

Ce n'est pas d'un cinéaste que nous parle dans ce numéro Jean-Jacques Sadoux mais de la façon dont furent traités les écrivains-scénaristes dans l'univers hollywoodien de l'avant-guerre à partir des exemples particulièrement édifiants de Raymond Chandler, de William Faulkner et de Francis Scott Fitzgerald.

## Des hommes de lettres dans les mines de sel californiennes<sup>1</sup>

**Jean-Jacques Sadoux**

*Ils détruisent vos scénarios, massacrent vos idées, ils vous prostituent et piétinent votre fierté. Et qu'est-ce que vous obtenez en échange ? Une fortune !*

Plaisanterie circulant parmi les scénaristes américains et rapportée par Paul Mayersberg dans *Hollywood, the Haunted House*<sup>2</sup>.

**Jean-Jacques Sadoux** est enseignant et animateur de ciné-club.

À l'époque du muet, le scénario d'un film reste encore à l'état embryonnaire. Dans son autobiographie *A Child of the Century*, Ben Hecht rappelle que « Les films étaient rarement écrits. Ils prenaient naissance au milieu de hurlements dans des réunions qui se tenaient dans des bars, des bordels ou pendant des parties de poker qui duraient toute la nuit »<sup>3</sup>. La situation de l'homme de lettres, quel qu'il soit, n'était alors guère enviable dans le monde hollywoodien. Et Ben Hecht de poursuivre : « En écoutant Man-kiewicz, Edwin Justus Mayer, Scott Fitzgerald, Ted Shayne et d'autres hommes de lettres qui étaient toujours fourrés dans mon bureau, j'ai appris que les patrons de studios (aux alentours de 1925) avaient le

plus grand mépris pour les écrivains et les considéraient comme un gâchis financier ». Jack Warner, le puissant directeur du studio portant son nom, les qualifiait de « ramassis d'abrutis avec une machine à écrire » (*A legion of jerks with Underwood*).

L'avènement du parlant en 1929 modifie, mais seulement à la marge, cette image négative de l'écrivain/scénariste. Hollywood<sup>4</sup> a alors grand besoin d'œuvres littéraires à caractère romanesque pour alimenter une production de plus en plus importante. Pendant les années trente, six films sur dix sont des adaptations de romans, de nouvelles ou de pièces de théâtre. Des écrivains de renom, tels Raymond Chandler, William Faulkner ou Scott Fitzgerald, sont sollicités pour venir travailler dans la capitale

<sup>1</sup> L'expression est de William Faulkner.

<sup>2</sup> Penguin, 1969.

<sup>3</sup> Cité dans Gerald Mast, *The Movies in our Midst*, University of Chicago Press, 1982.

<sup>4</sup> Hollywood comprenait à cette époque huit studios : cinq « majeurs » (MGM, Paramount, Warner, Fox, RKO) et trois « mineurs » (Universal, Columbia et United artists).

du cinéma, aux fins de participer à la traduction cinématographique de leurs œuvres ou d'écrire des scénarios originaux. Évoquant le classicisme hollywoodien, Régine Hollander confirme que « le *screen writer* est un personnage de choix car il cristallise les tensions du *studio system* ». Mais elle ajoute : « Travailleur à la chaîne, écrivant sur commande à partir de sujets imposés, il représente la victime idéale de la taylorisation hollywoodienne, le génie littéraire tenu sous surveillance bureaucratique. Il se plaint de devoir écrire des sottises mais l'argent le tient en esclavage, [...] il a des convictions politiques qu'on lui demande de mettre au service de l'idéologie hollywoodienne mais qui font de lui un suspect [...]»<sup>5</sup>.

## RAYMOND CHANDLER

Parmi les nombreux romanciers ayant travaillé pour les studios hollywoodiens, Raymond Chandler fut l'un de ceux qui observèrent l'institution avec le plus de clairvoyance. Son travail de scénariste eut ceci de particulier qu'il ne participa jamais à l'adaptation d'un de ses romans, qui devinrent des classiques du *film noir* (*Adieu ma jolie*, *Le Grand Sommeil*, *La Dame du Lac*).

