



Le réalisateur comme spectateur : Pierre Salvadori et les leçons de la comédie américaine

Katalin Pór

► To cite this version:

Katalin Pór. Le réalisateur comme spectateur : Pierre Salvadori et les leçons de la comédie américaine. Degrés : revue de synthèse à orientation sémiologique, 2010. <hal-03013750>

HAL Id: hal-03013750

<https://hal.science/hal-03013750v1>

Submitted on 25 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le réalisateur comme spectateur : Pierre Salvadori et les leçons de la comédie américaine

Paru dans *Degrés* n° 142, « L'expérience du spectateur », été 2010, pp. e1-e13.

C'est lorsqu'il signe *Les Apprentis*, en 1995, que Pierre Salvadori accède à la notoriété : fortement et explicitement autobiographique, le film adopte la forme de la chronique pour raconter les pérégrinations de deux amis, *loosers* et vaguement dépressifs. Si la veine autobiographique ne se dément pas, Pierre Salvadori choisit ensuite de se tourner vers des récits nettement plus formels. Tout en restant dans le genre de la comédie, il s'emploie dorénavant à inscrire ses films dans une construction rigoureuse, fondée sur l'ironie dramatique et les différentiels de savoir, aussi bien entre personnages qu'entre personnage et spectateur : c'est déjà le cas en 1998 avec *Comme elle respire*, et plus nettement dans ses dernières réalisations, *Après Vous* en 2003 et *Hors de Prix* en 2006¹. *Après Vous* raconte l'histoire d'Antoine, qui sauve par hasard Louis du suicide, et décide de l'aider à reconstruire sa vie. Il le loge, lui trouve un travail, puis veut l'aider à retrouver et reconquérir Blanche. Tandis qu'il manigance afin que Blanche et Louis se retrouvent, c'est finalement Blanche et lui-même qui tombent amoureux. *Hors de Prix* est centré autour du personnage d'Irène, une « poule de luxe » qui gagne sa vie en se faisant entretenir dans de luxueux hôtels. Jean, qui travaille comme groom, tombe amoureux d'elle. Il lui laisse d'abord croire qu'il est riche ; lorsque l'imposture éclate, il décide, afin de pouvoir rester avec elle, de se faire entretenir à son tour par Madeleine, une riche veuve. Irène ne réagit qu'*in extremis*, abandonnant finalement son mode de vie pour vivre son histoire avec Jean.

Pierre Salvadori distingue cette nouvelle production de ses œuvres plus précoces par un détour à la référence : *Les Apprentis* se rapprocheraient des « films américains des années 70 » ou de « certaines comédies italiennes », caractérisées par une « identification évidente », une « prise directe » du spectateur², tandis que ses derniers films traduiraient plutôt son obsession pour les

¹ S'y ajoute *Soins Complets*, déjà tourné et en cours de montage à l'heure où nous écrivons (octobre 2009), que Salvadori inscrit dans le même cycle de comédies formalistes.

² Ces citations de Pierre Salvadori comme les suivantes sont tirées d'un entretien réalisé le 29 septembre 2009. Les citations de Benoît Graffin sont issues d'un entretien réalisé le 6 octobre 2009. Merci à eux deux pour leur aimable collaboration.

« comédies formelles » comme *Haute Pègre*³. L'ambition de ces comédies est ainsi clairement affichée : il s'agit de s'inscrire dans la continuité d'une lignée courant de Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Blake Edwards jusqu'à Frank Oz.

Cette revendication par Pierre Salvadori d'une filiation technique nous confronte à la question du rôle exact joué par son expérience de spectateur dans son travail de réalisation. La question des sources de la création cinématographique ne se résume pas, en effet, à l'identification de reprises – conscientes ou non, avouées ou non – de motifs visuels ou thématiques, ou encore du réemploi de structures dramatiques⁴. Au-delà de ces perspectives iconologiques et structurelles, elle implique également la prise en compte de la double nature de l'artiste, à la fois spectateur et créateur, et donc de la double opération d'incorporation des œuvres antérieures et de création d'un objet artistique nouveau. La relation entre une œuvre artistique et les productions préexistantes est le résultat de divers processus qu'il convient d'inclure dans l'observation, à la fois sur le versant spectatoriel et sur le versant créatif. La création cinématographique, par sa dimension collective, par la diversité des matériaux qu'elle mobilise (écriture scénaristique, décor, corps de l'acteur, dimension plastique de l'image...) ainsi que par les nombreuses contraintes techniques et financières qui pèsent sur elle, appelle, peut-être plus que tout autre, à la prise en compte de toutes les interactions, des plus intimes aux plus professionnelles, qui contribuent concrètement à la mise en forme d'un film.

