le modèle de l'intrigue de *Mon épouse favorite / My favorite wife*, Garson Kanin, (1940), Ellen Wagstaff Arden incarne une épouse qui revient chez elle mais aussi une femme extravertie, tout autant naïve que manipulatrice ; elle ne regrette nullement son escapade de cinq années et demie avec un jeune marin sur une île des mers du Sud et désire revenir vivre avec son mari (Dean Martin) remarié et ses enfants.

**WB :** Je me souviens du premier jour où elle est venue travailler. Elle était de très bonne humeur, joyeuse. Elle a travaillé toute la journée, peu importe le nombre d'heures. Tout le monde était heureux. J'étais à côté de l'assistant réalisateur. Celui-ci avait travaillé avec elle sur plusieurs films, et il m'a dit qu'elle ne reviendrait pas le lendemain. Je lui ai dit, « Regarde, elle va bien, elle est heureuse, elle nous a dit "A demain, je ferai tout ce que vous voulez" ». Mais lui m'a répondu « Non. Je te dis qu'elle ne reviendra pas demain. » Et il avait raison. Il le savait... Et ensuite c'est allé de mal en pis. Tout le monde était sur le Titanic, en train de couler. Je l'aimais bien. J'ai eu plusieurs entretiens privés avec elle au sujet du scénario. Elle était très sagace. Elle parlait de son personnage et d'elle-même à la troisième personne. Elle disait « Non. Marylin Monroe ne ferait pas ceci, ou ne dirait

pas cela... » Ou, au contraire : « Ah ça, c'est bien pour Marilyn Monroe ! » Comme Jules César.

*YLC* : *Quelque chose va craquer* était écrit pour elle ?

*WB* : Avant cela, c'était un film des années 1930. C'était le remake d'un film écrit par Garson Kanin et réalisé avec Cary Grant, Irene Dunne et Randolph Scott. Un très bon film de l'époque<sup>26</sup>. Il n'y avait aucune raison de le refaire. Mais le studio y voyait un film pour elle.



*Quelque chose va craquer*

*YLC* : Lorsque vous avez écrit la scène de la piscine dans *Quelque chose va craquer*, aviez-vous des idées précises sur la manière d'éviter la censure ?

*WB* : Non, pas du tout, je laissais complètement cette partie à Cukor. J'ai simplement écrit une scène pour elle, lorsqu'elle est dans la piscine. Elle n'a pas d'habit sur elle... mais c'est tout. Je ne me rappelle plus ce qu'il se passait

---

<sup>26</sup> *My Favorite Wife* / *Mon épouse favorite*, Garson Kanin (1940).

d'autre dans cette scène. Je ne m'inquiétais pas de ce qu'ils allaient autoriser ou non. J'ai juste essayé, comme toujours, d'écrire la scène la plus efficace possible. Si ensuite le producteur dit « Non, vous ne pouvez pas faire ça », ou si le studio dit « Non non, *défendu*<sup>27</sup> ! », alors je la réécris, en essayant à nouveau d'écrire la scène la plus efficace possible.

**YLC** : Et dans *La Diablesse en collant rose*, qu'avez-vous écrit exactement pour la scène de baiser entre Mabry et Angela ? Avez-vous écrit qu'elle allait chercher de l'eau et qu'il est venu l'aider, puis qu'ils sont allés sous le rocher ?

**WB** : C'est sans doute à peu près ce que j'ai écrit.



*La Diablesse en collant rose*

Dans la grotte où Mabry suit Angela, lors de leur fuite dans le désert, le dialogue exprime la fusion passionnelle : « Nous sommes pareils. La seule chose qui compte pour nous, c'est ce que nous voulons. » Angela elle-même confie à Mabry : « Parce que vous savez qui je suis. Mieux que lui », en parlant de Tom. L'étreinte qu'ils se donnent est à l'image de cette fusion.

---

<sup>27</sup> En français dans le texte.

**YLC** : Est-ce que Cukor vous a demandé de regarder la scène, et est-ce que vous avez pensé que c'était comme ça que vous l'aviez écrite ?

**WB** : J'étais tout le temps là. Je me souviens de cette scène en particulier, de ce qu'ils ont fait. Ça convenait à Cukor. Je ne sais pas ce qu'il a dit aux acteurs. Je n'étais pas là lorsqu'il parlait aux acteurs, c'était juste *entre lui et eux*<sup>28</sup>. Par ailleurs, je ne parlais jamais aux acteurs directement.

