

*Les stratégies de développement et
d'écriture de la fabrique de films
EuropaCorp*

Isabelle VANDERSCHULDEN
Manchester Metropolitan University

Résumé de l'article :

Ce chapitre analyse le positionnement de la major EuropaCorp en matière de stratégies de développement de projets de films entre 2007 et 2017. Producteur et distributeur d'œuvres destinées au marché international, dont les budgets sont élevés dans le contexte du cinéma français, Luc Besson et les dirigeants d'EuropaCorp ont bien compris l'enjeu que représente le concept scénaristique dans le montage financier de leurs films. On se concentrera plus spécifiquement ici sur les différentes casquettes de Luc Besson producteur, scénariste et parfois réalisateur, dans le développement des projets destinés à un marché international. On évaluera les approches collaboratives et les équipes mobilisées pour l'élaboration de superproductions internationales qui visent un public toujours plus large, ainsi que l'efficacité des stratégies de développement de plusieurs projets de films de genre récents, dont la trilogie *Taken* (2008-2015), *Lucy* (2014) et *Valérian* (2017). Cela permettra d'identifier la tension entre le formatage d'un cinéma commercial et le label Besson dans les productions d'EuropaCorp, tout en questionnant les normes scénaristiques et l'originalité des pratiques d'écriture appliquées pour s'adapter aux changements du paysage cinématographique à l'ère du numérique.

Mots-clés: EuropaCorp, Luc Besson, scénario, développement, pré-production.

The screenwriting and development strategies of the EuropaCorp film factory

Abstract:

This chapter analyses the positioning of the European film major EuropaCorp in terms of the development of superproductions designed for an international market between 2007 and 2017. The Group's Director Luc Besson and his team have understood the importance of setting up of solid financial packages as part of the pre-production stage. The essay focuses more specifically on Besson's key roles as main orchestrator of these ambitious projects, not just as commissioning producer, but also as screenwriter and director (in some cases). It evaluates different types of collaborative practices with experienced screenwriters employed by the major to create and release international blockbusters in a competitive global market. Using as main case studies the *Taken* Trilogy (2008-2015), *Lucy* (2014) and *Valerian and the City of a Thousand Planets* (2017), it identifies some of the tensions between international screenplay formatting of EuropaCorp and the European identity of Besson-labelled productions. It questions more specifically the notions of screenwriting norms and originality issues.

Keywords: EuropaCorp, Luc Besson, screenwriting, film development, pre-production.

I - Introduction

Le processus qui régit le développement d'un projet de film jusqu'à sa production fait assez rarement l'objet de recherches académiques, surtout dans le contexte des études cinématographiques francophones, et moins encore quand il s'agit des scénarios sur lesquels repose le cinéma commercial. Pourtant, on sait à quel point le texte scénaristique représente un outil important dans le montage financier des films en France, et encore davantage pour les productions à gros budget qui visent un marché international. C'est généralement le scénario ou un traitement que les producteurs ou réalisateurs présentent aux partenaires financiers, aux acteurs pressentis et aux commissions d'agrément. Particulièrement dans le cas du cinéma à vocation commerciale, le scénario devient donc un argument-clé pour attirer des partenaires financiers comme les chaînes de TV et assurer les préventes d'un film à l'étranger. C'est donc sans surprise un enjeu majeur de la politique de production d'une major comme EuropaCorp, et de son équipe dirigeante menée par Luc Besson, d'autant plus que le modèle financier du groupe repose essentiellement sur des partenaires privés, des accords avec les chaînes de TV, et le recours aux aides et crédits d'impôts pour maintenir les tournages en France. Les budgets EuropaCorp étant plutôt élevés par rapport à la moyenne nationale, avec quelques devis records pour certaines superproductions, la prise de risque au moment du développement est associée à un *high concept* à l'américaine [convaincant] qui en scelle le financement. La notion de *high concept* suppose une idée [, mais] simple, présentée succinctement [sur papier], un pitch narratif ou dramatique accrocheur, un ou plusieurs protagonistes qui attire(nt) immédiatement l'attention des décideurs financiers, et parfois la mention d'un acteur pressenti à qui [on a fait lire] le scénario a été divulgué en amont [du développement]. Le

high concept suppose un équilibre entre familiarité générique [des personnages], motifs récurrents et [une] idée originale - ou [une] atmosphère - qui convainc en quelques phrases. Pour les films produits par EuropaCorp, il s'agit souvent d'une idée scénaristique proposée par Besson, qui devient ainsi le moteur de l'engagement et du [. Le] financement [suit]. Comme il aime le souligner lui-même, « le nerf de la guerre, ce n'est pas l'argent, ce sont les idées » (in Carpentier 2014) [; du moins, c'est un *high concept* qui lance l'entreprise financière en passant par les structures de financement dont dispose EuropaCorp].