Pierre Salvadori et Benoît Graffin, le scénariste avec lequel il collabore sur *Après Vous, Hors de Prix* et *Soins Complets*, conçoivent les activités de spectateur et de créateur comme totalement indissociables⁵. Ils décrivent les phases d'écriture comme des allers et retours constants entre visionnage de films d'une part, et discussion et écriture de l'autre, et insistent sur la continuité et l'entremêlement des deux activités. Ainsi, pour *Soins Complets*, le processus d'écriture, vécu comme exceptionnellement long et éprouvant, se trouve régulièrement nourri des visionnages de *Sérénade à Trois*⁶, *The Shop Around the Corner*⁷, de films de Hawks, comme *L'Impossible M. Bébé*⁸, mais aussi

³ *Trouble in Paradise (Haute Pègre)*, réal : Ernst Lubitsch, scénario : Samson Raphaelson, Paramount, 1932. Nous désignons les films sous le titre français ou anglais, suivant la manière dont Pierre Salvadori et Benoît Graffin les évoquent.

⁴ Ainsi, lorsqu'Eisenstein identifie dans les romans de Dickens une source des films de Griffith, il n'évoque que marginalement les proximités thématiques, comme la peinture du provincialisme ; il centre au contraire son analyse sur la proximité des fonctions assignées aux œuvres, s'adressant à un même public et répondant aux mêmes besoins, et sur l'analogie des effets produits par leurs choix stylistiques, aboutissant dans les deux cas à une vision dualiste du monde ; voir EISENSTEIN S.M., *Dickens et Griffith. Genèse du gros plan*, Stalker éditeur, Paris, 2007.

⁵ Au point que Benoît Graffin précise que lorsqu'il donne son avis lors du visionnage des versions de montage, ce n'est pas en tant que scénariste, mais comme un « spectateur comme les autres ».

⁶ *Design for Living (Sérénade à trois)*, réal : Ernst Lubitsch, scénario : Ben Hecht, Paramount, 1933.

⁷ *The Shop Around the Corner (Rendez-vous)*, réal : Ernst Lubitsch, scénario : Samson Raphaelson, MGM, 1940.

⁸ *Bringing up Baby (L'Impossible M. Bébé)*, réal : Howard Hawks, scénario : Dudley Nichols et Hagar Wilde, RKO, 1938.

Seuls les Anges ont des ailes – ⁹ qui ne relève pourtant pas de la comédie à proprement parler. Pour *Hors de Prix*, ils évoquent également *Midnight*¹⁰, *Breakfast at Tiffany's*¹¹... Lubitsch occupe cependant une place à part dans le discours de Pierre Salvadori sur son expérience de cinéphile. Il est à la fois le pôle d'organisation de son goût et de ses jugements spectatoriels¹², et sa source d'inspiration constante et revendiquée. Il insiste notamment sur l'importance à ses yeux des films écrits en collaboration avec Samson Raphaelson, comme *Haute Pègre*, *Angel*¹³ ou *The Shop Around the Corner*. À travers eux, et l'expérience partagée qu'en possède son interlocuteur, Pierre Salvadori exprime et justifie un projet esthétique et un objectif pratique.

Consommation et réalisation peuvent être vues comme relevant d'un même mouvement de va-et-vient créatif de lecture/écriture, le re-visionnage constituant en tant que dispositif d'observation d'un geste technique une dimension du travail de réalisation. Il s'agira dans cet article d'examiner ces liens entre l'activité de spectateur et celle de créateur, afin de voir comment le visionnage d'œuvres antérieures participe chez un réalisateur, Pierre Salvadori, de l'élaboration de son œuvre. Cette pratique de l'étude de films anciens comme moyen de résoudre les problèmes posés par l'activité de réalisation contemporaine se justifie par son admiration pour la comédie américaine. Il y voit à la fois une technique, un art de l'incarnation et l'espace privilégié pour une refondation morale. En entremêlant les rôles de spectateur et de réalisateur, Pierre Salvadori crée en référence permanente à la comédie américaine, telle qu'il la ressent et l'interprète.

Un art du comique

Pierre Salvadori situe *Haute Pègre* au croisement de l'art et de l'artisanat : c'est en effet sa maîtrise totale de la technique de la comédie formelle qui en fait une « œuvre parfaite »¹⁴. Cette idée se retrouve également chez Benoît Graffin, autre admirateur de Lubitsch, pour qui l'écriture d'un scénario comique de qualité relève d'un « artisanat », requérant un savoir-faire¹⁵. La réussite repose avant tout sur la maîtrise d'une « grammaire » du récit cinématographique, d'une technique, qui permet d'induire une distorsion entre l'histoire – que les conventions narratives entraînent plutôt vers le bien-pensant – et le récit, qui peut être au contraire « malveillant », « mal pensant »,

⁹ *Only Angels Have Wings* (*Seuls les anges ont des ailes*), réal : Howard Hawks, scénario : Jules Furthman, Columbia, 1939.