**YLC** : Pourquoi ? Est-ce que vous en aviez le droit ?

**WB** : Si j'avais une idée au sujet des acteurs, j'en parlais à Cukor, et s'il était d'accord, il leur en parlait.

**YLC** : Uniquement lui, donc.

**WB** : Oui... C'est une mauvaise idée pour qui que ce soit de parler aux acteurs. C'est le réalisateur qui est aux manettes. Si les acteurs commencent à demander des conseils à quelqu'un d'autre, ça crée de la confusion. De temps en temps, un réalisateur peut dire « Va parler à un acteur de cette scène, de comment il la perçoit, de *ce qu'il veut pour son*<sup>29</sup> personnage ». Mais ça vient toujours du réalisateur. Dans ce cas, ça va.



## Le regard de Walter Bernstein sur Cukor

**WB** : Je ne sais pas pourquoi je pense à ça, mais Gene Allen appelait toujours Cukor « Monsieur Cukor »... Alors que moi, je l'ai toujours appelé George. J'ai dit à Gene « Tu le connais. Tu as fait beaucoup de films avec lui, et il te respecte énormément. Pourquoi tu ne l'appelles pas George ? Tout le monde appelle tout le monde par son prénom. » Mais il avait le sentiment que ça ne

---

<sup>28</sup> En français dans le texte.

<sup>29</sup> En français dans le texte.

serait pas correct, que dans la hiérarchie dans laquelle il se trouvait, il devait l'appeler Monsieur Cukor.

**YLC** : Vous êtes allé chez Cukor, dans sa maison ?

**WB** : Oui, plusieurs fois. Il m'a invité à dîner, puis emmené au cinéma, pour regarder le combat entre Mohammed Ali et Sonny Liston. Et il y avait toujours un *jeune homme*<sup>30</sup> avec lui, et même parfois sur les tournages. Une fois, je suis venu dîner chez lui, il y avait aussi un jeune homme. Je ne me rappelle plus si c'était le même... Il lui payait ses frais d'université. Il est aussi venu dîner quelquefois chez moi, mais pas souvent.

**YLC** : Cela m'amène à la question du sous-texte dans son œuvre. Pourrait-on dire selon vous qu'il y a une cohérence dans les films de Cukor, des années 1930 jusqu'aux années 1980, dans la mesure où il a toujours été conscient des évolutions de la société, et notamment de la condition féminine ?

**WB** : Oui.

**YLC** : Est-ce que vous évoquiez cet aspect lorsque vous discutiez des scénarios ? Est-ce qu'il évoquait la dimension féministe de vos scénarios ?

**WB** : Non. Ce n'était pas son genre, vous voyez. On vous donne un travail à faire : voici le scénario, vous tournez le film. Vous faites de votre mieux. Et puis c'est fini, vous passez au suivant. Ce n'était pas un intellectuel, pas un *philosophe*<sup>31</sup>. Il était très réaliste et pragmatique. Faites attention à ne pas trop projeter ce que vous voudriez qu'il soit sur ce qu'il était réellement. Comme je vous l'ai dit, je l'aimais beaucoup, je l'adorais. Je n'étais pas très proche de lui, je ne faisais pas partie de son cercle d'intimes, mais je pense à lui avec beaucoup de tendresse. Il a toujours été très gentil, très bon avec moi, et il appréciait mon travail. Et quand je l'ai vu avec Marilyn Monroe, j'ai perçu beaucoup de compassion de sa part.

**YLC** : Est-ce que vous pourriez le comparer avec un autre réalisateur, qui serait l'opposé de ce qu'il est, ou au contraire qui lui ressemblerait ?

---

<sup>30</sup> En français dans le texte.

<sup>31</sup> En français dans le texte.

**WB** : Quelqu'un comme Howard Hawks, que Cukor admirait, et c'était apparemment réciproque. Même s'ils faisaient des films complètement différents, ils étaient des travailleurs. Hawks, Ford, Clarence Brown... Tous ces réalisateurs ont fait des films, c'est-à-dire qu'ils recevaient un scénario, recrutaient les acteurs, ne se laissaient pas faire par ces derniers. Ils ne réfléchissaient pas. L'idée qu'ils puissent être des *auteurs* les auraient fait rire. C'étaient des artisans. Ils savaient faire certains types de films, et après ils passaient au suivant. Ils respectaient ce qu'ils faisaient et les gens qui le faisaient. J'avais beaucoup d'admiration pour cela.