Ce *high concept* [scénaristique] est généralement à l'origine du processus de développement que nous proposons d'explorer dans quelques films récents destinés au marché international : la trilogie *Taken* (Morel, 2008 ; Megaton, 2012 et 2015), *Lucy* (Besson, 2014) et *Valérian et la Cité des mille planètes* (Besson, 2017). L'objectif premier est d'identifier certaines pratiques d'écriture et de formatage scénaristique récurrentes qui posent EuropaCorp en « alternative » aux blockbusters américains dans le paysage cinématographique mondial. Cela nous amènera à mettre à jour des stratégies de développement collaboratif des films et franchises du groupe qui redéfinissent la notion d'« auteur de film » chère à Besson. Nous observerons [analyserons également], sans nous y attarder, certaines des [les] réserves récurrentes émises par les critiques et les médias concernant l'originalité et la subtilité [la pauvreté des] de ces scénarios [, réserves qui vont jusqu'à regretter leur abus de citations et remettre en cause l'originalité des idées de certains scénarios signés Besson]. La discussion se focalisera avant tout sur la pré-production, à savoir l'élaboration des concepts-idées, le montage financier, le développement du scénario et la mise en place des équipes et des acteurs avant le tournage.

II - Le modèle de production EuropaCorp

Depuis 2000, Luc Besson, co-fondateur d'EuropaCorp avec Ange Le Pogam, est au cœur de la plus grande major de cinéma européenne. Le groupe est basé sur un modèle intégré et vertical qui a connu un certain nombre de changements structuraux et de personnel dirigeant entre 2007 et 2017, la période que couvre [cette étude \[ce chapitre\]](#)¹. L'entreprise s'est diversifiée et son essor a culminé avec l'ouverture des studios de la Cité du cinéma en 2012², à temps pour le tournage de *Taken 2*, [\[le film\]](#) qui a détenu le record de profitabilité d'un film français avec 376 millions de dollars de recettes dans le monde jusqu'à la sortie de *Lucy* en 2014.

EuropaCorp produit à la fois des superproductions internationales chapeautées par Besson, et des films en langue française plus confidentiels, aux budgets plus modestes. On ne s'intéressera pas tant ici à ce pôle français plus autonome soutenant des pratiques d'écriture hétérogènes, qui était sous la responsabilité de Le Pogam jusqu'en 2010. Notons simplement que ce dernier a apporté au groupe sa solide expérience de production à la française, après quinze ans passés chez Gaumont. Il a produit nombre de jeunes auteurs-réalisateurs prometteurs comme Guillaume Canet et Xavier Giannoli (Tissandier, 2007), et son impact sur l'identité du groupe ne doit pas être sous-estimé. Son départ en mauvais

¹ Voir Girolami et Hadrien (2006) et Vanderschelden (2008) pour la période allant jusqu'à 2006 et Le Guilcher (2016 : 289-295) pour les développements plus récents. Le site de BFM TV fournit également des comptes rendus réguliers (voir Henni, 2015, 2016, 2018).

² [\[Voir BFM TV website 21 novembre 2016,
http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/debuts-laborieux-pour-les-studios-de-la-cite-du-cinema-de-luc-besson-1054836.html \]](#)

termes³ a eu des répercussions visibles sur la gestion du pôle français : le nombre de films produits est tombé à 2 ou 3 en 2012 et 2013, avant que Dominique Farrugia, l'humoriste, scénariste et producteur indépendant, formé à Canal+ et associé à la production et à l'écriture de comédies, ne soit recruté en 2014 pour le remplacer. Farrugia a reçu pour mission de produire 3 à 4 films par an en langue française, plutôt des comédies parlant de la vie de tous les jours avec un budget de 5 à 7 millions d'euros par film, dont les productions ne seraient lancées que si le financement était couvert à 80%. Depuis, le pôle français reste fragile : plusieurs projets en développement en 2015 semblent avoir été abandonnés⁴. À part *Bis* (Farrugia, 2014), qu'il a lui-même écrit et réalisé⁵, aucun ne semble répéter les succès de *Quand j'étais chanteur* (Giannoli, 2006) ou *Les Petits Mouchoirs* (Canet, 2010).

Les productions internationales d'EuropaCorp, souvent tournées en anglais, constituent le fer de lance économique de la major. Elles cherchent à imiter les modes de développement des superproductions américaines des trente dernières années malgré [avec] des budgets plus modestes, tout en ciblant [le

³ [Il a lancé] À l'origine d'une procédure judiciaire contre EuropaCorp pour licenciement abusif. Leur désaccord portait sur le choix du nouveau directeur Christophe Lambert (Le Pogam, 2012 ; Le Guilcher, 2016).