¹⁰ *Midnight* (*La Baronne de Minuit*), réal : Mitchell Leisen, scénario : Charles Brackett et Billy Wilder, Paramount, 1939.

¹¹ *Breakfast at Tiffany's* (*Diamants sur canapé*), réal : Blake Edwards, scénario : George Axelrod, Paramount, 1961.

¹² Il explique en effet que c'est à partir du visionnage de *Heaven Can Wait* (*Le Ciel peut attendre*) qu'il a pu expliquer et formuler ses goûts cinématographiques.

¹³ *Angel* (*Ange*), réal : Ernst Lubitsch, scénario : Samson Raphaelson, Paramount, 1937.

¹⁴ Il le compare à une assiette parfaitement réalisée, dont la perfection ne serait paradoxalement accessible qu'à quelques connaisseurs.

¹⁵ Celui-ci justifiant par ailleurs le recours à un scénariste, sans doute moins nécessaire selon lui pour d'autres genres.

« grinçant ». C'est dans cet art de l'écart que Benoît Graffin situe l'un des apports essentiels du cinéma de Lubitsch : le plaisir que nous procurent encore aujourd'hui ses films, plus d'un demi-siècle après leur réalisation, et malgré la « désuétude » des images, du décor et du son, tient à l'art du récit, et plus particulièrement à la place laissée au spectateur dans la construction du sens¹⁶.

Ainsi, pour Benoît Graffin, la recherche de la simplicité est le principe fondamental de la poétique, au sens de l'art de faire, de Lubitsch. Charger d'expressivité un geste, un objet, une image permet de les investir d'une signification métonymique – on peut par exemple penser au chapeau occidental « décadent », marqueur de l'évolution de Ninotchka, ou au « pfoui » de mépris d'Alexander, dans *That Uncertain Feeling*, à chaque fois qu'il passe devant le tableau figuratif. Graffin et Salvadori réemploient cette figure dans les comédies qu'ils coécrivirent et lui accordent une importance centrale. Les objets, comme le briquet d'*Après Vous*, se chargent de significations, parfois contradictoires au fur et à mesure de leur circulation. Il en va de même pour les mots, gestes et expressions, qui circulent également de personnage en personnage, et dont les significations dépassent aussi bien le locuteur que le destinataire ; c'est le cas de la « blessure narcissique » dans *Après Vous*, véritable marqueur du désir, ou encore du « J'aimerais... Je voudrais... » de *Hors de Prix*, à la fois outil de manipulation et mode d'autodéfinition et de reconnaissance mutuelle pour initiés. Le claquement de doigts, geste par lequel la femme riche menace l'homme pauvre dans *Hors de Prix*, est explicitement repris de *Haute pègre* : Pierre Salvadori en propose une utilisation qui le fait d'avantage pencher vers la menace et vers l'emblème de pouvoir que vers le marqueur érotique. C'est également via un système métonymique que le motif principal de *Hors de Prix*, la prostitution d'Irène, est représentée. Celle-ci n'est dépeinte que par le biais du contournement expressif, d'indices adressés au spectateur, la caméra nous donnant à voir d'une part l'ivresse d'Irène, et d'autre part la transaction financière, que celle-ci apparaisse sous la forme minimaliste de la circulation de la pièce d'un euro, ou au contraire déployée dans les nombreuses scènes de *shopping*.

Le scénariste met également en avant la capacité des films de Lubitsch à provoquer de l'émotion, à travers la manière dont le récit comprime les moments où les personnages expriment leurs sentiments, selon un mécanisme que Benoît Graffin qualifie de « compression/explosion ». Ce mécanisme peut prendre différentes configurations : la scène de *The Shop Around The Corner* durant laquelle Klara avoue ses sentiments dans la remise, mais aussi le hoquet de l'héroïne de *That*

¹⁶ Ce primat du récit sur l'histoire tient une telle importance chez les deux auteurs qu'ils pensent même l'exposer en exergue de *Soins Complètes* : s'ils finissent par abandonner l'idée, ils envisagent en effet d'ouvrir le film sur trois anges se demandant si on pouvait faire une histoire d'amour avec seulement un stylo et un salon de coiffure. Cette ouverture s'inscrit là encore dans une imagerie répandue du classicisme hollywoodien : voir notamment Franco La Polla « Ange, bon diable – Le film métaphysique ou *film blanc* », in *Cahiers du LIGELA*, n° 61-64, juillet/décembre 2005.