Dans sa correspondance avec Charles W. Morton, rédacteur en chef de *The Atlantic Monthly*, Chandler évoque à maintes reprises les difficultés qu'il éprouve à travailler pour le cinéma et la situation lamentable qui est celle du scénariste dans un monde où triomphent la vulgarité et l'appât du gain. Le 21 septembre 1944 il lui écrit : « L'article que j'aimerais écrire, si j'en trouve le temps, serait quelque chose sur les écrivains à Hollywood.



D.R.

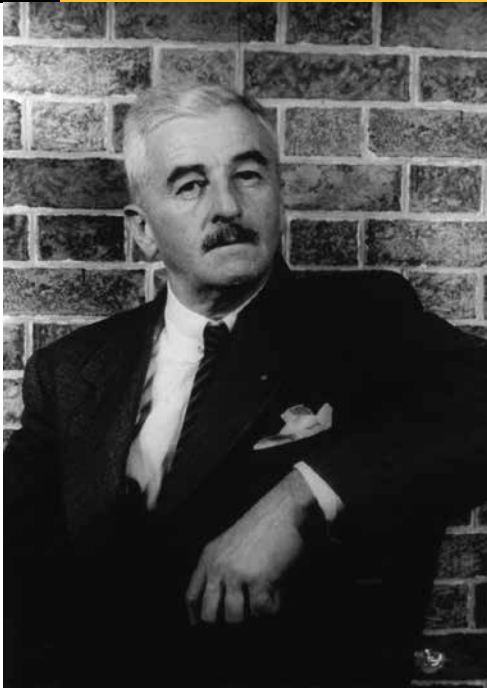
Il y a des choses accablantes à dire sur ce sujet. Il est grand temps que quelqu'un le fasse ».

Un an plus tard il met son projet à exécution et publie dans cette revue un article, *Writers in Hollywood*<sup>6</sup>, solidement documenté et argumenté. Bien que cet article soit censé défendre et soutenir les écrivains travaillant à Hollywood, c'est, en même temps qu'une attaque au vitriol du système, une vive critique des scénaristes médiocres qu'il engendre. L'article s'ouvre sur une célébration du scénario et de l'importance de l'écrivain dans la réalisation des films : « La base du cinéma c'est le scénario. C'est fondamental, sans lui il n'y a rien ». Malheureusement, poursuit Chandler, Hollywood est régi par le profit et le goût du spectaculaire, si bien que le scénariste de talent est forcé de se soumettre ou se démettre : « La conception [des producteurs] de ce qui fait un bon film est aussi puéride qu'est insultante et dégradante la manière dont ils

**Raymond Chandler**  
(1888-1959)

<sup>5</sup> *Child of the century : Ben Hecht à Hollywood*, in Jean-Loup de Bouget et Jacqueline Nacache, *Le classicisme hollywoodien*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

<sup>6</sup> Consultable sur Internet.



© LIBRARY OF CONGRESS

William Faulkner en 1954, photo Carl Van Vechten

traient le talent littéraire. Leur idée de ce qui fait la valeur d'une production c'est de dépenser un million de dollars pour rendre présentable une histoire que tout bon écrivain rejetterait immédiatement ». Il ajoute en substance que le système engendre des incapables dont certains font fortune en abêtissant le public : « Hollywood fourmille de scénaristes qui gagnent dix mille dollars par semaine mais qui n'ont jamais eu une idée de leur vie et qui n'ont jamais écrit une seule scène qui puisse réellement être filmée ». Et il conclut avec un profond pessimisme : « À l'heure actuelle rien n'indique que le scénariste hollywoodien soit sur le point d'obtenir le moindre contrôle sur ce qu'il écrit ou le droit de choisir ce que sera effectivement son travail ».

C'est cette situation qui devait entraîner quelques années plus tard, de la part de Chandler, une réaction d'une extrême violence contre

Alfred Hitchcock qui avait profondément remanié puis fait réécrire son script de *Strangers on a train* (1951) (« L'inconnu du Nord Express »). La lettre que Chandler lui avait fait parvenir mérite d'être lue dans son intégralité, elle figure sur de nombreux sites internet<sup>7</sup>. La réponse d'Hitchcock à ces accusations ne manque pas non plus d'intérêt, on la trouve dans un ouvrage de François Truffaut<sup>8</sup>.