⁴ Voir Henni (2015). Farrugia annonçait en septembre 2015 avoir 12 idées de scénarios en développement, dont 3 ou 4 seraient sélectionnés et lancés en production, pour un tournage en 2016 et une sortie dans les 12 mois. Les 5 projets cités dans l'interview semblent tous avoir été abandonnés, sauf *Sous le même toit* (Farrugia, 2017).

⁵ Le budget de 12 millions d'euros avec casting prestigieux (Kad Merad et Franck Dubosc) est juste amorti par 1,5 million d'entrées en France.

même] un public équivalent⁶ [dans les salles et sur les autres supports de distribution du XXI^e siècle]. Ces productions bénéficient de moyens conséquents pour le contexte français/européen. *Taken*, sorti en 2008, avait un budget estimé à 22 millions de dollars. Il a été suivi d'un deuxième volet en 2012 au budget estimé entre 37 et 45 millions de dollars [selon les sources], et *Taken 3* (2015) a coûté 57 millions de dollars. *Lucy* demeure le film le plus rentable du groupe avec un budget de 49 millions de dollars pour des recettes de plus de 460 millions – ce qui correspond à plus de 50 millions de billets de cinéma vendus dans le monde entier [, ou en termes de rentabilité, à un rapport de plus de 1000%] (Le Guilcher, 2016 : 283). En 2017, *Valérian*, annoncé comme le film le plus cher de l'histoire du cinéma français [à ce jour] avec un budget estimé à 177 millions de dollars sans les dépenses de [compter le] marketing⁷, a été considéré, malgré des recettes excédant 225 millions d'euros, comme un échec commercial relatif qui a secoué la structure du groupe et enterré les projets de suites que Besson avait envisagées⁸.

En maître d'œuvre d'une fabrique [d'écriture] très organisée d'écriture [de production] collaborative de scripts, Besson cumule de nombreuses casquettes et supervise la stratégie de développement du groupe. Il chapeaute la pré-

⁶ En ouvrant le capital au groupe chinois Fundamental qui détient, depuis septembre 2016, 27% des parts, Besson garantit une large distribution des films EuropaCorp comme *Valérian* sur le marché chinois.

⁷ [Source] *Le Figaro* (Debouté, 2018). *L'Express* rapporte que le marketing pour la sortie américaine aurait coûté 40 millions d'euros (Paquette, 2017).

⁸ Les média français et américains rapportent tous une augmentation des pertes pour 2017 et spéculent sur les conséquences pour le groupe. 37 millions d'euros en 2016 et 119 millions d'euros en 2017. Keslassy 2017, Madelaine 2017, Cousin 2017.

production et participe activement à l'écriture de la plupart des scénarios. En plus de son rôle de producteur ou co-producteur, et occasionnellement de réalisateur, il s'associe souvent pour l'écriture à des collaborateurs anglophones, comme par exemple Robert Mark Kamen, qui intervient dans des rôles divers pour les épisodes des franchises *Transporter* et *Taken* (voir ci-dessous), ou Michael Caleo crédité en tant que co-auteur sans autre précision pour le scénario original avec dialogues en anglais de *Malavita* (2013)⁹. Certains collaborateurs ne sont pas crédités, et d'autres jouent probablement essentiellement un rôle de traduction des dialogues. [Paradoxalement,] Besson se revendique aussi comme « auteur » à part entière sur ces films et en retire [par ailleurs] des revenus conséquents en droits d'auteur¹⁰.

Depuis l'ouverture des neuf studios de la Cité du cinéma de Saint-Denis en 2012 (Joyard, 2012), Besson conforte son rôle de découvreur de talents et de [transmission] transmetteur d'un savoir-faire cinématographique. L'École de la Cité forme des jeunes aux métiers du cinéma : elle recrute [annuellement] depuis 2012 trente étudiants âgés de 18 à 25 ans par promotion dans sa section scénario, et autant pour la section réalisation.

⁹ Caleo qui a peu d'expérience en tant que scénariste en 2013 ou après ce film a pu être choisi pour sa contribution à l'écriture d'épisodes des Sopranos en 2004. La nature exacte de sa contribution reste du domaine de la spéculation. On peut imaginer qu'il a travaillé sur les dialogues en anglais, car dans la version française du film (DVD EuropaCorp) Dimitri Botkine est crédité pour « l'adaptation » de la version française.

¹⁰ Ces revenus comprenant le salaire de réalisateur sont estimés à 500 millions d'euros [ce chiffre n'est-il pas excessif ? Un 0 de trop ?] en 2015 (Henni, 2015, cité in Le Guilcher, 2016 : 291) et Henni (2016). Il est difficile d'avoir accès aux informations relatives aux contrats pour ces œuvres [films] et nous nous appuyons ici sur les informations fournies dans les crédits des films.

J'aimerais créer cette école pour que les jeunes passionnés (...) qui n'ont pas trouvé leur chemin par la voie classique, puissent avoir une alternative (Luc Besson, 2012)¹¹.

