

L'esthétique discontinue du « film-discours », produit d'une écriture collaborative : approche génétique des scénarios de John Berger et Alain Tanner

Alain Boillat



La présente étude, menée dans une perspective de génétique textuelle à partir du fonds d'archives personnelles déposées par le cinéaste Alain Tanner à la Cinémathèque suisse¹, se propose d'examiner les termes de la collaboration entre ce réalisateur du Nouveau Cinéma suisse qui s'est distingué sur le plan international au cours des années 1970 avec plusieurs succès – parmi lesquels *Jonas qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000* (1976), film à petit budget qui fit plus d'un million d'entrées aux États-Unis (du jamais vu pour un film helvétique) –, et son coscénariste John Berger, dont Tanner fait la connaissance dans les années 1960 en Grande-Bretagne alors qu'il fréquentait les cinéastes du Free Cinema. Tanner collaborera avec Berger dans un premier temps sur deux courts métrages documentaires², puis sur les fictions *La Salamandre* (1971), *Le Milieu du monde* (1974) et *Jonas*³.

Précisons que l'accès à ces sources qui permettent de reconstituer le processus génétique des œuvres constitue à la fois la condition de possibilité de l'étude amorcée ici et sa limite, puisque le chercheur est tributaire des documents que le dépositaire a bien voulu transmettre. En l'occurrence, nous ne disposons pas de la correspondance de Tanner portant sur les scénarios que nous examinerons, alors qu'elle serait d'un grand secours pour reconstituer la

¹ Les archives non-film d'Alain Tanner furent déposées en 2014 à la Cinémathèque suisse, et l'inventaire en fut confié à l'archiviste Christine Tourn, que nous remercions pour sa collaboration lors de nos recherches. Nous avons pu nous appuyer sur un dépouillement préliminaire effectué par Pierre-Emmanuel Jaques, que nous remercions également. Toutes les cotes de pièces d'archives mentionnées dans le présent article renvoient au fonds Alain Tanner de la Cinémathèque suisse (Penthaz), cf. bibliographie ; le chiffre mentionné entre parenthèses renvoie le cas échéant au numéro du dossier inclus dans la chemise à rabat.

² *Une ville à Chandigarh* (1966) et *Mike ou l'usage de la science* (1968).

³ Précisons que le sujet du *Retour d'Afrique* (1973) serait également à imputer à Berger, qui aurait, d'après ses propres dires, raconté à Tanner ce qui était arrivé à deux de ses amis (Richard Appignanesi, “The Screenwriter as Collaborator. Interview with John Berger”, *Cinéaste*, 10/3, 1980, p. 18).

chronologie de l'écriture et attribuer à tel auteur un parti pris donné. Par ailleurs, tous les stades de l'écriture ne peuvent être pareillement reconstitués pour chacun des films.

Née également au tournant des années 1960-1970 au sein d'un groupe de recherche du CNRS puis érigée en véritable institution avec la création en 1982 d'une unité spécifique, l'ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes), la critique génétique (ou génétique textuelle), située à la croisée de la tradition philologique et de la critique littéraire d'obédience structuraliste (dont elle conteste cependant le présupposé de la clôture du texte), a contribué dans le champ des recherches sur la littérature à déplacer le centre d'attention du texte vers *l'avant-texte* en prenant pour objet les brouillons d'écrivains, en particulier les manuscrits témoignant de phases successives de réécriture au travers d'opérations relevant de l'ajout, de la suppression, du remplacement ou de la permutation. Les méthodes et acquis d'une telle discipline nous semblent fort productifs dans le domaine des études cinématographiques pour aborder le processus de l'écriture scénaristique par le biais d'archives de production. La différence essentielle entre cinéma et littérature, discutée dans l'article introductif du numéro de la revue *Genesis* consacré au 7^e Art⁴, tient au caractère foncièrement collectif de la création filmique et, par conséquent, à la nécessité de prendre en compte l'intervention d'un grand nombre de collaboratrices et collaborateurs (masse de documents potentiellement gigantesque si l'on ne s'en tient pas à un stade ou aspect spécifique) qui, sans que ces derniers ne soient identifiés à des « auteurs » de l'œuvre finale, contribuent à déterminer certaines phases de l'écriture, ou plus généralement de la préparation ou de la fabrication du film. Un tel cadre théorique peut être repris et adapté pour étudier le scénario, et plus généralement la fabrication d'un film⁵. Les chercheurs en études littéraires sont d'ailleurs eux aussi confrontés, *mutatis mutandis*, à la question de la création collective. Ainsi, en 2015, la revue *Genesis* publie un dossier intitulé « Crée à plusieurs mains », auquel participent deux chercheurs rattachés au projet « Discours du scénario » que nous avons codirigé à l'Université de Lausanne⁶, Adrien Gaillard et Julien Meyer. Dans leur étude

⁴ Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, « Genèses cinématographiques », *Genesis*, n° 28, 2007, p. 7-28.

⁵ À propos de cette approche, nous renvoyons au chapitre 3 de notre ouvrage *En cas de malheur, de Simenon à Autant-Lara (1956-1958) : essai de génétique scénaristique*, Genève, Droz, 2020 (à paraître).

⁶ Projet « Discours du scénario : étude historique et génétique des adaptations cinématographiques de Stendhal » dirigé par Alain Boillat, Gilles Philippe et Vincent Verselle, soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique sur la période 2013-2017 (FNS 100013_149394).

consacrée au travail du tandem composé des adaptateurs phares du cinéma de la « Qualité française », Jean Aurenche et Pierre Bost, les deux chercheurs examinent certains états et variantes du scénario du film *Douce* (Autant-Lara, 1943) à travers des documents scénaristiques envisagés « dans un cadre collectif, avec des tours de lecture et d'écriture »⁷. C'est une approche similaire que nous proposons ici, dans le cadre plus intime des coulisses de films qui affichent et revendiquent leur statut de « cinéma d'auteur » – c'est-à-dire de films dont la paternité n'est attribuée qu'au seul metteur en scène (ou, dans la terminologie de Tanner, à la personne à laquelle incombe la « mise en film » qui subsumerait toutes les autres étapes)⁸ –, et dont la genèse s'opère différemment puisque Tanner, qui s'insurgera plus tard contre une conception du scénario qu'il jugera trop normative et contraignante⁹, ne recourt pas à un scénariste de métier qui serait rompu aux normes de ce type d'écriture.

C'est d'ailleurs précisément pour cette raison que le coscénariste ne demeure pas totalement dans l'ombre de la figure de l'auteur-réalisateur. En effet, la réputation de John Berger en tant que poète, romancier et critique d'art explique l'attention qui a été portée par la critique cinématographique à sa participation à l'écriture de scénarios pour Tanner, du moins dans le cas du *Milieu du monde* et de *Jonas*. Grâce à la notoriété acquise par ses émissions *The Ways of Seeing* pour la BBC en 1972, soit après *La Salamandre*, Berger sort du quasi-anonymat auquel demeure souvent cantonné le scénariste. D'ailleurs, dans un texte de présentation du découpage technique du *Milieu du monde* paru l'année même de la sortie du film – projet éditorial qui témoigne en soi de l'intérêt suscité par « l'écriture » de Tanner –, le réalisateur se plaît significativement à relever le statut singulier de son coéquipier dans l'aventure du film :

Notre collaboration est je crois assez insolite dans le domaine du cinéma. Je n'ai jamais vraiment compris ce qu'étaient des scénaristes ou dialoguistes professionnels [...]. John n'est pas un « scénariste », en ce sens son apport à mon travail est d'une nature assez particulière. Comme m'avait dit un jour sa femme, “I'm picking his brain” (je lui picore le cerveau)¹⁰.

⁷ Adrien Gaillard et Julien Meyer, « Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », *Genèses*, n° 41, 2015, p. 95.

⁸ Christian Dimitriu, *Alain Tanner*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 62.

⁹ « Il n'y a rien de pire que ce que l'on peut appeler l'idéologie du scénario. En Suisse, ces derniers temps, cette idéologie semble avoir tourné à l'obsession. [...] Donc, notre petite cinématographie va, semble-t-il, être sauvée par la multiplication des professeurs de scénarios, de script-docteurs et autres script-consultants. Que peuvent donc enseigner tous ces imposteurs ? » (Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 132).

¹⁰ Alain Tanner, « Le “pourquoi dire” et le “comment dire” », dans Michel Boujut, *Le Milieu du monde ou le cinéma selon Tanner*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, p. 29.