## WILLIAM FAULKNER

Le cas de William Faulkner est lui aussi très révélateur des relations difficiles entre les hommes de lettres et l'usine à rêves hollywoodienne. Sur la base d'un contrat signé avec la *Metro Goldwyn Mayer*, Faulkner débarque à Hollywood en mai 1932. Il fait preuve en arrivant d'une naïveté déconcertante et d'une inculture désarmante quant à l'écriture d'un script cinématographique. Son patron Sam Marx lui dit : « Nous allons vous mettre sur un film de Wallace Beery » et Faulkner paraît-il lui répond : « Qui est ce ? J'avais une idée pour un Mickey ». Faulkner se sent tout de suite très mal à l'aise dans ce monde dont les règles lui échappent complètement. Ses deux premiers synopsis ne seront pas retenus et on finit par lui adjoindre un collaborateur mieux au fait de ce que les studios « attendent » d'un écrivain.

Ce premier contrat ne sera pas renouvelé mais cela n'empêchera pas Faulkner de travailler avec de grands réalisateurs capables de passer outre aux pressions des producteurs. C'est ainsi qu'il collabora avec John Ford pour *Drums along the Mohawk* (« Sur la piste des Mohawks », 1939) sans que son nom apparaisse

<sup>7</sup> Entre autres dans *Letters of Note* (A flabby mass of clichés).

<sup>8</sup> *Le cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, 1966.

au générique, ainsi qu'à deux films de Raoul Walsh, ou encore avec Jean Renoir, qu'il admirait beaucoup. Mais son apport au *Southerner* (« L'homme du Sud », 1945) de Renoir ne fut pas lui non plus mentionné au générique du film car il était à l'époque sous contrat avec *Warner Brothers*, ce qui lui interdisait toute relation professionnelle avec un autre studio. Faulkner était particulièrement fier de cette collaboration et il devait déclarer plus tard que c'était là son meilleur script.

La contribution en fait de loin la plus intéressante de Faulkner au monde cinématographique est sa collaboration avec Howard Hawks. Elle porte sur six films dont *To Have and Have Not* (« Le Port de l'Angoisse ») d'Ernest Hemingway, et *The Big Sleep* (« Le Grand Sommeil ») de Dashiell Hammett. Faulkner et Hawks avaient beaucoup de choses en commun : un caractère taciturne, une élégance vestimentaire recherchée, une passion profonde pour la chasse, l'aviation et... la boisson ! Selon Hawks, Faulkner « faisait preuve d'invention, de goût et d'une grande maîtrise pour donner du corps à l'imagination visuelle ». L'histoire de l'adaptation à l'écran de *To have and have not* est assez singulière. Tout est parti d'une conversation entre Hawks et Hemingway lors d'une partie de pêche. Hawks parie avec Hemingway qu'il peut tirer un film de son plus mauvais roman et les deux hommes conviennent que ce livre est *To have and have not*. Hawks déclare alors qu'il va demander à Faulkner d'écrire l'adaptation et ajoute alors à l'intention d'Hemingway : « De toute façon c'est un meilleur écrivain que toi ! »

Le travail d'adaptation pour l'écran fourni par Faulkner consiste notamment à changer totalement le cadre et l'époque du roman : l'action se déplace de Cuba et de la Floride à la Martinique, et des années trente à la Seconde Guerre mondiale. Le film témoigne de la parfaite entente entre les deux hommes. Il ne faut pas oublier cependant dans cette réussite le travail de Jules Furthman, qui seconda Faulkner de façon remarquable en tant que coadaptateur. À noter aussi que certains des dialogues jugés très faulknériens étaient en réalité de la plume de Raymond Chandler !