Cette initiative, et ce positionnement en alternative à un modèle dominant de formation, correspondent assez bien au parcours autodidacte de Besson et à son image de mentor, y compris pour les jeunes des banlieues où se situent les studios. Le cursus gratuit [formalise] valorise le travail de terrain et la formation sur le tas en impliquant régulièrement les stagiaires sur des projets « maison ». Cette méthode, qui devait permettre le lancement de nouveaux collaborateurs d'écriture et de réalisation, a toutefois reçu peu d'échos positifs. Elle a même soulevé des réserves [sur le mode de fonctionnement,] et quelques plaintes liées au recours à des emplois précaires de stagiaires (voir Joyard, 2012 ; Le Guilcher, 2016).

Malgré ces réserves, l'impact économique d'EuropaCorp comme groupe indépendant, ambitieux, qui compte dans le paysage cinématographique, est indéniable. Ses films apportent chaque année « plus de la moitié des quelque 100 millions d'entrées réalisées par des films français dans le monde » (Le Guilcher 2016 : 284). En 2017, malgré la contre-performance de *Valérian* sur certains marchés-clé comme les États-Unis et la Grande-Bretagne, Unifrance a annoncé que les films français représentaient 80 millions d'entrées à l'étranger (+98% par rapport à comparer aux 34 millions de tickets de 2016), correspondant à des recettes de 468 millions d'euros (+82%). À lui seul, *Valérian* a ainsi capté 40% des spectateurs

¹¹ Cité sur le site de l'école et les plaquettes d'informations. Voir aussi un article de Kering Magazine (anon., non daté) : <http://www.kering.com/fr/magazine/une-formation-bien-cadree>

en salles de films français à l'étranger : 30 millions de billets vendus et 171 millions d'euros de recettes (Sallé, 2018).

III- Des réseaux de développement

Depuis la création du groupe, sa stratégie de développement s'est toujours appuyée sur des réseaux professionnels gravitant autour de Besson. Les différents intervenants, venus du monde des affaires, des médias, de l'industrie cinématographique et des métiers du cinéma, ont tous influencé la politique de diversification du groupe et son évolution en matière de production. Depuis le départ de Le Pogam, l'équipe dirigeante a perdu en stabilité. Christophe Lambert, publicitaire et homme d'affaires proche des pouvoirs politiques, est devenu président du groupe. Dès 2012, il a orchestré une politique d'internationalisation et opéré un recentrage sur la production de franchises et de films d'action (Poussiélgue 2013 ; Cousin 2017). Il a aussi tenté de diversifier les genres en allant vers les comédies ou le film d'horreur, avec des résultats assez mitigés. Il a quitté EuropaCorp brusquement en 2016 pour des raisons de santé au moment où se concrétisait *Valérian*, son projet phare de producteur. Marc Schmuger, financier d'Universal et Sony que Besson connaissait depuis les années 1990, qui l'a remplacé Lambert en 2016, a été mandaté pour renforcer la solidité financière du groupe. Il a recentré les différentes activités de celui-ci, après les tentatives manquées des années 2010 visant à créer un studio de cinéma complètement intégré¹². Schmuger a notamment réduit la dette et revendu des actifs non-stratégiques qui pesaient sur les bilans et la dette. Il

¹² Voir Le Guilcher (2016 : 292-294) pour un aperçu des déboires avec les tentatives d'investissements aux États-Unis (Relativity Media) ou l'acquisition et la revente de multiplexes à Marseille (2013-2016).

a quitté le groupe fin 2017 après la sortie **manquée décevante** de *Valérian*. **Depuis**, C'est Besson lui-même qui a repris en interim le rôle de directeur général en janvier 2018, dans un climat d'incertitude sur l'avenir du groupe.

Pour terminer le tour d'horizon des collaborateurs, il faut signaler que le modèle EuropaCorp repose sur des réseaux interchangeables de personnel technique souvent formé en interne à la photographie, la direction artistique et la réalisation, et rappelant le contrôle de la production à l'américaine. Ces techniciens doivent être prêts à rester en retrait. S'ils font leurs preuves, ils sont promus réalisateurs, mais toujours sous l'autorité artistique de Besson qui a écrit le scénario et pensé le plan de tournage. Parfois, ce manque d'autonomie mène au conflit, comme ce fut le cas **de avec** Julien Seri, écarté du tournage de *Yamakasi* pour insubordination (voir plus bas).