Un coscénariste qui ne serait pas un scénariste, pour reprendre un terme mis entre guillemets par Tanner, voilà un contexte de création pour le moins insolite, en effet. L'ouvrage de Boujut comporte d'ailleurs dès son titre la formule « le cinéma selon Tanner », dans une tradition issue de la Nouvelle Vague française dont le réalisateur suisse se réclame et qui consiste à rapporter tout le crédit du film à la seule figure du metteur en scène. Il est vrai que Tanner participe lui aussi à l'écriture, et que dans les discours qu'il a tenus à propos de la conception des films qui nous occuperont, il a souligné en de nombreuses occasions avoir assumé la plus grande part du travail rédactionnel. Le fait que l'image de couverture de la monographie de Jerry White nous montre Tanner et Berger sur le tournage de *Jonas* est toutefois l'indice de l'accueil réservé par les commentateurs du cinéma de Tanner à cette collaboration, et témoigne plus concrètement, au travers de ce document iconographique relevant du *making of*, de la présence du coscénariste sur le lieu du tournage, ce qui est le signe d'un investissement conséquent du coscénariste qui, pour ce film, s'est prolongé jusqu'au stade de la supervision de la traduction de la version destinée au public anglo-saxon¹¹. Berger y est mis en évidence, en pleine conversation, le doigt levé comme un pédagogue soucieux de faire passer son propos. Cette posture est à corrélérer à la dimension fortement didactique de *Jonas*, en particulier au travers du personnage de l'enseignant interprété par Jacques Denis – Tanner lui-même n'a d'ailleurs jamais fait mystère du fait que la séquence de la leçon d'histoire avait été entièrement rédigée par Berger –, dans le prolongement de l'éducation du personnage de Paul (Marcel Robert) par Charles Dé et sa jeune fille politisée dans *Charles mort ou vif* (1970). De manière plus générale, on pourrait observer que l'axe retenu ici pour aborder les œuvres issues du tandem, qui consiste à repérer et examiner certaines formes de discontinuité (*a priori* paradoxales chez un cinéaste qui recourt si fréquemment à des plans-séquences)¹², porte sur des aspects dont on trouve déjà la présence dans le premier long métrage de Tanner dont le cinéaste est pourtant l'unique auteur du scénario. Il faut cependant considérer d'une part l'influence plus globale des échanges entre Berger et Tanner sur les films du cinéaste durant la période 1966-1976 – et ce également, comme l'a souligné Dimitriu, au-delà des films auxquels le premier a officiellement collaboré¹³ –, d'autre part le type de rupture qu'induisent, par

¹¹ Voir les lettres d'août 1976 de Michael Graham adressées à John Berger concernant la version sous-titrée en anglais (CSL 020-01-13-02-03).

¹² Voir Jim Leach, *A Possible Cinema: The Films of Alain Tanner*, Metuchen/Londres, The Scarecrow Press, 1984, p. 42-44 ; Leach constate notamment dans les films du cinéaste portant sur la chute des idéaux de 1968 « l'établissement de relations entre des atomes errants » (p. 41).

¹³ Christian Dimitriu, *Alain Tanner, op. cit.*, p. 34.

exemple, certaines citations verbales déclamées (voire chantées) par les protagonistes : dans *Charles mort ou vif*, la facture de l'image ou la temporalité diégétique ne se voient aucunement affectées par ces greffes dans la mesure où elles sont intégrées à des répliques prononcées en voix *in* par les personnages dans le flux de la conversation et reposent sur une motivation narrative (ainsi, par exemple, l'exercice auquel se prête Paul de retenir une citation par jour)¹⁴. Nous verrons que dans *Le Milieu du monde* et *Jonas*, les ruptures affirment une discontinuité plus radicale¹⁵.

Un intérêt partagé pour l'esthétique brechtienne

Aussi avons-nous opté pour lire les documents qui ont préludé à la réalisation des films de Tanner en regard d'une seule composante, en l'occurrence une *discontinuité* qui caractérise à la fois la facture de l'image et le récit, dont la pertinence s'est dégagée de l'examen tant des films réalisés par Tanner à l'époque de sa collaboration avec Berger que des documents qui témoignent de la genèse de ceux-ci. Cette composante récurrente des premiers longs métrages de Tanner, que nous avions autrefois envisagée en termes d'énunciation filmique en nous en tenant, faute d'autres sources, aux films proprement dits¹⁶, implique non seulement une économie narrative et une esthétique singulières, mais aussi une certaine manière d'envisager la production d'un film et d'entretenir, à cette époque d'interrogation sur la dimension politique de la forme filmique, un rapport inhabituel au spectateur. Nous ferons l'hypothèse selon laquelle cette discontinuité narrative, qui rattache les premières fictions de Tanner à une certaine modernité dont le principal représentant est un compatriote de ce dernier, Jean-Luc Godard, résulte en fait des modalités mêmes de la collaboration du cinéaste avec son « scénariste ». Une référence commune revendiquée par les deux auteurs est le théâtre épique brechtien, qui repose, comme on le sait, sur une conception anti-aristotélicienne prônant un refus radical des règles stipulant « que la fable,

¹⁴ Une seule exception à ce principe, qui se trouve précisément en marge du film, juste avant le titre « Fin » : il s'agit d'une mention écrite extradiégétique du proverbe « Qui rira bien, rira le dernier ».

¹⁵ La distinction que nous opérons se situe, on le verra, sur un autre plan que celle de Leach, qui fait le départ entre des citations affichées comme dans *Charles mort ou vif* ou « tissées dans la toile du discours » comme dans *Jonas* (Jim Leach, *op. cit.*, p. 45).

¹⁶ Alain Boillat, « L'espace dans *Retour d'Afrique* d'Alain Tanner », dans François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, p. 245-258 ; « Alain Tanner : un cinéma idéologique », dans Vinzenz Hediger et *alii* (dir.), *Home Stories, Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg, Schüren, 2001, p. 335-346.

telle qu'elle est exposée, forme pleinement un tout», et ce au profit d'un « développement de la fable [...] discontinu [où] l'unité de l'ensemble est constituée par des parties autonomes¹⁷ ». Ainsi Tanner affirme-t-il par exemple :

Dès *Charles mort ou vif* [1970], je voulais travailler sur les techniques de distanciation – mais en fait de manière intuitive et en raison de mon incapacité à filmer la réalité au premier degré. Brecht a eu un très fort écho en moi [...]. J'ai lu tout ce que j'ai pu trouver de lui, sa démarche m'apparaissait comme capitale pour tout l'art contemporain¹⁸.

Son approche de la création privilégie par conséquent la distanciation sur l'immersion, le fragment sur le tout¹⁹. En écho aux débats du début des années 1970 qui eurent notamment cours dans les revues spécialisées *Cinéthique* et *Cahiers du cinéma*, Tanner chercha une forme « politiquement » adéquate dans la pratique du collage à laquelle recourrait précisément à ce moment-là John Berger dans sa production romanesque. Dans la filmographie de Tanner, la période de la collaboration avec Berger se confond avec le primat de ce que le cinéaste appellera rétrospectivement, dans son abécédaire biographique et théorique intitulé *Ciné-mélanges*, le « film-discours », c'est-à-dire un type de films dans lequel « les idées sont le point de départ », mais où, inversement et dans une sorte de tension constante entre abstraction et concrétude, argumentation et récit, personnages emblématiques d'un positionnement idéologique et portrait psychologique, « il est essentiel qu'elles [ces idées] aillent s'incarner dans des personnages²⁰ ». Les « films-discours » de Tanner doivent beaucoup à l'apport de John Berger. Nous aborderons la genèse des productions résultant de leur collaboration dans un ordre chronologique, dans la mesure où l'esthétique de la discontinuité qui constitue le fil rouge de notre propos s'affirme progressivement dans la filmographie de Tanner au cours de la première moitié de la décennie.

Premières ondulations d'une écriture en binôme : *La Salamandre*

¹⁷ Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre/Petit Organon*, Paris, L'Arche, 1999 [1963], p. 26.

¹⁸ CSL 020-01-12-03, p. 6 (tapuscrit annoté).

¹⁹ On rétorquera que l'usage fréquent du plan-séquence chez Tanner met à mal cette corrélation entre pratiques de rupture visant la distanciation et discontinuité. Le réalisateur concevait toutefois cet usage différemment : « Cette méthode redonne aussi toute son importance à la coupe, élément primordial de la structure d'un film. [...] La coupe "dit" énormément de choses si le film n'est pas découpé à l'intérieur des séquences » (Alain Tanner, « Le "pourquoi dire" et le "comment dire" », art. cit., p. 21).

²⁰ Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, op. cit., p. 20.

Dans le contexte de l'industrie du cinéma, les instances qui ont voix au chapitre durant la phase bouillonnante du chantier scénaristique sont nombreuses ; dans le cas de réalisations comme celles de Tanner, avec des interprètes qui ne sont pour la plupart pas des vedettes et des coûts de production modestes, les contraintes pesant sur l'écriture du tandem sont toutefois réduites.