*Uncertain Feeling*¹⁷. Il s'agit souvent d'une réaction physique : le soubresaut du corps soumis à des contraintes sociales est en effet un motif récurrent du cinéma de Lubitsch. Il intervient par exemple sous la forme des éternuements de Martha, ou encore des hoquets de Henry et de la gouvernante dans *Heaven Can Wait*. Il n'est donc pas surprenant que Salvadori utilise ce procédé dans *Après Vous* comme dans *Hors de Prix*, notamment lors des scènes de révélation amoureuse. Après avoir été longtemps nié, le désir d'Antoine pour Blanche se révèle dans les contorsions du personnage (lorsque Louis évoque le corps de Blanche chez le coiffeur) avant d'exploser : Antoine se lève précipitamment pour rejoindre la jeune femme. De même, lors du dénouement d'*Hors de Prix*, le désir d'Irène intervient comme surgissement dans la comédie de séduction mondaine qu'elle interprète pour Jacques : elle s'interrompt au milieu de sa conversation pour se lever brusquement et courir rejoindre Jean. Le procédé se conforme ici à une certaine interprétation sociologique de la situation, que Pierre Salvadori conçoit comme une réaction animale. Pour le réalisateur, il s'agit en effet de montrer la suprématie des conditionnements du milieu sur la volonté individuelle, ne laissant comme réaction possible qu'un sursaut du corps aliéné.

Mouvement et rapidité

L'expérience du plaisir procuré par un autre réalisateur joue aussi un grand rôle dans le travail de Salvadori. Une action cinématographique n'est selon lui pas satisfaisante, en effet, si elle n'est pas animée par un mouvement, voire une certaine rapidité. Ainsi, Pierre Salvadori évoque le visionnage régulier des films de Howard Hawks durant l'écriture de *Soins Complets*. Ce visionnage répond à un besoin précis : *Soins Complets* étant très écrit et sa structure dramatique complexe, les films de Hawks ont pour fonction d'aider les deux auteurs à comprendre comment impulser de la vitesse au récit. Les auteurs observent notamment le dénouement de *Seuls les Anges ont des ailes* : la scène, qui s'achève sur l'avion qui prend de la vitesse avant de décoller, les intéresse plus spécifiquement, parce qu'ils y voient une validation de l'idée selon laquelle la vitesse peut provoquer de l'émotion. Ils identifient également dans *L'Impossible Monsieur Bébé* des scènes fondées sur le mouvement des acteurs, dans la lignée desquelles ils souhaitent s'inscrire, parce qu'elles organisant une véritable « chorégraphie ». L'enjeu du visionnage de ces séquences est celui de l'acquisition d'une technique spécifique de direction des acteurs. Pierre Salvadori recherche en effet pour ses propres productions une primauté du mouvement des êtres et de leurs gestes sur leur psychologie

¹⁷ *That Uncertain Feeling (Illusions Perdues)*, réal : Ernst Lubitsch, scénario : Walter Reisch et Donald Ogden Stewart, Ernst Lubitsch Productions Inc, 1941.

ou leurs motivations¹⁸. Le récit avance par le biais de déplacements, de mouvements des personnages : dans *Après Vous*, c'est le mouvement circulaire d'Antoine et Christine enlacés devant les fleurs qui crée d'abord le malentendu – Christine se retrouve face aux figurines de mariés et interprète la situation comme une demande en mariage d'Antoine – puis la prise de conscience de celui-ci – le couple enlacé tourne à nouveau, et Antoine aperçoit à son tour les figurines. Le déclencheur dramatique de *Hors de Prix* est une posture de Jean – il est endormi dans un fauteuil du bar et Irène le confond avec un client – de même qu'à la fin, le mouvement de la chambre vers le balcon d'Irène et Jean enlacés, les rendant invisibles à Madeleine mais exposés à Gilles – conformément au schéma lubitschien de redistribution permanente des espaces d'exposition et de coulisses – précipite le dénouement.

L'art du plan expressif

Enfin, Pierre Salvadori définit la comédie comme un art du plan expressif. Celui-ci s'appuie selon lui sur le refus du vérisme, et sur la mise au second plan de la question de la vraisemblance, au profit d'une expressivité purement cinématographique. Il accorde à cette idée une importance primordiale, qui dépasse la simple modalité expressive pour devenir un principe organisationnel, modelant le processus d'écriture scénographique. Là encore, les films qui l'ont particulièrement marqué participent à la conception et à la réalisation du projet. Ainsi, l'écriture de *Hors de Prix* est conditionnée par la volonté de reprendre la configuration du premier plan de *Midnight* de Mitchell Leisen, à savoir celui d'une baronne en robe de soirée, totalement ruinée, qui débarque en train à Paris. Le plan d'Irène, arrivant en train à Nice, avec seulement sa robe et son carnet d'adresses, n'est donc pas seulement un moyen d'expression, mais aussi un but en soi. Celui-ci n'est pas pour autant une citation : le modèle formel revendiqué par Pierre Salvadori est un plan de Jeanne Moreau dans *Baie des Anges*¹⁹. Il n'est pas conçu comme un simple hommage, mais comme un catalyseur dramatique : il s'agit de reprendre à son compte le « challenge » posé par Leisen, à savoir faire commencer un récit par une héroïne qui n'a plus rien à part sa robe – l'allusion transparente à *L'arrivée du train en gare de la Ciotat* venant par ailleurs souligner la dimension fondatrice du plan dans le film.