Le générique **du** *Transporteur* (2002) illustre cette hiérarchie de formation sur le tas. Pierre Morel y figure à la photographie, tandis que Louis Leterrier gère la direction artistique pour sa première co-réalisation avec Cory Yuen, plus spécialement chargé des chorégraphies de combats. Leterrier sera ensuite promu **seul** réalisateur pour *Danny the Dog* (2005) et *Le Transporteur II* (2005), avant de s'émanciper du groupe pour rejoindre Hollywood avec *L'Incroyable Hulk* pour Marvel en 2008. Après avoir fait ses classes comme assistant et caméraman sur *Le Transporteur II*, *Danny the Dog* et la franchise *Taxi*, Pierre Morel a réalisé *Banlieue 13* (2004), *Taken* (2008) et *From Paris with Love* (2010), avant de partir **à son tour** tourner *The Gunman* (2015) **en dehors d'EuropaCorp**. Camille Delamarre a une trajectoire similaire d'assistant et monteur sur *Transporteur 3* (2008), *Taken 2* (2012) et la série TV *Le Transporteur*, **et puis** réalise **ensuite** *Brick Mansions* (2014) et *Transporter Refuelled* (2015). Le parcours d'Olivier Megaton est légèrement différent : il est le

seul à avoir réalisé des courts métrages et son propre premier film, *La Sirène rouge*, en 2002, avant de s'allier à Besson pour *Le Transporteur 3* (2008), *Colombiana* (2011), *Taken 2* et *Taken 3*.

On peut en conclure que ces pratiques de développement contribuent à former en interne le personnel technique et certains réalisateurs d'EuropaCorp. Besson agit presque en patriarce, favorisant la transmission de savoir-faire sur le tas, **ce qui** est encore plus vrai depuis que l'École de la Cité fournit chaque année des étudiants stagiaires. Son rôle dans la constitution des réseaux renforce sa position **au sein du groupe en termes de centrale dans le** développement des projets.

Besson développe les films comme des projets industriels. Il évalue d'abord **les idées directrices** dans une optique commerciale et industrielle, se basant sur des critères **précis avant de mettre un film en production : les** stratégies de formatage générique, **la** gestion des équipes et **le** potentiel commercial à l'international. Mais il recherche aussi, en plus du statut de producteur-businessman-patriarce et de « Tycoon » (Beuve-Mery, 2016), la reconnaissance artistique d'auteur-artisan, en contrôlant le stade de l'écriture, le choix des acteurs et du réalisateur, et le « director's cut ». Comme Le Guilcher le démontre, cela correspond à une tension constante entre création et business (2016 : 221). Le processus de développement s'opère donc entre un désir de cinéma et les contraintes de production de divertissements de masse rentables (ou au moins financièrement viables).

IV - Développement des films : l'écriture

La communication d'EuropaCorp et de Besson lui-même sur le travail d'écriture reste limitée, voire verrouillée, et avant tout stratégique. Besson se comporte en homme d'affaires, y

compris quand il publie ses scénarios après tournage. Mais Il est difficile de retracer la véritable genèse des œuvres, et de trouver des sources fiables pour le processus lui-même, d'autant que les génériques des films manquent de transparence, se contentant de créditer certains co-auteurs alors que Besson est le plus souvent crédité pour l'idée originale. C'est le cas pour tous les épisodes des *Taxi*, *Taken* et *Le Transporteur*. Dans d'autres projets clés, il s'attribue le crédit du scénario dans son ensemble. C'est aussi, comme c'est le cas pour *Lucy* alors qu'il est peu probable qu'il ait écrit les dialogues lui-même. Les rares entretiens avec les co-auteurs sont aussi du domaine de la communication promotionnelle axée sur la notion de collaboration artistique, et permettent difficilement de recouper précisément avec le processus d'écriture, en particulier si l'on cherche à identifier le ou les auteurs des continuités dialoguées utilisées pour les tournages. Cela entrave toute tentative d'établir la contribution réelle de Besson au scénario. Il est Ce dernier semble davantage intéressé par la traduction scénaristique de ses idées visuelles, que par l'écriture d'un script à proprement parler (voir le témoignage de Kamen ci-dessous). Mais De là à affirmer qu'il laisse le soin, surtout dans la période qui nous concerne, à des assistants stagiaires ou à des collaborateurs plus ou moins anonymes d'établir la continuité dialoguée, il existe un seuil que les rares témoignages disponibles concernant le développement des films ne nous permettent pas de franchir.

Pourtant En tout état de cause, l'écriture des les scénarios d'EuropaCorp demeure un des paradoxes majeurs qui divisent la critique et le public. Malgré les succès publics, c'est devenu un lieu commun dans le milieu de la presse cinématographique, et plus récemment sur les blogs et autres forums de discussion, de prendre pour cible les scénarios de Besson et de dénigrer le développement de leur structure ainsi

que la qualité de dialogues **traversés selon de nombreux commentateurs** par des formules à l'emporte-pièce. S'il est indéniable que le côté autodidacte et franc-tireur de Besson (Joyard, 2012) ainsi que le marketing agressif de ses films agacent, et que ses **productions** n'ont jamais fait l'unanimité en France, on doit reconnaître une certaine efficacité économique à sa méthode de développement « à la chaîne » depuis 2007 : il obtient film après film le soutien des chaînes majeures, TF1, M6 et Canal+, et **comme on l'a vu** réussit mieux que quiconque à exporter le cinéma français. Peut-être serait-il plus pertinent de parler d'un formatage calculé pour un public ciblé. Cela nous amène à nous interroger sur la notion de « recette » scénaristique, comme facteur d'analyse d'une stratégie de développement de film.