Dans les documents relatifs au montage financier des films, le scénario demeure d'ailleurs largement associé au seul Tanner. On observe notamment dans la demande de subside soumise en décembre 1970 auprès du Département fédéral de l'Intérieur pour le projet de *La Salamandre*, film désigné à ce stade sous le titre provisoire *En route vers la terre promise*, qu'aucune mention n'est faite de John Berger, même si le poste de coscénariste, pourtant absent dans la composition de l'équipe technique (Tanner se crédite seul au scénario), figure au budget, où il constitue d'ailleurs le plus bas de tous les salaires²¹. Dans la publication consacrée au *Milieu du Monde* en 1974, Tanner faisait incidemment mention de sa précédente collaboration avec le romancier :

J'ai écrit le scénario du *Milieu du monde* avec l'écrivain anglais John Berger. [...] Nous avions déjà travaillé ensemble pour *La Salamandre*, alors que le scénario était déjà en place mais où j'avais besoin de quelqu'un, d'un interlocuteur, et dans le cas particulier de quelqu'un pour « serrer les boulons » de l'histoire.²²

On observe que le cinéaste, en ce début de carrière où il a de toute évidence besoin d'assoir son statut d'auteur complet, cantonne la participation de son coscénariste à une phase liminaire très distincte de la forme scénaristique. Par ailleurs, le nom de John Berger n'apparaît guère dans les commentaires du réalisateur au moment de la sortie de *La Salamandre*, ou dans la promotion du film²³. Les archives livrent toutefois plusieurs documents qui nous incitent à prendre les déclarations du cinéaste avec quelque précaution, même si la formule « le scénario était déjà en place » demeure fort vague. En effet, le

²¹ Sur un budget total estimé à CHF 219'000.-, le montant des salaires prévus est le suivant : réalisateur CHF 12'500.- ; scénariste-dialoguiste (c'est-à-dire également Tanner) CHF 8'000.- ; coscénariste CHF 2'000.- (par comparaison, l'assistante monteuse touche CHF 2'500 et l'assistant réalisateur CHF 3'500.-) (CSL 020 01-10-01).

²² Alain Tanner, « Le pourquoi dire et le comment dire », art. cit., p. 29.

²³ Significativement, dans un entretien paru en Suisse romande à la sortie de *La Salamandre*, Tanner mentionne la collaboration avec un écrivain sans en dire le nom, et cela tout en prenant soin de minimiser l'apport de ce dernier : « *La Salamandre*, je l'ai faite avec un écrivain qui travaille maintenant sur le film que je ferai en 1973, mais il n'écrit pas des dialogues, il écrit des pages, des pages de notes sur les personnages ; et puis je prends ça et je recommence à zéro » (« Le Suisse Tanner présente son dernier film et parle... cinéma », *Feuille d'avis de Nyon*, 6 janvier 1972).

fonds compte un synopsis du film qui comprend seize pages – les trois premières dédiées au portrait des personnages, les suivantes au déroulement de l'histoire – qui est intitulé « Scénario de film – Alain Tanner et John Berger²⁴ ». L'histoire proprement dite, intitulée encore à ce stade *En route vers la terre promise*, est par ailleurs développée dans un traitement dactylographié non daté en langue anglaise de 33 pages annotées par Berger avec un stylo noir dont certaines phrases sont soulignées au stylo rouge et qui a été segmenté, sans doute dans un second temps et par Tanner, en séquences dont la numérotation au stylo bleu introduit un nouvel ordre du récit²⁵ (voir dans le « cahier création » du présent numéro, « Traces d'une écriture à deux mains : *La Salamandre* et *Le Milieu du monde* »). Berger semble donc bien avoir participé précocement à l'élaboration du scénario, même s'il apparaît clairement que certaines formulations synthétiques font référence à des éléments du récit qui ont été préalablement discutés entre les deux auteurs, sans quoi elles seraient trop sibyllines en l'état (par exemple le fait que Paul « réagisse avec des conjectures quant au nom de Rosemonde et au calendrier », p. 4). Les textes scénaristiques font d'ailleurs mention d'une intervention de Berger dans une première phase de l'écriture en précisant les crédits suivants : « Idée originale : Alain Tanner, en collaboration avec John Berger. Adaptation et dialogues : Alain Tanner²⁶ ».

Ce dont ne témoignent pas, entre autres, de telles archives papier (dont il serait illusoire de croire qu'elles comportent l'intégralité ou même la majorité des textes produits), ce sont bien sûr des discussions entre les deux « scénaristes », dans un processus où l'oral, qui n'a guère laissé de traces, occupe une place centrale. Toutefois, on comprend que le sens de l'échange est inversé par rapport à ce qu'en dit Tanner dans son texte contemporain de la sortie du film, puisque, en fait, c'est le cinéaste qui est en position de relecteur et d'interlocuteur. D'ailleurs, une lettre de deux pages adressée par Berger à Tanner prouve que l'écriture résulte d'un aller-retour entre les deux auteurs sur la base d'un texte rédigé par Berger (qui comprend également certains dialogues). Ce dernier signifie en effet à Tanner qu'il valide toutes les modifications proposées par le réalisateur dans le texte qu'il lui a remis, sauf une, qui concerne la séquence finale qui ne le convainc pas et pour laquelle il s'emploie, dans ce courrier commencé à la machine puis terminé à la main²⁷

²⁴ CSL 020 10-02-01 (02), p. 1.

²⁵ CSL 020 10-02-01 (03).

²⁶ CSL 020 10-02-01 (04) ; 10-02-02 et 10-02-03.

²⁷ CSL 020 10-02-01 (03).

Dear Alain,

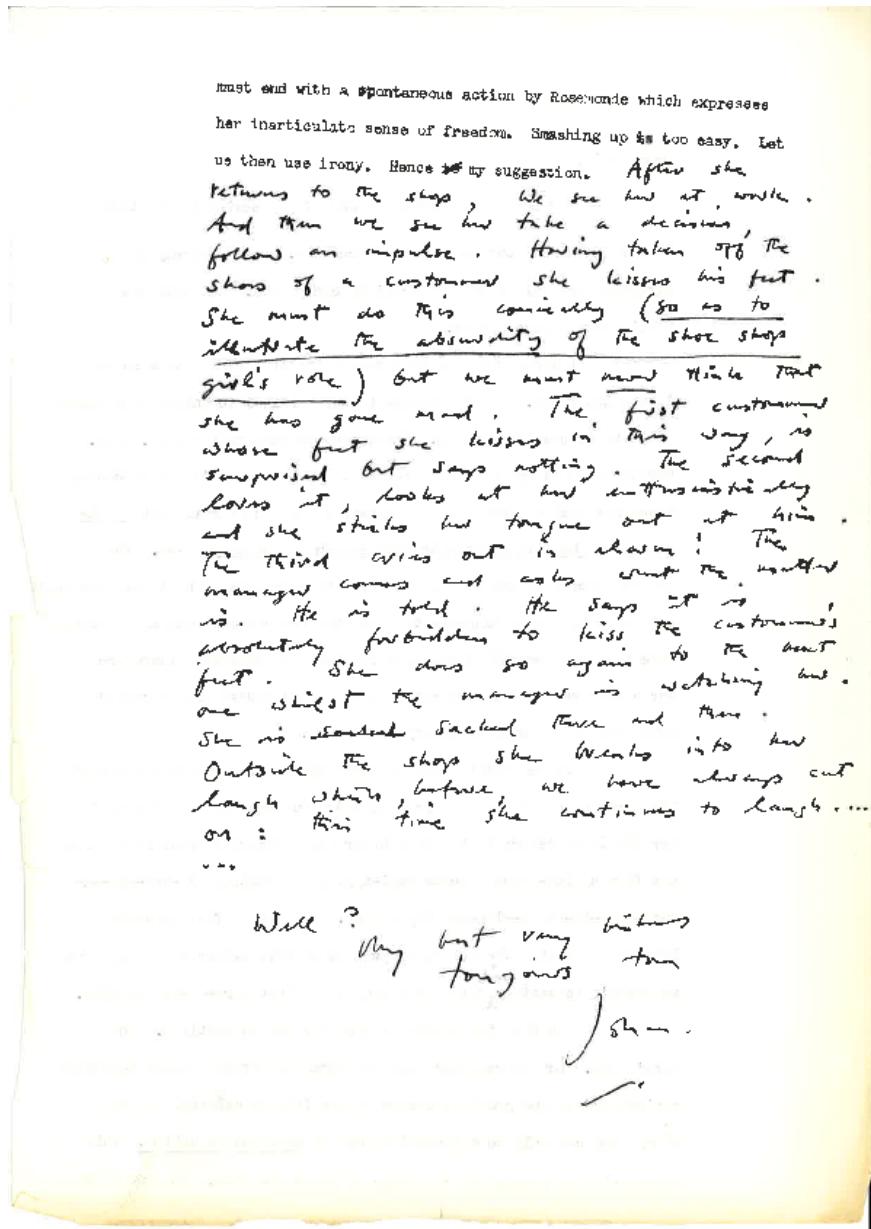
I write to you now as a kind of postscript to the text I sent you and to our subsequent discussion. I am entirely in agreement with all your modifications except one. And this one continues to preoccupy me.

I agree with you that the ending of the film as I suggested it was not right. But to go back to our original tentative plan seems to me to be even less right. There are two reasons for this. One. However much we qualify it by verbal statements, Paul's act in sending Rosamonde back to the shop will appear to be a conformist act if the action of the film stops with that return to the shop. Two. The central energy of the film is supplied by Rosamonde. She in her emerge existence is the contingency to which the two other principal characters have to adapt themselves and by which they are changed. Therefore her energy must not at the end of the film be dowsed like a candle being put out by even temporary conformism.

