

## **Carrière** **Le charme discret du scénariste**

François Bilodeau

---

Volume 28, numéro 5 (167), octobre 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31063ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Bilodeau, F. (1986). Carrière : le charme discret du scénariste. *Liberté*, 28(5), 17–22.

FRANÇOIS BILODEAU

**CARRIÈRE****Le charme discret du scénariste**

A moins qu'ils ne mettent en images leurs propres textes comme Allen, Bergman, Truffaut, Scola, Pool et autres, les scénaristes demeurent pour la plupart méconnus. Doit-on blâmer le public, spécialisé ou non, de sa difficulté à distinguer clairement et en toute occasion l'écrivain derrière l'histoire, les personnages, les acteurs, les images et le metteur en scène? On sait bien que Truffaut écrivait la plupart de ses scénarios, mais qui parle, par exemple, de Suzanne Schiffman comme collaboratrice à l'écriture de bon nombre de ses films?

En réalité, cette négligence tient surtout à la sujétion dans laquelle la machine cinématographique maintient l'écrivain et la littérature; il leur est bien demandé d'être là et de participer, mais rarement ou jamais en leur nom. Le scénariste français Jean-Claude Carrière rappelle qu'

*un scénario est un objet destiné à être lu mais non pas à être publié, c'est une chenille qui va devenir papillon; ça n'a qu'une cinquantaine de lecteurs et chacun doit y trouver ce qu'il y cherche, c'est un aide-mémoire; l'acteur y cherchera son personnage, le directeur de production, le nombre de figurants, le style de décor, etc.; le chef opérateur y trouvera les indications de lumière, le distributeur, une histoire qui soit un argument de vente...<sup>1</sup>*

L'écrivain pétrit donc ici une pâte essentielle sans pouvoir décider de son usage futur. Non content de

reléguer dans l'ombre une main-d'œuvre qui lui est pourtant précieuse, le cinéma va parfois même jusqu'à la bouffer; il n'est pas rare, dans le système hollywoodien, qu'un scénario complet ait plusieurs fois changé de mains en cours de production.

Des contraintes stylistiques s'exercent également sur l'écrivain de l'écran. Selon Jean-Claude Carrière, pour que le texte puisse s'adapter au moule théâtral et technique du film, le scénariste s'appliquera à éviter l'effet littéraire et recherchera plutôt l'efficacité narrative:

*Quand on écrit un scénario, on doit se débarrasser de toute idée de littérature et chercher la simplicité, écrire: «il entre, il ouvre la porte, il a l'air furieux, il regarde la femme, la gifle», etc. Il faut être très clair dans le récit, mais surtout ne rien oublier. C'est une règle absolue: la clarté. (Ibid., p. 54)*

La soumission quasi totale aux impératifs cinématographiques engendre probablement des frustrations chez les écrivains appelés à œuvrer au cinéma. L'effacement de sa signature, ainsi que la renonciation au style et à l'originalité au profit d'une exigence purement syntaxique, ne semblent pas gêner toutefois Jean-Claude Carrière qui, de toute façon, au titre d'auteur préfère celui de conteur. Il faut dire aussi que ce scénariste heureux jouit d'une réputation enviable auprès des metteurs en scène, surtout depuis sa collaboration avec Luis Buñuel.

Jean-Claude Carrière est né en 1931, dans le midi de la France. Après l'Ecole normale, il se fait dessinateur et écrivain. Il publie quelques ouvrages<sup>2</sup> mais, dès 1963, la scénarisation l'accapare davantage. Depuis lors, il adapte et écrit pour Etaix, Buñuel, Malle, Deray, Schlöndorff, Vigne, Wajda, Saura et Brook: un palmarès impressionnant et varié. Au théâtre, il signe *L'Aide-mémoire* et collabore régulièrement aux créations du metteur en scène anglais Peter Brook.

Son association avec Buñuel s'avère particulièrement fructueuse. Elle débute en 1964 par une adapta-

tion du roman d'Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*<sup>3</sup>. Elle se poursuit en 1967 avec celle du roman *Belle de jour* de Kessel et des textes originaux signés Buñuel-Carrière tels que *La Voie lactée* (1968), *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) et *Le Fantôme de la liberté* (1974). Enfin, ce duo à l'humeur parfois déroutant s'inspire de *La Femme et le pantin* de Pierre Louÿs pour écrire ce qui deviendra le dernier film du réalisateur espagnol, *Cet obscur objet du désir* (1977).

Carrière a donc participé étroitement aux productions françaises de Buñuel. D'après les témoignages de chacun<sup>4</sup>, l'entente fut parfaite. Les deux hommes partageaient les mêmes objectifs dans leur travail: rigueur, précision et maintien d'une part d'indefinissable. Carrière écrit:

*Comment donner à l'histoire que l'on raconte cette frange incertaine et tremblante, autour, qui permet à tout un chacun dans le public d'y introduire sa propre rêverie, sa propre image? C'est la chose la plus difficile. J'étais émerveillé de voir quelle maîtrise Buñuel avait de cette part d'incertitude ouverte. Les films de Buñuel, pour moi, sont des films très accueillants, sans doute parce qu'il était complètement débarrassé des problèmes esthétiques.*<sup>5</sup>

Tous deux issus d'un milieu catholique, fortement influencés par le surréalisme, méfiants à l'égard de l'analyse psychologique et enclins à se fier aux réactions de Laurel et Hardy pour vérifier la justesse d'une scène sérieuse, ils se sont amusés, dans plusieurs films, à jouer malicieusement avec les perspectives narratives et à créer ainsi un univers où rien n'est tout à fait comme nous l'avions cru précédemment.