4.1. Les idées (high concepts)

Les idées de développement depuis 2007 suivent plutôt le modèle du *high concept* américain globalisant : une idée, un script, un montage financier avec une fourchette de budget bien définie en amont, la mise en place d'une équipe technique, un plan marketing comprenant des acteurs et experts. Comme le note un journaliste du *Monde*, « Luc Besson fonctionne à l'intuition. On lui prête du flair ; on lui sait un faible pour l'aventure, une intelligence des réseaux et une habileté autocratique à prendre une route bien à lui » (Carpentier, 2014). Cette intuition s'oppose à certaines méthodes établies d'écriture scénaristique et de construction de dialogues **habituelles qu'on trouve** en France (Raynauld, 2012 ; Vassé, 2003), mais peut être définie de manière plus technique en utilisant les typologies américaines de développement de scénario :

A creative and industrial collaborative process in which a story idea [...] is turned into a script; and is then repeatedly rewritten to reach a stage when it is attractive to a suitable director actors and relevant film production funders; so that enough money can be raised to get the film made. (Bloore 2013: 11)

Les idées de Besson/EuropaCorp rappellent certaines traditions hollywoodiennes, comme le « tourisme » cinématographique ou les franchises, un rythme d'action rapide continu (courses de voitures, poursuites, explosions, trafics), la violence avec un penchant pour les armes lourdes et les combats chorégraphiés. Son goût prononcé pour les arts martiaux dans les années 2000 témoigne des influences postnationales et transnationales de cette période (Maule 2006 ; Vanderschelden 2008).

Les scénarios installent des héros familiers dans des situations de conflit, dans des espaces et des contextes temporels identifiables. Le choix stratégique de cadres de carte postale comme Paris, la Côte d'Azur, la Normandie, ou d'univers urbains cosmopolites ou exotiques, illustre le désir de tourner en France si possible sans s'aliéner les publics non-francophones, conformément à une certaine mondialisation de la culture.

Une autre préoccupation constante de Besson depuis les années 1980 a été de trouver un modèle une matrice de film de science-fiction mythique. L'idée originale du *Cinquième Élément*, de la trilogie d'animation *Arthur et les Minimoys*, et plus tard le *high concept* de *Lucy*, tous élaborés sur plusieurs années, ce qui implique de nombreuses versions successives et des changements de direction du scénario, ont en commun la quête d'un moyen d'accéder à une image de marque, comme

Spielberg ou Lucas l'ont fait dans leur domaines respectifs. Après l'échec de la franchise *Arthur* dans les années 2000, qui a failli ruiner le groupe, Besson a déployé toute son énergie à l'adaptation de *Valérian* pour le marché mondial¹³. Pour chaque projet, le point de départ du développement d'un traitement s'articule autour des personnages.

4.2. Création de personnages

Besson a tout au long de sa carrière créé quelques héros/héroïnes mémorables, comme Nikita, Lucy ou Léon, alors que d'autres protagonistes de ses films s'avèrent plus interchangeables et sont traités comme des « types ». Ces derniers, qui relèvent des projets de Besson producteur-scénariste, mais rarement de ceux dont il est le réalisateur, sont qualifiés de héros masculins « dopés à la testostérone », selon la formule journalistique consacrée. Ils sont hyperactifs, solitaires, socialement isolés, méchants mal-aimables, mais ce sont avant tout et en apparence des archétypes peu fouillés, inspirés par Hollywood : le convoyeur Frank Martin (Jason Statham) pour les *Transporteurs* ; l'agent secret Bryan Mills (Liam Neeson) pour la trilogie *Taken* ; le mafieux Giovanni Manzoni, alias Frederick Blake (Robert De Niro), dans *Malavita* (Besson, 2013), qui s'inspire de l'image de star de l'acteur et de l'univers de Scorsese¹⁴. Besson mobilise le

¹³ Selon *Première*, Besson a commencé à écrire des scénarios de science-fiction en 1978. Son premier essai, *Zaltman Bleros*, a servi de fondation au *Cinquième Élément* et Besson travaillait déjà avec Moebius et les auteurs de *Valérian* dès 1991. (Picard 2016 : 42)

¹⁴ *Malavita* adapte fidèlement un roman de Benacquista. « Pour la première fois, je me suis contenté de suivre l'intrigue existante. J'ai

cinéma populaire de masse international et s'inspire ouvertement de codes génériques bien établis.