So we have to find another ending. I agree with you that the smashing up of the shop is a cliché. But equally I feel that for her simply to return to the shop under the guidance of Paul is to give the film a bien-pensant Pestalozzi-type accomodating in-the-end-we-must-come-to-terms-with-reality ending. We have to find something better than that. The principal purpose of this letter is to say that we mustn't be satisfied with the ending as we last agreed when talking.

So the time should be open for new suggestions. And here's one. Let us remember that the thread of freedom which Rosamonde unwinds during the previous course of the film is essential to that story but can only be expressed by her in spontaneous action. This observation is crucial to the logic of the whole film. So the film

à proposer une nouvelle alternative qui sera retenue dans le synopsis²⁸. En effet, il juge la solution retenue – après éviction d'une autre version qu'il avait



²⁸ CSL 020 10-02-01 (02), p. 1. Précisons qu'il n'est pas possible de déterminer si le courrier de Berger se rapporte à une version antérieure de ce synopsis, ou si l'idée de la séquence a été transcrise une première fois, supprimée ensuite puis réintroduite.

soumise et dont il reconnaît la faiblesse – trop conformiste (Paul raccompagnait simplement Rosemonde au magasin de chaussures pour qu'elle reprenne le travail)²⁹ et propose une variante plus « ironique », mieux adaptée à la caractérisation de l'héroïne interprétée par Bulle Ogier, une jeune femme pleine d'énergie qui représente « la contingence à laquelle les autres personnages doivent eux-mêmes s'adapter » et qu'il envisage comme pénétrée d'un sens diffus de liberté et d'autonomie qu'elle manifeste de manière totalement spontanée. Pour lui, la fin suggérée par Tanner confèrerait au film « un genre bienpensant à la Pestalozzi ». La scène qu'il propose ici avec force détails est celle qui a été retenue dans *La Salamandre* et qui, il faut le souligner, compte parmi les séquences qui ont le plus marqué la mémoire des spectateurs : elle montre Rosemonde retourner travailler et, mue par une sorte de défi ludique et transgressif, se mettre, sous le regard offusqué de son patron et de la mère de celui-ci, à caresser et à baisser les pieds des clients auxquels elle essaie des souliers, ceux-ci réagissant diversement, jusqu'à l'indignation. Cette attitude de l'héroïne, inscrite dans une critique des rapports de genre à laquelle Berger était sensible³⁰ – rappelons que Martin Schaub nota à propos des films de Tanner (ainsi que de Soutter et Goretta) « qu'on pourrait presque [les] qualifier de féministes, les femmes apparaissant très clairement comme les “meilleurs” des êtres humains, [puisque] ce sont elles qui sont les plus proches du message idéologique à transmettre³¹ », permet « d'illustrer l'absurdité du rôle de la vendeuse de chaussures » (pour reprendre les termes soulignés par Berger dans sa lettre) et débouche sur le renvoi de Rosemonde, qui le prend avec le sourire, satisfaite d'avoir retrouvé sa liberté et de s'être extirpée du monde étriqué de ses patrons. On voit que Berger pense un tel final en des termes politiques – dimension auquel le film doit une réception critique favorable –, se refusant à faire rentrer dans le rang ce personnage viscéralement (même si confusément) contestataire.

La collaboration de Berger, indiquée au générique même si elle est peu soulignée par le cinéaste dans ses commentaires, est à corrélérer selon nous dans *La Salamandre* à la dimension métasémantique du récit, étonnamment peu

²⁹ Dans un entretien téléphonique que nous avons eu avec Alain Tanner le 20 septembre 2019, au cours duquel notre interlocuteur s'est montré très soucieux de souligner combien la participation de Berger avait été réduite avant *Jonas*, le cinéaste nous a affirmé que la version précédente comportait déjà la démission de Rosemonde, mais que seule l'idée des caresses aux clients avait été suggérée par Berger.

³⁰ Voir à ce propos le mémoire de Master soutenu par Jeanne Modoux sous la direction de Mireille Berton à l'Université de Lausanne en décembre 2019, « La représentation des femmes dans le cinéma d'Alain Tanner des années septante ».

³¹ Martin Schaub, *L'Usage de la liberté. Le Nouveau Cinéma suisse 1964-1984*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 85 (p. 86-89 à propos de *Charles mort ou vif*, *La Salamandre* et *Le Retour d'Afrique*).

notée par la critique. Rappelons en effet que ce qui fonde l'aventure commune des deux compères, tous deux tentant de vivre de leur plume (l'un comme journaliste, l'autre comme écrivain), n'est autre qu'un projet de film, dont il est question dans le dialogue initial suivant :

Pierre (Jean-Luc Bideau) : — Bernard, c'est un ami, m'a proposé un boulot parce que j'ai besoin de fric, en ce moment. *Il s'agit d'écrire une histoire – enfin, un scénario, si tu veux* – sur un fait divers qui s'est passé il y a une année ou deux. Il voudrait en faire un film. C'est payé d'avance. Mais comme j'ai du boulot à côté [...], j'aimerais qu'on écrive ce truc ensemble... T'es d'accord ?

Paul (Jacques Denis) : — Ça dépend.

Pierre : — Mais ça dépend de quoi ?

Paul : — Ben ça dépend de beaucoup de choses.

Pierre : — *Mais t'as déjà gagné 2000 balles en un mois avec ton métier d'écrivain ? Sans parler des « poèèè-mes » qu'écrit ta femme. Ecoute : on a 4000 balles à se partager, on a un délai de trois mois, mais à deux on ficèle l'affaire en un mois. Qu'est-ce que tu veux de mieux ?*

Paul : — *Ben j'aimerais savoir ce qu'on va écrire, comment on va s'y prendre, de quoi il s'agit... Je ne travaille pas sur commande³² !*

On assiste dans le *dialogue* de cette séquence à une mise en abyme partielle, puisque le « (projet de) film dans le film » (un documentaire télévisuel comme ceux que réalisèrent les cinéastes du Groupe 5 à leurs débuts³³) se distingue du film enchaînant *La Salamandre* dans lequel l'écriture en tandem, dont les conditions de mise en route sont représentées au niveau diégétique, est définie par une polarisation de chaque membre du binôme au sein d'une dialectique entre fiction et non-fiction (Paul rédigera une histoire fictive tandis que Pierre entreprendra des investigations pour documenter le fait divers). Lorsque Paul s'enquiert des conditions de la collaboration, il envisage le projet en des termes idéologiques et sociologiques, à l'instar de John Berger, écrivain comme lui (dont la rémunération pour l'intervention sur *La Salamandre* correspond d'ailleurs précisément au montant mentionné par Pierre dans la fiction). Le

³² Notre retranscription du dialogue du film (*nous soulignons*).

³³ Cette dimension autobiographique est d'ailleurs revendiquée par Tanner : « C'est venu dans une sorte de processus naturel, d'idée abstraite, du reste un peu autobiographique, après mon travail à la TV » (« Le Suisse Tanner présente son dernier film... », art. cit.). Notons que dans *Charles mort ou vif*, la caméra (invisible) du film se déplace sur le plateau même du tournage d'un entretien télévisuel, se désolidarisant de la caméra (également 16mm) du « film dans le film ».

travail de rédaction est motivé par des motifs strictement financiers, que le personnage interprété par Jean-Luc Bideau oppose avec une certaine ironie à l'activité peu lucrative d'écriture littéraire de Paul et de son épouse. La commande pour la télévision diffère donc considérablement du « genre » du film d'auteur dans lequel s'inscrit *La Salamandre* – d'où la résistance première de Paul –, le récit du film se construisant même par contraste avec un contexte de création dont il montre l'inanité et la désinvolture (le projet des deux protagonistes n'aboutira pas³⁴). Le synopsis, d'ailleurs, précisait déjà ce point : « Mais le scénario TV, il [Pierre] s'en fiche un peu. Paul est réticent au départ, il se rend compte du manque de sérieux de l'affaire et du fait que Pierre a surtout envie d'utiliser ses services³⁵. » On pourrait voir dans cette « exploitation » amicale du coscénariste par un comparse engagé par la production qui lui « picore le cerveau » une allusion à l'engagement discret de Berger.

Si *La Salamandre* ne présente pas un récit conventionnel, il n'est toutefois pas travaillé autant que les deux films suivants par le principe de discontinuité que nous examinons ici ; nous tenions surtout à signaler que, comme le révèlent les archives, la collaboration de Berger sur ce film a été plus décisive qu'on a pu le dire jusqu'ici, et qu'elle est même, au gré d'une série de déplacements, intégrée au récit du film.

Les respirations du *Milieu du monde* : des images sans paroles

Dans l'ouvrage consacré au *Milieu du monde* sorti en 1973, Alain Tanner, soucieux comme à son habitude de donner sa version de la genèse de l'œuvre, précise à propos du rôle qu'a joué John Berger :

Sans connaître alors les comédiens qui interpréteraient les deux rôles principaux, il écrivit deux essais sous forme de lettres sur les deux personnages, et sur leurs rapports. Ces deux lettres devaient ensuite servir de base à l'élaboration du scénario proprement dit³⁶.