Le personnage de l'évêque dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* constitue en lui-même un exemple typique de ce dérapage contrôlé. Cet évêque tient absolument à occuper le poste de jardinier chez un couple de propriétaires bourgeois, tout étonnés de l'empressement d'un haut dignitaire de l'Église pour

une besogne de paysan. Affable, serviable, mais toujours fier de son statut ecclésiastique, il sera plus tard appelé au chevet d'un paysan, par hasard l'ex-jardinier du couple bourgeois. Après avoir entendu la confession et donné l'absolution, il tuera sans remords le moribond: ce dernier vient tout juste de lui avouer avoir tué, il y a de cela bien des années, deux paysans en qui le confesseur aura peu à peu reconnus ses propres parents. Le mélange de gravité (l'évêque, le mourant, les derniers sacrements, le récit du meurtre des parents et la vengeance du fils) et de burlesque (les personnages obéissent ici à une mécanique simpliste et expéditive) produit un cocktail difficile à refuser, digne du Diderot de *Jacques le fataliste*. Peu de films se laissent revoir avec autant de bonheur que *Le Charme discret de la bourgeoisie*; à chaque visionnement, on reste ébahi devant l'extrême vivacité du récit derrière son apparente discrétion.

Jean-Claude Carrière aime raconter des histoires dans un style fantastique et burlesque. En plus de sa collaboration avec Buñuel, il a travaillé avec Pierre Etaix sur plusieurs films, et même écrit des récits à partir de *Mon oncle* et *Les Vacances de M. Hulot* de Jacques Tati. Au cours des dernières années cependant, il a surtout touché au drame, particulièrement au drame historique. En effet, il crée en 1982, avec Daniel Vigne, *Le Retour de Martin Guerre*, l'histoire d'un homme qui sème l'émoi dans un village français du seizième siècle en prétendant être l'un de ses habitants parti huit ans plus tôt à la guerre. Il adapte avec Wadja la pièce *L'Affaire Danton* de Przybyszewska (1983) et avec Carlos Saura, utilise un récit de Henestrosa pour écrire *Antonieta* (1983) où, à travers l'enquête d'une journaliste contemporaine sur une jeune femme engagée dans les luttes populaires mexicaines au début du siècle, nous sont rappelés les grands événements qui ont marqué l'histoire récente de ce pays. Si *Antonieta* ne convainc pas, à cause de sa double orientation psychologique et didactique, *Martin Guerre* développait une idée moins abstraite et plus dynamique de la vie d'un village au seizième siècle,

avec sa culture, ses lois et ses rites. Quant à *Danton*, il s'agit d'une des rares tragédies produites au cinéma ces dernières années; le dialogue impossible entre deux hommes épuisés et rongés par la mort, Danton et Robespierre, devient le symbole de toute société en proie à une crise politique.

Récemment, Carrière, Peter Brook et Marius Constant ont écrit ensemble trois variations sur *Carmen* pour le cinéma. Ces trois nouvelles *Carmen* n'ont pas encore rejoint, sur les écrans québécois, celles de Saura, Godard et Risi; on ignore donc ce que ces variations apportent de plus ou de différent à une œuvre fort à l'honneur chez les cinéastes par les temps qui courent.

On doit également à Jean-Claude Carrière les scénarios de films comme *Le Voleur* de Louis Malle, *Borsalino* de Deray et *Le Tambour* de Schlöndorff, d'après le célèbre roman de Günter Grass. A propos des adaptations, Carrière regrette que le scénariste doive très souvent mutiler l'œuvre littéraire pour satisfaire la faible résistance filmique; la suppression de plusieurs pages du *Tambour* semble lui avoir coûté.

Quoi qu'il en soit, ce vétéran de l'écriture au cinéma croit que tout scénario, même un texte original, est une adaptation. L'originalité de l'intéresse pas en elle-même: «lorsqu'on essaie de faire quelque chose d'absolument original, on plagie quelqu'un, c'est à peu près inévitable» (*Ibid.*, p. 71). Et il se plaît à rappeler à sa mémoire une phrase d'Eugenio d'Ors que Buñuel citait constamment: «Tout ce qui n'est pas de la tradition est du plagiat».

Par son travail auprès des metteurs en scène, Jean-Claude Carrière a appris à composer avec les contraintes inhérentes au cinéma. S'il se plaint parfois que le grand écran lui ravisse l'urgence propre à la scène et qu'il ne lui offre pas la flexibilité de la télévision quant à l'adaptation d'œuvres romanesques, il accepte les règles du jeu; et, comme il se méfie depuis toujours de la présomption qui guette l'écrivain occidental, il ne regrette pas d'avoir abdicqué le titre d'auteur pour celui, moins glorieux, de scénariste.

---

1. Christian Salé, *Les Scénaristes au travail*, Paris, 5 Continents-Hatier, coll. «Bibliothèque du cinéma», pp. 53-54.

2. Signalons, sous son nom: *Lézard* (1957), *L'Alliance* (1963), un roman dont il tirera un scénario, *Le Pari* (1973) et *Les Petits mots inconvenants* (1981); et, en collaboration, *Le Moine*, avec Buñuel, ainsi que des livres humoristiques avec Pierre Etaix, *Le Petit Napoléon illustré* (1963), et Guy Bechtel, *Dictionnaire de la bêtise et des erreurs de jugement* (1965).

3. Les Editions du Seuil ont publié, en 1971, le scénario original dans la collection «Points».

4. A voir, si vous en avez la chance: *Petite confession filmée de Luis Buñuel*, un passionnant entretien entre Carrière et Buñuel, tourné en 1981 par Martine Lefevre, quelque temps donc avant la mort du réalisateur.

5. Jean-Claude Carrière, «Les aventures du sujet» (propos recueillis par Alain Bergala et Florence Mauro), dans *Les Cahiers du cinéma*, nos 371-372, mai 1985, p. 71.