Bertrand Tavernier, dans son dictionnaire des scénaristes (*50 ans de cinéma américain*<sup>9</sup>), souligne à juste titre que Hollywood ne laissa jamais à Faulkner la possibilité d'exploiter pleinement ses dons de dialoguiste car « les personnages qu'il aimait décrire, les mots qu'il utilisait, les situations qu'il affectionnait représentaient tout ce qui était banni par le code et par les lois des studios : personnages pauvres, réalité sociale, violence des situations, réalisme des dialogues ». Faulkner aura néanmoins gagné suffisamment d'argent pour compenser l'humiliation d'avoir eu à travailler un temps dans ce qu'il appelait « cet asile de fous » et pour lui permettre de se sortir des situations quasi inextricables où l'avait entraîné la piètre gestion de ses finances. Il sut trouver un équilibre entre son travail de romancier et celui de scénariste mais on ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment de lourde déception devant cette occasion manquée d'une collaboration encore plus étroite entre le plus grand romancier américain du xx<sup>e</sup> siècle et des cinéastes

<sup>9</sup> Nathan, 1961.

Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), photo Carl Van Vechten



© LIBRARY OF CONGRESS

aussi prestigieux que Ford, Renoir ou Hawks.

## FRANCIS SCOTT FITZGERALD

Dans une étude remarquable sur *Scott Fitzgerald et Hollywood*<sup>10</sup>, Christiane Johnson souligne à quel point le rêve américain que la capitale du cinéma a si souvent illustré est constamment présent chez le romancier et que « Hollywood ou l'industrie cinématographique [...] sont évoqués tout au long de son œuvre. Fitzgerald montre que tous les éléments constitutifs du rêve y sont présents en même temps qu'ils y sont dénaturés au point de devenir caricaturaux. Hollywood était donc pour lui un aboutissement inévitable ».

Contraint de trouver de l'argent pour éponger ses dettes et avec le secret espoir de se débarrasser de son alcoolisme, l'auteur de *Gatsby le Magnifique* et de *Tendre est la Nuit* part pour Hollywood pendant l'été 1937. Il y séjourne deux ans et demi, un laps de temps anormalement long pour un écrivain, et y travaille très durement en collaborant à des films aujourd'hui parfaitement tombés dans l'oubli comme *A Yank at Oxford*.

Peu de romanciers apportèrent autant de sérieux et de concentration à leur travail de scénariste que Fitzgerald. L'Université de Californie du Sud a acquis en 2004, lors d'une vente aux enchères, deux mille pages de manuscrits divers constituant une partie du travail de forçat qu'il avait accompli pour les studios hollywoodiens. Fitzgerald avait une approche très professionnelle de son rôle de scénariste, traitant chaque œuvre avec le même soin et le même sérieux que ceux qu'il apportait à ses romans. Il lui arrivait ainsi fréquemment, avant de concevoir un dialogue pour les personnages d'un film, de rédiger de très longues fiches sur chacun d'eux pour éclairer et approfondir sa psychologie et ses motivations. Malheureusement cet énorme labeur hors norme se révéla vain : les studios hollywoodiens ne lui en surent aucun gré et il n'aboutit quasiment jamais. Le metteur en scène Billy Wilder, qui devint son ami, confiait que Fitzgerald ne fut jamais utilisé à sa juste valeur et qu'il fut traité comme « un grand sculpteur à qui on confie un travail de plomberie<sup>11</sup> ».

Le nom de Fitzgerald ne figure qu'au générique d'un seul film : *Three Comrades* (« Trois Camarades ») de Frank Borzage (1938), inspiré par un roman d'Erich Maria Remarque. Encore le script fut-il profondément remanié par le producteur ! Un autre de ses scripts, pour un film intitulé *Infidelity* avec Joan Crawford, fut refusé sur pression du code de censure parce qu'il traitait d'une histoire d'adultère. Mais Hollywood ne se priva pas pour autant de porter à l'écran certaines des œuvres du grand romancier. *Gatsby le Magnifique*, par exemple, fut adapté six fois au cinéma, dont plusieurs versions du vivant de l'auteur mais on ne fit jamais appel à lui pour en écrire l'adaptation... ☺

<sup>10</sup> *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 19, p. 39-51, 1984.

<sup>11</sup> *New York Times*, 22 avril 2004, « Fitzgerald as screenwriter : No Hollywood Ending ».