Dans le cas de ce film, l'intervention de Berger se situe en effet plus clairement dans un en-deçà de la rédaction d'un texte susceptible d'être qualifié de « scénario », puisqu'il se cantonne à une pratique assez courante consistant à produire des textes visant un approfondissement souterrain de la caractérisation des personnages (informations qui ne seront pas nécessairement

³⁴ Les films de Tanner de cette époque racontent bien plus ce que les personnages ne font pas que ce qu'ils font (*Le Retour d'Afrique* est à ce titre emblématique).

³⁵ CSL 020 10-02-01 (02), p. 4-5.

³⁶ Alain Tanner, « Le pourquoi dire et le comment dire », art. cit., p. 29.

véhiculées explicitement dans le film, mais qui aident les membres de l'équipe, et les acteurs en premier lieu, à se représenter les futurs personnages du film)³⁷. Dans le document du texte destiné à l'ouvrage de Boujut, Tanner biffe quelques lignes qui ont trait à l'actrice Olimpia Carlisi, qu'il dit avoir rencontrée au Festival de Locarno, et en particulier la phrase suivante qui avait été ajoutée dans la marge : « Le rôle ne pouvait être que pour elle, depuis le départ »³⁸. Ce passage, en effet, ne sera pas repris dans le livre ; le commentaire de Tanner montre toutefois que, comme dans *Jonas* (voir *infra*), l'incarnation du personnage par un interprète donné n'est pas sans incidences sur l'écriture scénaristique.

Le point de départ du film, en sus d'une anecdote empruntée à Francis Reusser et passablement transformée, réside donc dans le choix de l'actrice, puis de l'acteur Philippe Léotard. Ces prémisses expliquent que Tanner demande alors à Berger de rédiger deux « Lettres aux comédiens », dans lesquelles l'écrivain approfondit sur 17 pages la psychologie des personnages et leur cadre socioéconomique respectif. Ces deux textes ne portent aucunement, contrairement à ce que leur titre pourrait laisser penser, sur le jeu d'acteur, mais uniquement sur les deux personnages de l'intrigue. Elles posent les bases d'un récit où un ingénieur d'origine paysanne, marié et connu dans sa région, se lance dans une campagne électorale tout en tombant amoureux d'une serveuse de café italienne à laquelle il fait découvrir sa région et avec laquelle il noue une relation qui fera scandale. Le texte de Berger développe en particulier une réflexion sur la nature égocentrique de la passion amoureuse. Il s'agit donc bien plus d'un essai philosophique que d'un texte à fonction scénaristique, même si ses commentaires visent aussi à consolider ce qui sous-tendra le comportement des personnages. Il était d'ailleurs prévu de conserver certains passages de ces textes pseudo-épistolaires dans le film sous la forme d'un commentaire *over* pris en charge par une narratrice extradiégétique qui, à intervalles réguliers, serait venu offrir un contrepoint réflexif à l'action, ainsi qu'en témoigne encore une version tardive du scénario intitulée « Histoire originale destinée à être transformée en film cinématographique³⁹ ». Or ce principe sera abandonné : même si la présentation initiale des personnages dans le scénario fait mention d'un « commentaire (en voix off) », « voix des auteurs [qui encadre le récit et]

³⁷ Les appendices figurant dans la publication du scénario de Marguerite Duras pour Alain Resnais montre qu'elle pratiqua de la même manière (Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p. 105-140).

³⁸ CSL 020-01-12-03, p. 2. Lors de la discussion téléphonique du 20.09.2019, Tanner nous a confirmé que l'actrice et son personnage avaient été le point de départ du film, dans le contexte helvétique des initiatives du conseiller fédéral Schwarzenbach « contre la surpopulation étrangère » et l'engagement massif d'immigrés italiens en Suisse.

³⁹ CLS 020-01-12-01-01.

se doivent d'intervenir dans la mesure où les deux protagonistes du drame n'ont jamais pleinement conscience de leur propre situation⁴⁰ », tous les blocs de textes qualifiés de « commentaires », qui portent moins sur le contenu narratif que sur la manière de raconter une histoire, sont biffés dans ce document⁴¹, et n'apparaissent pas dans le film, à l'exception d'une occurrence liminaire qui se fait entendre durant le générique, comme s'il s'agissait de repousser le commentaire dans les marges de la fiction. Ce texte proféré par une voix *over* féminine en ouverture reprend presque littéralement le texte anglais de Berger qui entend arrimer la narration à une instance d'énonciation affichée, avec quelques adaptations ; par exemple, là où Berger écrit à propos du film même “It was made *this year* in the epoch of normalisation⁴²”, la traduction française atténue la formule déictique et tient compte de la réalisation effective du film : « Ce film a été tourné en 1974, en un temps de normalisation⁴³ ». Le choix consistant à faire entendre une narratrice plutôt qu'un narrateur souligne en lui-même et de prime abord une volonté d'instaurer une distance par rapport aux valeurs patriarcales qui se verra confirmée au cours du récit.

La suppression systématique du commentaire *over* est présentée par Tanner comme une nécessité, et résulte d'une répartition des prérogatives au sein du duo :

La formule que nous avons adoptée avec John est un peu particulière, mais, en tant que créateur lui-même, John sait très bien qu'à un point donné il doit me passer le relais sinon les deux visions viendraient probablement se heurter et qu'au stade de la réalisation ce heurt n'aurait pour conséquence que de les annuler.⁴⁴

Bien que la reprise d'extraits du texte de Berger dont le contenu était destiné à suspendre l'immersion du spectateur dans la diégèse ait été abandonnée, d'autres facteurs de discontinuité faisant système avec ces passages de commentaire ont été maintenus, voire renforcés : l'apparition de cartons comportant des dates indiquées en lettres et en chiffres rouges ; des plans de paysage décontextualisés, dans lesquels la nature et la lumière renvoient à une saison qui ne coïncide souvent pas avec la temporalité diégétique des séquences

⁴⁰ CLS 020-01-01-01.

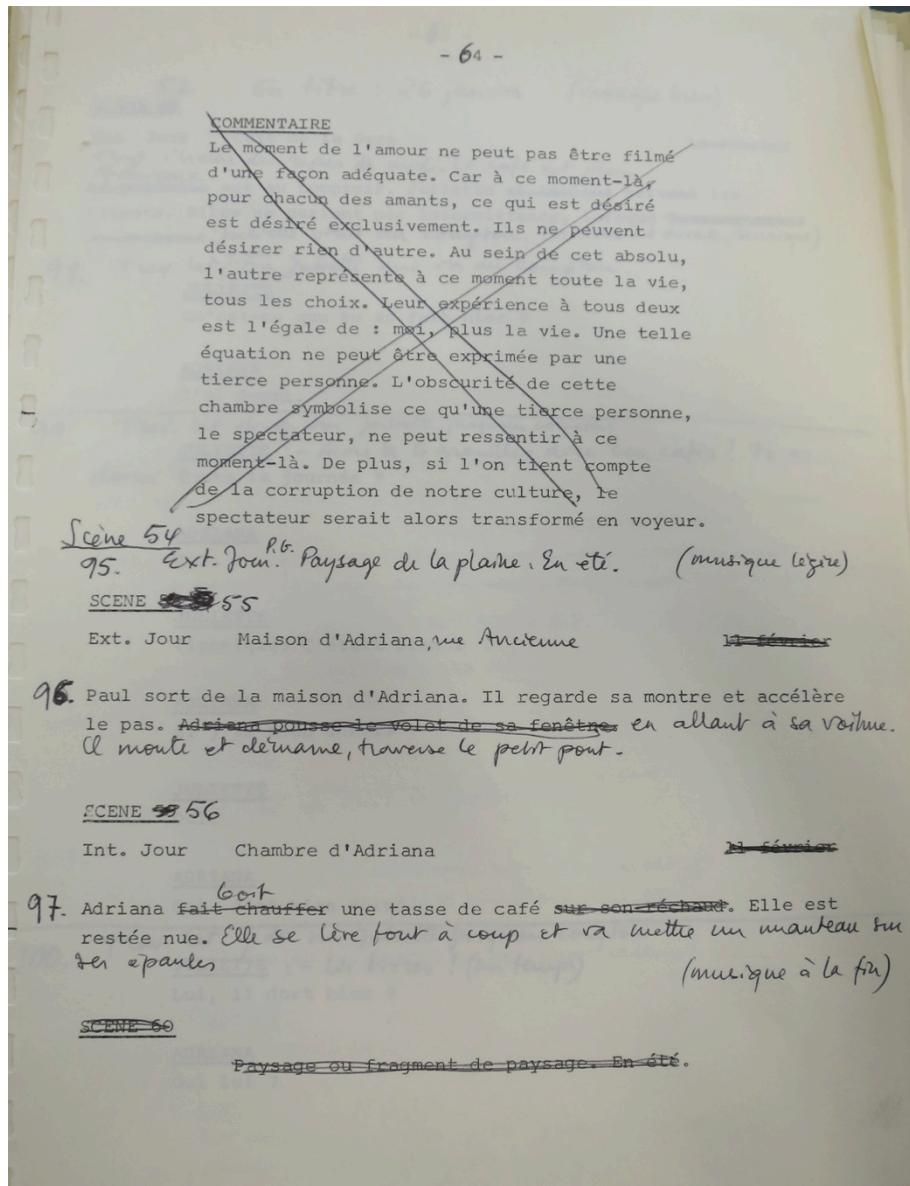
⁴¹ CLS 020-01-12-01 (01) – Voir par exemple p. 9 des premières pages du scénario original annoté du *Milieu du monde* dans Alain Boillat, « Traces d'une écriture à deux mains : *La Salamandre* et *Le Milieu du monde* » dans le cahier création du présent numéro.