Walter Bernstein, Entretien avec Yola Le Caïnec,  
Paris, 9 octobre 2008





Pour compléter le texte *George Cukor, le « cinéaste des scénaristes » ?*, Patrick McGilligan a rédigé un portrait qui repose sur le témoignage de leur dernière rencontre en 2019. Il nous a semblé intéressant de le proposer en conclusion de l'entretien et donc aussi de cette réflexion sur Cukor et les scénaristes.

## Walter Bernstein, l'homme de l'éthique<sup>32</sup>

par Patrick McGilligan

La dernière fois que j'ai vu Walter Bernstein, c'était un matin de printemps 2019<sup>33</sup>. J'étais passé voir mon agent Gloria Loomis, qui vit dans un énorme immeuble donnant sur Central Park Ouest à New York. Elle m'a amené voir Walter, son mari. Celui-ci était assis à son bureau, fort bien vêtu, souriant face à sa page blanche. Je lui ai fait remarquer que pour quelqu'un de son âge – 99 ans –, il avait fière allure. Pas tant que ça, m'a-t-il répondu.

Il est l'un des derniers survivants de la liste noire d'Hollywood. Walter est un véritable prodige. Je le connais depuis plus de trente ans et je l'ai interviewé à plusieurs reprises dans le cadre de différents projets de livres. Quand j'ai inclus un entretien avec lui dans mon livre *Backstory 3: Interviews with Screenwriters*<sup>34</sup>, dans les années 1960, j'étais loin de me douter qu'il serait encore actif à presque cent ans, à écrire, enseigner, faire des consultations, et même des apparitions publiques.

J'ai intitulé ce portrait L'homme de l'éthique, parce que je ne crois pas que Walter ait jamais écrit quoi que ce soit – depuis ses premières incursions hollywoodiennes dans le film noir, interrompues par la liste noire, à son apogée dans les années 1960 et 1970, avec des films tels que *Point limite*<sup>35</sup>, *Traître sur commandé*<sup>36</sup>, *Le Prête-nom*<sup>37</sup>, *Les Faux-durs*<sup>38</sup> et *Yanks*<sup>39</sup>, c'est-à-dire ses meilleurs films, les plus personnels et les plus fidèles à ses scénarios – où la question de l'éthique n'ait pas été au centre de son travail.

La dimension éthique de son travail est une évidence. Les messages à la fois humanistes et politiques de ses histoires, les personnages principaux qui

---

<sup>32</sup> Le titre original de ce portrait est *A Moral Center*.

<sup>33</sup> Le 27 juin 2019.

<sup>34</sup> Patrick McGilligan, *Backstory 3. Interviews with Screenwriters of the 1960s*, University of California Press, 1997.

<sup>35</sup> *Fail-Safe*, Sidney Lumet, 1964.

<sup>36</sup> *The Molly Maguires*, Martin Ritt, 1970.

<sup>37</sup> *The Front*, Martin Ritt, 1976.

<sup>38</sup> *Semi-Tough*, Michael Ritchie, 1977.

<sup>39</sup> *Yanks*, John Schlesinger, 1979.

résistent, luttent contre vents et marées, et se rachètent avec décence et bravoure. Cette idée pourrait aussi faire référence à Bernstein lui-même, centre actif de son œuvre, une personne infiniment chaleureuse et sympathique, un passionné de politique, à la fois amusant et philosophe.

Son sens de l'humour, sa capacité à avoir de bons rapports avec les réalisateurs ont fait de lui un scénariste fiable, compatible avec des gens comme George Cukor (le seul western de Cukor, unique dans son genre *La Diablesse en collant rose / Heller in Pink tights*, (1960) et le dernier film inachevé de Marilyn Monroe, *Quelque chose va craquer*<sup>40</sup>), John Frankenheimer, Sidney Lumet, Martin Ritt, John Schlesinger et Michael Ritchie.