D'autre part, depuis Nikita dans les années 1980 en 1990 et Mathilde dans *Léon* en 1994, les héroïnes féminines jeunes et belles, pleines de ressources et en quête d'identité, à la fois fragiles et fortes, sont devenues un des motifs que Besson a revisité régulièrement dans ses scénarios. On pense à Lucy (Scarlett Johansson), sortie de son imaginaire de Besson, mais aussi à d'autres personnages qu'il s'est appropriés, tels que Jeanne d'Arc (Milla Jovovich) en 1999, Aung San Suu Kyi (Michelle Yeoh) pour *The Lady* (Besson, 2012) ou Adèle BlancSec (Louise Bourgoin), inspirée de la BD de Tardi (Besson, 2010). Sans oublier les personnages féminins associés ou opposés au héros comme Leeloo (Jovovich) dans *Le Cinquième Élément*, Lola (Kate Nauta) dans *Le Transporteur II* ou Kim (Maggie Grace) dans *Taken 2*. Besson confie aux jeunes réalisateurs les scénarios construits autour d'une intrigue « musclée », qui l'intéressent moins que les scripts bâtis sur des personnages féminins forts (Godfrey, 2014).

4.3. La question des dialogues

simplement ajouté quelques dialogues pour que l'adaptation soit plus cinématographique. Mais, en toute honnêteté, la structure et les personnages étaient déjà en place » (dossier de presse, 2013). Les dialogues ajoutent des effets de comédie potache souvent basés sur des stéréotypes, par exemple une tirade prononcée par Michelle Pfeiffer sur les mérites culinaires de l'huile d'olive par rapport à la crème fraîche. Ils reprennent aussi les tics chers à Besson et soulignent ses limites en tant que dialoguiste (voir l'usage de « fuck » comme leitmotiv d'identification de la persona de De Niro).

Les critiques reprochent souvent à Besson la pauvreté de ses dialogues¹⁵. Ils les jugent **sur-écrits**, peu travaillés, **et** remplis d'humour potache et de clichés, sans réellement prendre en compte les conventions de genre des films, leur cible ou leur contexte de production. En effet, si peu de doutes subsistent quant au formatage typiquement **bessonien** des dialogues des films de la période « cinéma du look » des années 1980, on peut s'interroger sur le processus d'écriture des dialogues en anglais des films récents. Dans certains cas, l'image de star des acteurs choisis peut affecter l'action et les dialogues, qui contiennent des clins d'œil intertextuels appuyés. C'est le cas pour De Niro dans *Malavita* ou de Liam Neeson dans *Taken*. Pour ce dernier, certaines répliques sont devenues « culte » attestant d'une certaine efficacité :

Bryan Mills (Neeson) : Je ne sais pas qui vous êtes. Je ne sais pas ce que vous voulez. Si c'est une rançon que vous espérez, dites-vous bien que je n'ai pas d'argent, par contre ce que j'ai, c'est des compétences particulières, que j'ai acquises au cours d'une longue carrière. Des compétences qui font de moi un véritable cauchemar pour vous. Si vous relâchez ma fille maintenant, ça s'arrêtera là. Si vous ne la relâchez pas, je vous chercherai, je vous trouverai et je vous tuerai. [en anglais ?]

Parfois, ce sont les co-scénaristes qui apportent leurs propres références intertextuelles **appuyées dans les scripts**. On pense pour les années 2000 aux collaborations efficaces avec Jet Li

¹⁵ C'est le cas par exemple pour certains aphorismes dans *Lucy*, tels que : « - Norman : Je ne suis pas sûr que l'humanité soit prête pour ça. // - Lucy : C'est l'ignorance qui apporte le chaos, pas la connaissance. » Ou encore des répliques qui fusent comme : « - Norman : La première femme s'appelait Lucy. // - Lucy : C'est censé me faire plaisir ? » ; « - Amie : Depuis quand tu sais écrire le chinois ? // - Lucy : Depuis une heure ! »

pour intégrer les arts martiaux, et plus tard, avec Mark Kamen. La succession de scènes d'action violentes à l'américaine occupe une place de choix dans ces scénarios, correspondant à l'expérience de scénariste du co-auteur.

Étude de cas 1 : Kamen co-scénariste récurrent, trilogie *Taken* (2008-2015)

Robert Mark Kamen était scénariste de films d'action hollywoodiens dans les années 1980¹⁶ avant de devenir *script doctor* pour Warner dans les années 1990. C'est dans ce contexte qu'il a été présenté à Besson pendant le montage de *Léon* (Goldstein, 2009). Ils ont écrit ensemble *Le Cinquième Élément*, la série des *Transporteurs* et la trilogie *Taken*. Le témoignage de Kamen apporte un éclairage sur la nature collaborative de l'écriture des films chez EuropaCorp. Il confirme dans ses interviews que c'est Besson qui propose les idées, sous forme de synopsis/concept. Cela mène à plusieurs échanges successifs de versions entre les deux co-auteurs, mais selon Kamen, c'est Besson qui valide la version finale du scénario. Ce que Kamen apprécie le plus dans cette collaboration artisanale, c'est la valorisation de son rôle d'auteur, qui, selon lui, protège son travail, par opposition avec certaines pratiques des studios américains, où les scénaristes anonymes et interchangeableables n'ont pas cette reconnaissance de leur statut, même s'ils sont généralement mieux rémunérés¹⁷.