⁴² CLS 020-01-12-03 (01). Il s'agit de l'unique page (dactylographiée et annotée) de la version anglaise conservée dans le fonds.

⁴³ CLS 020-01-12 (01).

⁴⁴ Alain Tanner, « Le pourquoi dire et le comment dire », art. cit., p. 30.

situées en amont ou en aval de ces inserts ; enfin, l'usage disruptif de percussions isolées sur la piste musicale. Nous faisons l'hypothèse que le recours aux inserts de plans de paysages est venu se substituer au commentaire, instaurant une discontinuité sous une forme non verbale (et surtout moins verbeuse), plus poétique que didactique. Par exemple, le commentaire



consacré à la (non-)représentation du « moment de l'amour » et à la transformation corrélative du spectateur en voyeur a été biffé dans ce

document (p. 64), ce qui se justifie d'autant plus que le film, en fin de compte peu inscrit dans la filiation de la réflexion émise par Berger à propos du nu en histoire de l'art⁴⁵ (parente à certains égards de celle que développe à la même période Laura Mulvey dans l'un des textes fondateurs des *gender studies* dans le champ du cinéma)⁴⁶ à laquelle ce texte-ci faisait ostensiblement écho, exhibe le corps nu de son actrice et le couple sous les draps, exacerbant chez le spectateur et la spectatrice une position voyeuriste (néanmoins beaucoup moins marquée que celle qu'induira l'exhibition du corps de l'actrice Myriam Mézières, coscénariste avec Tanner d'*'Une flamme dans mon cœur*, 1987). Ce texte réflexif est supprimé au profit d'une nouvelle scène portant le numéro 54, ajoutée de la main de Tanner sur le document. Elle se résume à un seul plan montrant un paysage de plaine durant la période estivale, alors que la temporalité de l'intrigue est située à ce moment-là en tout début d'année (la date « 11 février » est biffée non pas en raison d'une modification de la chronologie diégétique, mais parce que Tanner ne laissera dans le scénario que les dates faisant l'objet de mentions écrites à l'écran). Le réalisateur introduit par ailleurs presque systématiquement dans de tels cas d'inserts une précision relative au type de musique utilisé et ajoute la mention du jour et du mois. Destinées à figurer à l'écran, ces mentions qui ponctuent et vectorisent le récit compris dans un laps de temps de trois mois correspondant à la durée de la campagne électorale de Paul (qui, faut-il le préciser, se soldera par un échec). Ces mentions chronologiques ajoutées – souvent avec la précision : « En titre⁴⁷ » – ou modifiées de manière très scrupuleuse par Tanner⁴⁸ dans un document faisant office de découpage technique n'ont en fait guère de pertinence narrative (les personnages ne planifient pas des actions au jour près, bien au contraire), et contrastent par ailleurs avec les respirations descriptives

⁴⁵ Il s'agit du deuxième épisode de la série d'émissions télévisuelles *The Ways of seeing* (1972), dont on peut citer la version publiée : « Lorsque la tradition picturale devint plus profane, d'autres thèmes offrirent l'occasion de peindre des nus. Mais néanmoins dans chacun d'entre eux subsiste l'implication que le sujet, c'est-à-dire la femme, est conscient d'être regardé par un spectateur. Elle n'est pas nue en tant que telle. [...] Si son corps est ainsi placé, c'est pour être exposé à l'homme qui regarde le tableau. Ce tableau est fait pour éveiller sa sexualité à lui. Il n'a rien à voir avec la sexualité de la femme. [...] La femme est la proie d'un désir, désirable mais non désirante » (John Berger, *Voir le voir*, Paris, Éditions Alain Moreau, 1976 [1972], p. 54 et p. 59).

⁴⁶ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

⁴⁷ Un exemple d'ajout manuscrit à la page 20 (corrigée en page 28), scène 28 (corrigée en scène 20), « Int. soir » (corrigé en « Int. jour », avec la suppression corrélative dans la didascalie de « C'est le soir ») : « En titre : 15 janvier (musique : percussions) » [CSL 020-01-12-01 (01)].

⁴⁸ On peut à ce titre noter la nature de la scène 114, où l'indication « fin mars » est corrigée en « 28 mars » [CSL 020-01-12-01 (01)].

des plans de paysage (dans lesquels la floraison n'est ostensiblement pas « synchrone » avec la date mentionnée) : elles produisent plutôt, en imposant un changement de régime perceptif chez le spectateur (le *voir* s'accompagne du *lire*)⁴⁹, une forme de retrait par rapport au destin des personnages. Tanner conserve par conséquent le principe d'une rupture introduit par Berger *via* les commentaires, mais il fait le choix de l'audiovisuel et d'une appréhension essentiellement rythmique – il jouera d'ailleurs au montage sur la durée propre à chaque insert – là où le coscénariste optait pour le verbal.

Tanner a d'ailleurs explicité sa démarche dans la partie introductory des copies du scénario intitulée « projet », datée de mai 1973 : dans une perspective très brechtienne, il envisage des « lignes parallèles [qui] constituent en quelque sorte une série de “chœurs”, de répondants, dont le rôle essentiel est de projeter une lumière sur la ligne principale afin d'en mieux révéler les différentes facettes [...] [et] servent d'écran sur lequel vient se répercuter les échos de ce qui se passe sur la ligne 1⁵⁰ ». Ces inserts « extradiégétiques » font par conséquent office, de manière plus flottante et allusive que le texte prévu par Berger, de caisse de résonance des événements vécus par les personnages, sur un mode que l'on pourrait qualifier d'anémopathique⁵¹ : musique en contrepoint du drame, indifférence de la nature environnante qui semble posséder sa temporalité propre et inéluctabilité de la succession des jours du calendrier contribuent à instaurer une « distanciation » qui n'oblitere toutefois jamais complètement les enjeux narratifs.

Jonas, chant du cygne de la collaboration

Nous terminerons notre étude sur le point d'orgue de la collaboration entre Alain Tanner et John Berger, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, qui est à la fois le film le plus discontinu issu du tandem et le dernier projet commun aux deux auteurs, sans doute parce que Tanner pressentit que le « film-discours »

⁴⁹ Le statut particulier de ces mentions écrites qui tendent à enrayer l'immersion du spectateur (d'où leur usage extensif par Godard) explique qu'on les trouve principalement avant la mise en place de la diégèse, c'est-à-dire dans les génériques de films. Roger Odin a discuté l'ouverture du film *Partie de campagne* de Jean Renoir en corrélant la distinction entre d'une part le plan de l'eau en mouvement et d'autre part les mentions écrites sur-impressionnées à deux positionnements distincts du spectateur : lire vs voir. Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans la fiction », dans Jacques Aumont et *alii*, *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 199.

⁵⁰ [CSL 020-01-12-02].

⁵¹ Au vu de la conception très « musicale » de Tanner en ce qui concerne ces inserts, nous utilisons dans une acceptation large une notion empruntée à Michel Chion, qui la définit ainsi : « Anémopathique : effet d'indifférence ostensible d'une musique [...] au caractère pathétique ou tragique de cette scène » (Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 413).

accueilli favorablement au cours de la dizaine d'années qui suivirent Mai 68 risquait de ne plus trouver son public à l'orée des années 1980. Quatre ans après la sortie du film, John Berger présentait ainsi le résultat de cette écriture à quatre mains :

I think the development reach a peak with Jonas. In other words, I don't think we could make that kind of films better, and if we made another film together, there was a danger we could merely repeat ourselves⁵².

La technique d'écriture discutée ici atteignit il est vrai son apogée avec ce film.

Dans le contrat adressé à Tanner par Citelfilms le 2 janvier 1976 concernant cette coproduction franco-suisse, une répartition des tâches entre les deux auteurs est clairement stipulée :

Nous vous confirmons que nous vous engageons en qualité de « metteur en scène » pour le tournage du film intitulé *Jonas* que nous avons l'intention de produire d'après un scénario original de vous-même et de Monsieur John Berger. [...] Vous établirez l'adaptation dialoguée complète et le découpage technique qui devront nous être remis un mois avant le début du tournage⁵³.