Leur expérience des grandes œuvres de la comédie américaine des années 30 constitue donc pour Pierre Salvadori et Benoît Graffin un réservoir de propositions techniques dont ils dégagent, par le revisionnement de certains films, le mode de construction et l'adéquation à leur projet. Elle

¹⁸ Il évoque ainsi son intérêt pour les théories de Gordon Craig sur les liens entre acteur et marionnette, autour de la primauté du mouvement au théâtre.

¹⁹ *La Baie des anges*, réalisation et scénario de Jacques Demy, 1963.

leur permet d'objectiver un savoir-faire du récit, dans la continuité du théâtre : Marivaux est cité à plusieurs reprises par les deux auteurs. Si cette définition prédomine dans la vision de Benoît Graffin, le scénariste, Pierre Salvadori, en revanche, insiste davantage sur l'idée du pathos, d'empathie, d'incarnation : la comédie américaine qu'il aime et qui l'inspire est celle qui met le corps au premier plan.

Un art de l'incarnation

C'est bien son expérience personnelle de spectateur qui guide Salvadori dans son travail de réalisation. Il fait de l'émotion qu'il ressent un critère essentiel de l'évaluation des films. Il distingue les comédies fondées sur l'empathie et l'émotion, qui sont celles qui le touchent, l'inspirent et l'intéressent, des comédies distanciées – soit que le réalisateur porte un regard cynique sur les personnages, soit que la forme soit parodique – dont il ne se sent pas proche. Ainsi, s'il cite *L'Appartement* de Billy Wilder²⁰, comme étant un film « très émouvant, très touchant », il trouve qu'il y a par ailleurs chez le réalisateur un cynisme, qu'il rapproche de celui de Robert Altman, qui ne lui plaît pas, pas plus qu'il n'apprécie réellement les films de Judd Appatow – comme *En cloque, mode d'emploi*, ou *Supergrave*²¹. Il lie la capacité à émouvoir à la question de l'incarnation : si le cinéma de Lubitsch est érigé comme modèle absolu, c'est avant tout parce que Pierre Salvadori y voit un cinéma qui met le corps, de l'acteur comme du spectateur, au centre du dispositif. Ainsi, la séquence de *Haute Pègre* durant laquelle des plans d'horloge et de montre se succèdent, tandis qu'on entend la voix de Lily disant au revoir à Gaston, puis celle de Mariette l'invitant à dîner puis à boire un verre laisse le spectateur imaginer et ressentir le contenu affectif de la situation. Alors que la séquence est fondée sur une désincarnation totale, Pierre Salvadori y lit paradoxalement la représentation d'une douleur, d'un déchirement physique, où « chaque seconde fait mal », et qui touche à la fois le personnage et le spectateur empathique. Pierre Salvadori fait de cette efficacité émotionnelle la mesure de la qualité des films de Lubitsch : la grandeur de son cinéma se manifeste par le fait qu'il « fait pleurer » et provoque de la « jouissance ». Cette capacité à toucher le spectateur oriente du même coup son travail de réalisation, dans lequel le corps est à la fois un moyen d'élaboration du personnage, un outil d'implication personnelle du spectateur et une thématique récurrente.

²⁰ *The Apartment* (*L'Appartement*), réal : Billy Wilder, scénario : Billy Wilder et I.A.L. Diamond, 1960, Mirisch Corporation.

²¹ *Knocked-up* (2007), produit, écrit et réalisé par Judd Appatow ; *Superbad* (2007), produit par Judd Appatow, écrit par Seth Rogen et Evan Goldberg, réalisé par Greg Mottola.

Pierre Salvadori revendique un investissement dans ses personnages, reconnaissant à sa production une forte dimension autobiographique : « on doit investir complètement un personnage, le ramener à soi sinon il n'est pas incarné, il est très théorique ». Le processus de scénarisation est ainsi décrit comme un mouvement d'incarnation progressif, permettant le passage d'un thème abstrait à une histoire incarnée par des personnages susceptibles de convoquer une émotion partagée. Dans ce contexte, l'interprétation des personnages joue évidemment un rôle prédominant. Le choix des acteurs précède la plupart du temps l'écriture, celle-ci étant conditionnée par la valorisation des capacités expressives spécifiques du corps de ces derniers : c'est avant tout pour des corps comiques que les deux créateurs écrivent. Ainsi, Pierre Salvadori explique qu'il écrit le personnage de Jean pour Gad Elmaleh, car il pense qu'il a une manière intéressante d'utiliser son corps, qu'il qualifie de « burlesque ». De même, ce sont les capacités corporelles d'Audrey Tautou qui l'inspirent lorsqu'il compose le personnage d'Irène : « j'entends sa voix, sa gouaille, et puis sa capacité incroyable à faire des ruptures... » Il n'y a pas pour autant de correspondance immuable entre un corps d'acteur et un personnage, celui-ci pouvant circuler d'un corps à l'autre. Ainsi, Pierre Salvadori compose Blanche, finalement interprétée par Sandrine Kiberlain en pensant à Marie Trintignant (*Après Vous*) ; de même, Jean de *Soins Complètes*, écrit pour Guillaume Depardieu, est incarné par Sami Bouajila.