J'adore les films, m'avait dit Walter lors de notre entretien pour *Backstory 3*. Je les adore, vraiment. J'ai toujours un frisson quand je vais sur un plateau de tournage – pourtant l'endroit le plus ennuyeux du monde – mais je ressens la même chose que ce que j'avais ressenti lorsque j'ai mis un pied sur un plateau de la Columbia en 47 : « J'y suis ». C'est ce que cela a toujours signifié pour moi. J'ai toujours voulu faire partie du monde du cinéma.

Quels films restent vos meilleurs souvenirs ? ai-je demandé. Ceux qui ont eu le plus de succès, ou ceux qui vous appartiennent complètement ?

Les originaux, répondit-il, en citant *Traître sur commande*, *Le Prête-nom*, *Les Faux-durs*, *Yanks* (pour lequel il partage le crédit du scénario avec Collin Welland), et *Point limite*.

Les bons ... Mais même ceux qui ne sont pas si bons que ça sont aussi de moi. Je ne peux pas en désigner un et dire : « Quelqu'un a bousillé mon scénario parce que ça, ce n'est pas de moi. »

« J'accepte la dimension collaborative de la fabrication d'un film », continuait-il. « C'est une des choses qui m'attire dans le cinéma. J'aime travailler avec d'autres personnes, ce qui m'empêche d'être amer – peut-être par manque d'ego. J'accepte la nature de la chose – et mieux que ça, je l'apprécie. Quand je travaille avec des gens que je respecte, qui font des ajouts créatifs, je trouve ça exaltant. J'aime toute forme de communauté ou de collectivité, mais j'apprécie cela tout particulièrement, en tout cas quand ça fonctionne, au sein du film. »

Toute sa vie, Walter a également écrit des nouvelles et des reportages. Il a aussi réalisé un film divertissant (*Little Miss Marker*<sup>41</sup>). Son autobiographie, intitulée *Inside Out: a Memoir of the Black List*<sup>42</sup> et publiée en 1996, évoque

---

<sup>40</sup> *Something's Got to Give*, Georges Cukor (1962).

<sup>41</sup> *Petite Miss*, Walter Bernstein (1980).

<sup>42</sup> Walter Bernstein, *Inside Out: A Memoir Of The Blacklist*, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1996.

essentiellement ses démêlés avec la liste noire. Il est surtout connu pour *Le Prête-nom*, le film de 1976, réalisé par son ami de longue date également blacklisté, Martin Ritt, qui est à la fois un drame, une comédie et une romance. Woody Allen y joue un *schlemiel* qui doit trouver le courage de se défendre face aux intimidations de la HUAC<sup>43</sup>. Un autre film coup de poing sur le même sujet, *Une Femme en péril / The House of Carroll Street*, en 1988, réalisé par Peter Yates, eut moins de succès auprès du public et de la critique, mais reçut malgré tout un accueil satisfaisant. Le film, construit sur un suspense à la Hitchcock, se situe à l'époque de McCarthy, et est parsemé de nazis, d'espions et d'anticommunistes fanatiques.

Même s'il a moins travaillé pour le grand écran dans les années 1990, Walter a continué à faire beaucoup de *script doctoring* et a pu investir la télévision par câble, où il a trouvé un refuge temporaire pour son genre de films, ceux qui prennent position, qui s'aventurent sur des terrains glissants et proposent un cadre moral. *L'Arme du jugement dernier*<sup>44</sup> pour HBO en 1994 raconte l'histoire véridique d'un marchand d'armes devenu fou sous l'ère Reagan, prolongeant de manière convaincante les idées qu'il avait déjà explorées dans son adaptation de *Point limite. La Couleur du sang*<sup>45</sup>, écrit également pour HBO en 1997, dénonce les fameuses expériences de Tuskegee, menées par le gouvernement américain en 1932 sur des cobayes noirs américains, pour la recherche contre la syphilis. Et même en 2011, selon imdb.com, il était créateur et co-auteur d'une mini-série de B.B.C. *Hidden*, traitant d'une machination politique.

Je ne lui ai pas posé de questions sur ses projets actuels, mais au moment où je l'ai quitté, il taquinait le clavier.

---

<sup>43</sup> House Un-American Activities Committee : Comité parlementaire sur les activités antiaméricaines.

<sup>44</sup> *Doomsday Gun*, Robert Young (1994).

<sup>45</sup> *Miss Ever's Boy*, Joseph Sargent (1997).