Les termes utilisés pour qualifier les différents documents dont la rédaction incombe à Tanner sont en eux-mêmes significatifs : Berger n'intervient à titre de coauteur que sur le scénario proprement dit (texte narratif que l'on peut toutefois difficilement imaginer totalement dépourvu de dialogues, fût-ce sur le mode d'un « traitement »), qui n'est pas une « adaptation » (dans le sens usuel de la transposition d'une œuvre littéraire⁵⁴), mais qui se verra ensuite *adapté* à des exigences pragmatiques du tournage, et ce sous deux formes, l'une qui correspond à ce que l'on appelle couramment la « continuité dialoguée » – le fait que le metteur en scène se charge aussi de l'écriture des répliques proférées par les acteurs fait d'autant plus sens ici que la langue française dans laquelle le film sera tournée n'est pas la langue maternelle de John Berger, qui est donc moins à même de concevoir des tournures idiomatiques relevant de l'oral –, l'autre qui consiste en un découpage technique (la préparation est par conséquent planifiée au plan près, à la différence de la pratique d'autres cinéastes-scénaristes contemporains comme Godard ou Rohmer).

⁵² Richard Appignanesi, art. cit., p. 18-19.

⁵³ [CSL 020-01-13-02-01]. On notera que le terme « metteur en scène » figure entre guillemets ; il n'est donc pas perçu comme entièrement « institutionnalisé » par les producteurs.

⁵⁴ À propos de la polysémie de la notion d'« adaptation » dans le champ du cinéma français, voir Alain Boillat et Gilles Philippe, « L'adaptation au prisme des archives scénaristiques : le cinéma de la Qualité française », dans Alain Boillat et Gilles Philippe (dir.), *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Impressions Nouvelles, 2018, en particulier p. 13-23.

Ce document de 1976 est en phase avec une place croissante accordée par Tanner à Berger durant la première moitié des années 1970 puis dans ses commentaires plus tardifs, sans doute parce que le romancier et théoricien contribue dès lors à renforcer la légitimité culturelle des films et son accueil auprès d'une certaine intelligentsia. Il en va également ainsi, comme nous l'avons étudié ailleurs⁵⁵, de la réception critique de *Jonas* et des interviews des auteurs réalisés dans ce cadre, la presse se faisant d'ailleurs l'écho d'une revendication de la paternité du scénario par l'un et l'autre qui met à mal la doxa diffusée par Tanner. Ce dernier s'en est en effet toujours tenu à cette version-ci, reconduite dans *Ciné-mélanges* : « Nous avons d'abord mis dans le panier tout ce qui nous passait par la tête, dans le désordre. [...] Ensuite, avec tout ce matériel, il fallut, *et ce fut mon travail*, faire un scénario là où il n'y avait au départ pas trace de récit⁵⁶. »

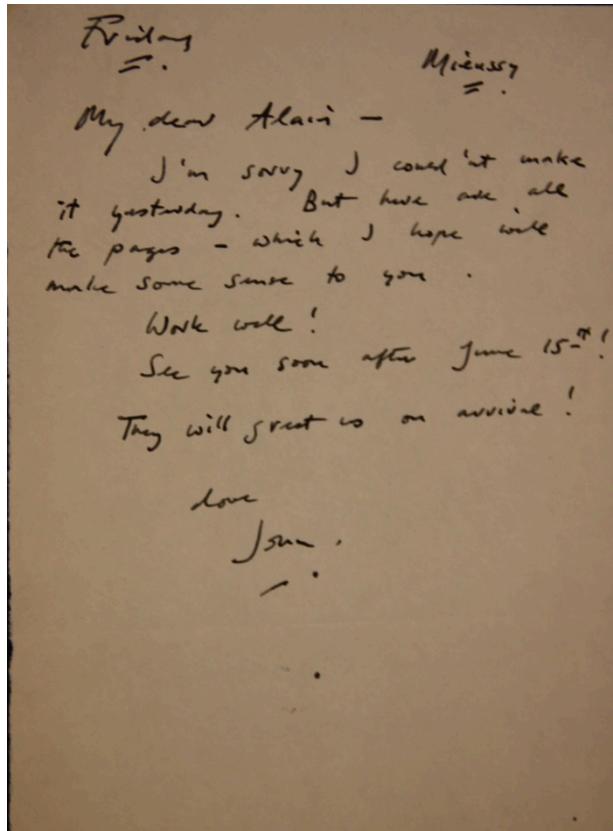
Or, en nous basant sur les archives⁵⁷, on peut affirmer que la quasi-intégralité des scènes ont été écrites en anglais par Berger, puis traduites par Tanner qui ajoute alors des éléments relatifs au découpage. Berger relit ensuite cette version française et fait des suggestions. La démarche qui consiste à mettre des idées en vrac dans un panier n'est toutefois pas anodine en termes d'esthétique du fragmentaire : Berger rédige en effet des morceaux si autonomes – à l'instar de la célèbre leçon d'école où Marco utilise du boudin pour représenter l'écoulement du temps et l'écriture de l'histoire, mais aussi, littéralement, le saucissonnage du film en fragments – que Tanner a facilement le loisir de s'approprier ces fragments pour les déplacer, les permuter ou les supprimer. Un mot de Berger conservé dans le fonds témoigne d'échanges continus entre les deux auteurs, puisque Berger s'excuse auprès de Tanner de n'avoir pas pu livrer un texte au délai prévu, et lui envoie de nouvelles pages⁵⁸.

⁵⁵ Nous avons abordé ces questions dans une communication intitulée « De John Berger aux films d'Alain Tanner. Faire l'histoire de l'art (cinématographique) à partir de l'étude génétique des scénarios. Le cas de *Jonas qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000* (1976) » et présentée dans le cadre du colloque international « De B à X. Faire (l')histoire de l'art depuis John Berger, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) / Musée de l'Élysée/Université de Berne, 11-12 octobre 2018. Nous ferons ici l'économie de l'étude de la réception et des prises de position respectives de Berger et Tanner, et de la question plus spécifique de l'attribution de l'écriture de ce scénario.

⁵⁶ Alain Tanner, *Ciné-mélanges*, op. cit., p. 134 (nous soulignons).

⁵⁷ Deux versions dactylographiées du scénario sont conservées, l'une avec des annotations de Berger, l'autre avec celles de Tanner, de toute évidence ultérieures puisqu'elles intègrent sous diverses formes les commentaires de Berger. Quant au découpage technique, annoté uniquement par Tanner, il est réduit au minimum, puisqu'il comporte 70 scènes et 169 plans, c'est-à-dire une moyenne de moins de trois plans par « scène ».

⁵⁸ CSL 020-01-13-02-03 (1).



Dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma*, le réalisateur revendiquait précisément cette esthétique du fragment :

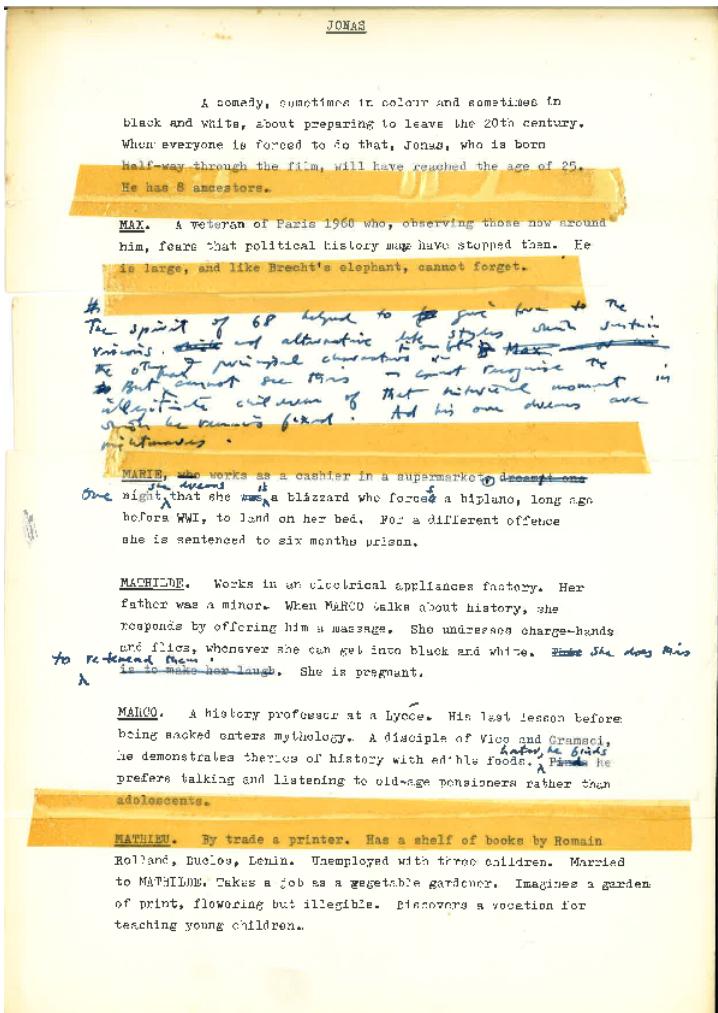
Il est vrai [...] que je fais appel à certains éléments relevant de la représentation « classique » : effet de réel, personnages reconnaissables par exemple. Mais ces éléments n'interviennent que dans les limites précises qui leur sont assignées [...] et qui sont circonscrites avec précision dans les « morceaux » du film, à l'intérieur d'une scène, mais n'opèrent jamais au niveau de la structure globale⁵⁹.