Le souvenir de l'efficacité particulière d'un emploi cinématographique fonctionne également comme source d'inspiration à part entière. Ainsi, lorsqu'il construit le personnage de Madeleine, Salvadori prend comme référence le physique des personnages de femme riche d'*Un Américain à Paris*²² et de *Breakfast at Tiffany's*. Celles-ci relèvent selon lui d'un type physique commun « pas très belles, mais pas moches », afin qu'un personnage qui ne soit pas un gigolo professionnel puisse coucher avec elles malgré tout. Ce qui préside à la création du personnage, c'est l'inscription dans une configuration qui ne prend de sens qu'en tant qu'elle est incarnée. Cette question du corps vieillissant de la femme s'impose alors comme un enjeu central du récit, au point de contredire la construction dramatique sur laquelle il repose : en effet, alors que la structure narrative repose sur une symétrie – Irène vend son corps à des hommes vieux, Jean à une femme vieillissante – le film induit malgré tout un déséquilibre. Le rapport de force est en effet toujours défavorable à Irène, qui perd tout à deux reprises, tandis que les confrontations entre Madeleine et Jean tournent systématiquement à l'avantage de ce dernier. L'inégalité entre homme et femme face à la vieillesse

²² *An American in Paris* (*Un Américain à Paris*), réal : Vincente Minnelli, scénario : Alan Jay Lerner, MGM, 1951.

se trouve ainsi réintroduite au plan du sensible, marquant la supériorité de celui-ci sur la construction formelle du récit.

Le jeu des apparences

Conformément à la rhétorique de la comédie américaine, Pierre Salvadori mobilise les corps des personnages non comme un marqueur d'unité, mais comme le lieu d'une fragmentation de l'identité personnelle, conformément à l'idée que l'individu ne se laisse pas réduire à un type de personnalité mais joue de sa personne à travers plusieurs masques. L'incarnation féminine, objet central du désir dans ces films, est ainsi toujours problématique : elle ne va pas de soi et doit faire l'objet d'une conquête et d'une reconstruction. Ainsi, dans *Après Vous*, le personnage de Blanche apparaît d'abord sous la forme d'un profil en carton, d'une incarnation erronée (la vendeuse avec laquelle Louis la confond), puis d'une ombre chinoise. Ce n'est qu'à l'issue de cette construction problématique qu'elle apparaît enfin sous une incarnation pleine et entière. De même, l'introduction de *Hors de Prix* organise une opposition entre le personnage masculin, qui apparaît sous la forme d'un corps à la fois aliéné et exhibé, entraîné par des chiens et évoluant difficilement dans son environnement, et le personnage féminin, qui est au contraire représenté sur un mode désincarné et métonymique, par les objets qu'elle fait acheter. Le film dramatise le processus de réincarnation d'Irène, structuré par le retour progressif du pulsionnel. Son corps, omniprésent et mis en avant par des robes somptueuses, n'est d'abord que la stricte équivalence des objets qui le définissent dans l'introduction ; il se trouve ensuite réinvesti par les pulsions – en témoigne par exemple la scène durant laquelle Irène, alanguie sur le lit, joue négligemment avec une mignonnette d'alcool. À l'issue de ce processus de reconquête, le film se clôt sur l'expression du désir assumé du personnage.

L'érotisme et le désir ne sont pas des données, mais l'enjeu même du processus narratif. Leur représentation, dans chacun des deux films, est problématique. *Hors de Prix* adopte ainsi une stratégie de contournement : le film se présente en effet comme un quasi-hommage au code Hays²³, dont Pierre Salvadori comme Benoît Graffin soulignent le potentiel créatif, par son interdiction de la représentation littérale non seulement de l'acte sexuel, mais aussi de toute forme d'attouchement, à l'exception du baiser chaste. Les scènes de sexe sont systématiquement évacuées en ellipse, dans un contexte contemporain qui se prête au contraire à leur traitement explicite. La prostitution,