La logique du fragment prend en effet dans *Jonas* la forme d'une juxtaposition de saynètes réparties sur une série de pistes parallèles respectivement associées à chacun des huit personnages – point de départ du travail d'écriture de Berger, à partir d'une photographie de chaque interprète pressenti⁶⁰ – qui se croisent en certains points, comme le prévoyait un

⁵⁹ *Cahiers du cinéma*, n° 273, janvier-février 1977, repris dans Alain Tanner, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1978, p. 14.

⁶⁰ Pour la biographie de chacun des huit protagonistes, voir Alain Tanner, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, op. cit., p. 59-68.

document de travail⁶¹ de très grand format organisé en huit colonnes traversées horizontalement par des lignes équivalant à autant de scènes, en une vision panoptique qui permet aisément d'identifier la coprésence de certains personnages et, en un seul cas, de tous les personnages (la séquence à la ferme dont est significativement tirée l'affiche du film). Les personnages, dont Berger esquissa des fiches signalétiques – notamment dans un document lui-même composé comme un collage⁶² – constituent l'élément premier et



⁶¹ CSL 020-01-13-02 (06). Les pages sont rapprochées avec du papier autocollant, si bien que l'ensemble se présente presque comme un parchemin (à déplier plutôt qu'à dérouler).

62 CLS 020-01-13-02-03 (3).

structurant du récit, qui ne repose guère sur un principe de progression narrative.

Une réciprocité peut être établie entre ce mode d'organisation et la pratique scripturale de Berger, qui remettait à Tanner des fragments entre lesquels il tissait des liens thématiques explicitement travaillés. Dans le titre de l'un des documents de ce type, on observe que Berger a de manière significative biffé le mot « allégorie » pour le remplacer par le terme « analogies », qui renvoie à une dimension plus iconique que narrative⁶³, et affirme une pratique du collage, une construction en réseau plutôt qu'une soumission à l'axe temporel et au principe de causalité⁶⁴. Comme l'a montré Michael Tarantino, qui utilise la notion de « *voice off-screen* » pour recouvrir une variété de procédés, la démarche du coscénariste est parente de celle qu'il mit en œuvre dans son roman *G.* (1972), dans lequel sont notamment insérées des chansons avec partitions musicales ou des citations. Cette pratique citationnelle s'observe également dans *Jonas*, par exemple la scène de la chanson de Marie interprétée par Miou-Miou (dont les paroles sont tirées d'un poème d'Adrian Mitchell), ou, plus généralement, dans les discours marxistes portés par des personnages qui énoncent plus qu'ils n'agissent.

Enfin, le plus apparent des facteurs d'hétérogénéité dans *Jonas* consiste en la visualisation des fantasmes des personnages que les deux auteurs ont prévu d'entrée de jeu d'insérer en noir et blanc dans la continuité du film en couleurs. Il s'agit par exemple de la transposition d'un rêve de Mathilde, la jeune femme enceinte qui donnera naissance au personnage éponyme, en une émission d'actualité⁶⁵.

⁶³ « Facts/*Allegories* Analogies » [CSL 020-01-13-02-03 (3)].

⁶⁴ On retrouve ici une pratique qui rappelle Brecht affirmant que « nos théâtres ont perdu la faculté ou l'envie de raconter distinctement ces histoires, [...] c'est-à-dire de rendre crédible l'enchaînement des événements » (B. Brecht, *op. cit.*, p. 195).

⁶⁵ CSL 020-01-13-02-03 (2). La mention « B.W », c'est-à-dire « Black and White », désigne chacun des fragments impliquant un décrochage par rapport à la réalité.

B.W. Mathilde .

T.V. news . The male announcer is giving the usual news about a high-jacking , the cost of living and the elastic antics of President Ford . Suddenly (in B.W.) he changes his tone and speaks seriously and gently .

" Mathilde j'ai quelque chose à dire
~~quelque chose~~ à toi ."

Mathilde : Je sais .

Announceur : Quant à chacun à expliquer comment la plus petite parcelle de matière a pu s'inscrire de Tant de foi qu'on la doive considérer comme le commencement de la Vie , on a déterminé en quoi consiste cette foi , c'est en chose impossible , et tout ce qu'on peut dire , c'est que cette foi fait partie de l'essence même de toutes choses , et qu'elle ne repose sur rien .

[Quotation . Samuel Butler]

(quoted by Bachelard - p. 65.)

De cette scène qui relève à nouveau d'un fragment détaché de toute chronologie, met en abyme l'interpellation du spectateur par l'image et souligne la fictionalisation inhérente au discours véhiculé par les médias à propos des événements politiques suisses, nous en avons une trace de la main de Berger sous la forme d'un morceau de feuillet manuscrit qui spécifie la provenance du texte adressé à Mathilde. Il s'agit en l'occurrence d'un passage sur la foi de l'auteur britannique Samuel Butler, cité directement en français par Berger qui, comme il le précise en note, en a trouvé une traduction chez Gaston Bachelard. L'hétérogénéité de la bifurcation du speaker qui s'adresse soudainement au personnage est renforcée par le statut du texte, greffe issue d'une autre époque.

En optant pour de telles bouffées d'air insufflées dans le quotidien des personnages en l'espèce de scènes autonomes interpolées dans le flux du film, les deux auteurs ouvraient la porte à un vaste spectre de virtualités scénaristiques. Berger rédigea un nombre important de scènes noir/blanc dont certaines ne furent pas retenues, à l'instar de celle, presque surréaliste, de la visite de Mathieu, pendant la grossesse de son épouse, chez une doctoresse qui lui annonce qu'il est enceint. La scène où Max trouve un pistolet dans un tiroir était dans un premier temps plus développée, se présentant sous la forme d'une

tentative manquée et fatale pour Max de meurtre sur le banquier Vandoeuvres, l'ancien camarade d'école devenu un abominable spéculateur immobilier ; si, finalement, Max se contente de faire feu sur son réveil matin après avoir visé sa propre image dans le miroir, c'est que la séquence rêvée est alors inscrite dans un autre fil thématique, celui de la réflexion sur le temps politique à laquelle tenait John Berger. Cette modification témoigne parfaitement du primat accordé par John Berger au principe de l'analogie sur la causalité narrative.

Le film *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, comme les deux autres fictions qui le précèdent, doivent énormément, comme nous avons tenté de le montrer, à l'écriture collaborative qu'ont su développer John Berger et Alain Tanner. Les quelques éléments que nous avons mis au jour à partir des documents scénaristiques relatifs à ces films témoignent, nous l'espérons, de l'intérêt que présentent une étude génétique dans le champ des études cinématographiques ainsi que la prise en compte du rôle du coscénariste, et ce même dans un cinéma dit « d'auteur » – pour utiliser un singulier bien souvent pluriel.

Les illustrations ont été reproduites avec l'aimable autorisation d'Alain Tanner et d'Yves Berger pour John Berger Estate (droits réservés).



Bibliographie

Fonds « Alain Tanner » de la Cinémathèque suisse (site de Penthaz), cote CSL 020 (*La Salamandre* : CSL 020-01-10 ; *Le Milieu du monde* : 020-01-12 ; *Jonas* : 020-01-13).

APPIGNANESI Richard, “The Screenwriter as Collaborator. Interview with John Berger”, *Cinéaste*, 10/3, 1980, p. 14-19.

BERGER John, *Voir le voir*, Paris, Éditions Alain Moreau, 1976 [1972].

BOILLAT Alain, « L'espace dans *Retour d'Afrique* d'Alain Tanner », dans François ALBERA et Maria TORTAJADA (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, p. 245-258.

BOILLAT Alain, « Alain Tanner : un cinéma idéologique », dans Vinzenz HEDIGER et *alii* (dir.), *Home Stories, Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*, Marburg, Schüren, 2001, p. 335-346.

BOILLAT Alain, *En cas de malheur, de Simenon à Autant-Lara (1956-1958) : essai de génétique scénaristique*, Genève, Droz, 2020.

BOILLAT Alain et PHILIPPE Gilles, « L'adaptation au prisme des archives scénaristiques : le cinéma de la Qualité française », dans Alain BOILLAT et Gilles PHILIPPE (dir.), *L'Adaptations. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2018, p. 5-40.

BOURGET Jean-Loup et FERRER Daniel, « Genèses cinématographiques », *Genesis*, n° 28, 2007, p. 7-28.

DIMITRIU Christian, *Alain Tanner*, Paris, Henri Veyrier, 1985.

DURAS Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960.

GAILLARD Adrien et MEYER Julien, « Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 91-101.

LEACH Jim, *A Possible Cinema : The Films of Alain Tanner*, Metuchen/Londres, The Scarecrow Press, 1984.

MODOUX Jeanne, « La représentation des femmes dans le cinéma d'Alain Tanner des années septante », mémoire de Master, Université de Lausanne, 2019.

SCHAUB Martin, *L'Usage de la liberté. Le Nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.

TANNER Alain, « Le “pourquoi dire” et le “comment dire” », dans Michel BOUJUT, *Le Milieu du monde ou le cinéma selon Tanner*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974.

TANNER Alain, *Ciné-mélanges*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.