²³ À partir de 1922, William Hays est chargé par les studios hollywoodiens d'établir un dispositif garantissant la moralité des films produits. Il commence par édicter des listes de sujets sensibles ou interdits, qui deviennent un véritable Code en 1930. À partir de 1934, les projets de films doivent être systématiquement soumis à la *Production Code Administration*, qui édite les certificats de conformité au Code.

forme dégradée de la sexualité n'apparaît pas, alors qu'elle est pourtant la thématique centrale de *Hors de Prix*. Le thème de l'asservissement du corps est traité par la réduction de celui-ci au statut d'objet – Madeleine offre des haltères à Jean pour qu'il se muscle, puis lui fait recoudre l'oreille – et non par la mise en scène des rapports de prostitution proprement dite. De même, *Après Vous* opère un retournement connotatif : le lit y apparaît comme un espace stérile, dans lequel les personnages discutent, ont des insomnies, se disputent, mais ne font pas l'amour, au point qu'Antoine semble perpétuellement vouloir s'en échapper.

L'efficacité émotionnelle du cinéma de Lubitsch, et plus généralement de la comédie américaine des années 30, oriente donc directement le choix et l'usage que Salvadori fait du corps de ses personnages. Il ne s'agit pas que d'un souci d'efficacité esthétique – bouger, émouvoir — mais d'une adhésion à la vocation morale de la comédie cinématographique : le fait d'assumer le fait de reposer des questions fondamentales et banales sur la condition humaine serait en effet, selon Benoît Graffin, à la fois la « modestie » et la « beauté » du genre.

La comédie comme morale

Prendre la fiction au sérieux

Ce qu'apporte à Salvadori la vision répétée des films de Lubitsch est, selon ses propres termes, la confirmation d'une « croyance incroyable, insensée qu'on peut avoir dans la fiction ». Il se réfère notamment à *Sérénade à trois* ou encore à *Haute Pègre*, et établit un lien direct entre sa fréquentation de ces films et le façonnement de sa propre écriture, fondée sur l'enchevêtrement des récits mensongers et sur le pouvoir de la fiction de créer des faits. Benoît Graffin souligne lui aussi la dimension réflexive des titres de films de Lubitsch, lisant notamment dans « Le Ciel peut attendre » un « programme esthétique », « une vision non seulement de l'homme, mais aussi de la création ». En accord avec son admiration pour Lubitsch, la célébration de la magie du cinéma jalonne les films de Pierre Salvadori : elle configure l'apparition de Blanche dans *Après Vous*, à travers la vitre de la cabine téléphonique, ou encore un plan de *Soins Complets*, spécifiquement conçu comme une mise en scène du dispositif cinématographique : un personnage assis devant un rideau, surprend la conversation de deux autres protagonistes, qui lui apparaissent en ombres chinoises. Ce plan a été pensé avant tournage, au stade du découpage technique, et a explicitement

pour objectif la légitimation du cinéma²⁴. Cette célébration du pouvoir du cinéma est inséparable de la revendication d'un positionnement moral, au sens d'une attention à la signification éthique de la fiction, que Pierre Salvadori comme Benoît Graffin reconnaissent et revendiquent.

Les deux auteurs cherchent à démarquer clairement morale et moralisme : Benoît Graffin explique ainsi qu'ils ont voulu, en construisant le personnage d'Irène, éviter le jugement moral implicite qui pèse selon eux sur celui de *Breakfast at Tiffany's*, aussi bien dans le film que dans le roman²⁵ ; de même, Pierre Salvadori insiste sur le refus du schéma narratif de la chute et de la renaissance : le *happy-end* de *Hors de Prix* ne doit pas apparaître comme une rédemption d'Irène, ni même le résultat d'une prise de conscience. En revanche, les films qu'ils écrivent ensemble reposent sur une forme d'éthique, fondée sur le refus du cynisme et le respect de la dignité des personnages, deux leçons qu'ils retirent des comédies américaines qu'ils regardent. Ainsi, Pierre Salvadori insiste sur l'idée que les personnages de Lubitsch « ont de la tenue » : il lit dans le dénouement de *Haute Pègre* un hommage au « panache incroyable » de Mariette, qui sait conserver sa dignité dans la douleur. Conformément à ce parti-pris éthique, les personnages ne sont jamais moqués ou humiliés dans *Après Vous* et *Hors de Prix* : on ne voit notamment jamais les corps vieillissants des personnages contraints de payer pour s'offrir un partenaire sexuel.

Les enjeux de la comédie, telle qu'ils la comprennent et la pratiquent, sont existentiels – le modèle affiché étant *Seuls les Anges ont des ailes*, pour sa capacité à traiter de questions « métaphysiques » sur la transcendance et le dépassement de soi, en passant par l'aventure et la drôlerie. Pierre Salvadori voit dans la comédie le lieu de la représentation d'une « poursuite du bonheur »²⁶ : celle-ci prend plus spécifiquement dans *Hors de Prix* la forme d'une guerre des sexes, centrée autour de la question du statut de la femme et de son droit à décider de son corps et de son destin.

Converser et éduquer

Stanley Cavell définit la comédie hollywoodienne du remariage comme une « conversation heureuse »²⁷ : les protagonistes, par leur mobilisation de la conversation ordinaire, s'examinent mutuellement, et ce faisant se perfectionnent, rendant finalement leur réunion et leurs retrouvailles possibles. Ce paradigme, qui inscrit la comédie dans le prolongement de la philosophie morale,

²⁴ Une conception qui rappelle l'interprétation par Stanley Cavell du « mur de Jéricho » de *New York Miami* comme écran de cinéma ; voir CAVELL Stanley, à la *Recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 1993.

²⁵ De même, il explique préférer Lubitsch à Capra pour son refus de l'exemplarité.

²⁶ Une expression là encore très proche des formulations de Cavell.

²⁷ Benoît Graffin signale son attachement particulier aux comédies du remariage.

traverse *Hors de Prix*. S'y retrouve ainsi l'exigence vis-à-vis du langage : à l'instar de la comédie américaine, celui-ci joue un rôle primordial dans l'avancée dramatique. En effet, la conversation ordinaire y est d'abord dysfonctionnelle : en témoignent les paroles vides, qui circulent de personnage à personnage et ne renvoient qu'à elles-mêmes – les commentaires sur les couverts en dents de requins, ou encore le laconique « J'aimerais... Je voudrais... ». Le dénouement passe par le réinvestissement de la parole de son pouvoir de connaître l'autre : il n'est pas anodin qu'Irène reprenne les mêmes paroles afin de les investir cette fois-ci d'une signification permettant la réunion du couple. Cette portée morale du langage se trouve également illustrée pendant la scène durant laquelle Irène, au lit avec Gilles, est obligée de lui faire la conversation : l'aliénation n'est pas représentée sous la forme d'une sexualité subie, mais d'une conversation forcée.

La structure dramatique se construit également autour d'une exigence féminine : le film met en scène « l'humiliation rituelle » de Jean, qui doit avant tout « se faire pardonner » d'être un homme²⁸. Pour que la réunion du couple soit possible, Jean doit accepter de s'abaisser, à savoir se prostituer. L'exigence d'égalité revendiquée dans la comédie américaine prend ici une forme à la fois rigoureuse et subvertie, par le renversement du rapport traditionnel de prostitution, symbole par excellence de la domination masculine. La conversation comme éducation mutuelle subit un traitement similaire, qui la place au centre du propos tout en retournant sa signification : la leçon explicitement présentée comme conversation éducative est celle qu'Irène enseigne à Jean, à savoir l'art de manipuler les riches pour leur extorquer de l'argent ; en revanche, celle que Jean apprend à Irène, la suprématie de l'amour sur l'argent, reste du domaine du non-dit – les retrouvailles des deux héros étant marquées par une sobriété des échanges.

Pierre Salvadori reprend dans ses comédies les questionnements qui l'ont ému et intéressé lorsqu'il a découvert certains des chefs-d'œuvre de la comédie hollywoodienne des années 1930. Il leur emprunte sa conception exigeante de la comédie et sa volonté de s'inscrire dans la tradition morale de celle-ci. Cette filiation n'est en aucun cas contraignante : le réalisateur redéploie librement le paradigme, pour proposer de nouvelles lectures et trouver des réponses aux enjeux inédits posés par chaque nouveau projet.

La participation de l'expérience de spectateur de Pierre Salvadori à son travail de création dépasse les effets de résonnances ou encore d'hommages. Les visionnages permanents auxquels il s'adonne relèvent en effet aussi bien du travail d'interprétation que de création : ses relectures et réappropriations successives participent déjà du renouveau de la comédie formaliste qu'il propose dans ses films. Soulignons, pour terminer que les comédies américaines n'interviennent dans le

²⁸ Voir « La pensée du cinéma », in CAVELL Stanley, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Bayard, Paris, 2003, pp. 15-61.

processus créatif qu'en tant qu'elles sont investies de significations et chargées d'émotions personnelles. Avant toute forme d'admiration intellectuelle ou de justification académique, c'est parce qu'il les a aimées, et que leur visionnement ravive cet amour que certains films participent, en tant qu'acteurs, à sa propre création. Au-delà des reprises de motifs et de formes, c'est en effet le sentiment de plénitude ressenti lors de leur visionnage que cherche à perpétuer Salvadori dans son œuvre. L'expérience de ces films, qu'il perçoit et ressent comme relevant à la fois d'une jouissance physique et d'un plaisir moral, est érigée en un idéal artistique, qui se fonde avant tout sur un rapport tactile au film, ceux qu'ils regardent comme ceux qu'il réalise.