¹⁶ *Taps* (Becker, 1981), la franchise *Karate Kid* à partir de 1984, *Lethal Weapon 3* (Donner, 1992).

¹⁷ « When I was living in L.A., I was like most screenwriters, [...] I'd write a great script and it wouldn't go anywhere. It was frustrating as all hell. Film scripts aren't books that belong on a shelf. They're meant to be made. The thing Luc said when

Kamen avait initialement pour mission d'élargir l'approche trop française des scénarios de Besson, à destination d'un public international. Il a ainsi « réécrit » *Léon*, qui, à son avis, était trop subversif en termes de mœurs sexuelles pour le marché américain : « dans la version de Luc, le tueur à gages couche avec une fille de treize ans, ce qui pour Luc paraissait tout à fait normal » (in Morton, 2008 ; ma traduction). On peut imaginer que Kamen a retravaillé le scénario et **opéré une mise à distance effectuée une forme de censure partielle en amont du phantasme récurrent du pygmalion/protecteur qui séduit la jeune femme dans les scénarios de Besson (Nikita, Leelo)** pour garantir dans *Léon* que le certificat de distribution ne nuise pas à son exploitation internationale en salles. Pour les films suivants, les rôles respectifs des co-auteurs sont mieux délimités. **Peu d'informations sont disponibles concernant pour ce qui concerne** les dialogues en anglais, mais on peut imaginer en établissant des recoupements de film en film **que nous ne pouvons pas détailler ici** qu'ils sont écrits en français dans un premier temps et traduits¹⁸. Kamen travaille surtout la structure du scénario et le développement des personnages,

we first met that impressed me the most was that he promised me he'd make everything because he couldn't afford not to. [...] The bad news about the studio world is that they just murder you. You're always looking over your shoulder 'cause you don't know their agenda and at a y given moment. You're going to be rewritten and you just know it. At any given moment. You might even have somebody writing behind you and you don't even know it » (in Morton, 2008).

¹⁸ Cette remarque se base sur le type de répliques récurrentes typiquement associées à Besson, qui oscillent entre humour peu subtil et utilisation de clichés dans les films sortis en français et ceux sortis en anglais (par exemple des répliques de *Lucy* qui font écho à *Nikita*). On sait que Besson est un homme d'images qui attache peu d'importance aux dialogues, s'éloignant ainsi d'une tradition bien française et en faisant les frais dans la réception critique de ses films en France.

scénarisant un univers cinématographique qui au départ a été pensé par Besson :

[Besson has] a cinematic vision that I will never, never possess. He just sees things. Of course, he doesn't have a great idea about structure or character or anything, but he sees things. And what I bring to the table is my innate ability to translate this into structure and character and stuff and so we're a perfect matching. (Kamen in Morton, 2008)

Cette répartition des rôles au stade de l'écriture définit l'efficacité scénaristique des films nés de leur partenariat, qualité qui trouve peu d'échos positifs dans la critique de presse française, mais qui a été **analysée commentée** dans certaines analyses pour étudiants scénaristes comme celle du site web Scribe (Lu, 2011). L'auteur y énonce une série de conseils à suivre pour écrire un thriller, tirés du scénario de *Taken*¹⁹ : une intrigue bien centrée sur le protagoniste qui a un seul objectif (trouver la fille), un conflit dans chaque scène (la scène du traducteur), pas d'intrigues secondaires et des dialogues très courts. On est loin des ambitions valorisées par la critique de presse en France. Ce type de cahier des charges fait aussi ressortir les risques liés aux franchises. L'écriture d'une suite présuppose le retour d'un monde et/ou de personnages familiers pour répondre aux attentes d'un public conquis, mais se doit de **trouver proposer la suite des innovations** convaincantes **permettant de limiter l'érosion de l'effet de surprise**. **Sinon, on encourt le risque d'une érosion**

¹⁹ « I'd argue it's the execution where *Taken* really sparkled. It was not an original thriller, but it was a well-done one. It's tightly honed and woven well. No fluff, no subplots. Its screenplay is a study in economy. If you find yourself adding too much extraneous stuff to your screenplay—whether scenes, characters, subplots, or just a sheer volume of too many words—then this is a movie and screenplay to study » (Lu, 2011).

des effets de surprise auquel le scénario doit tenter de remédier en innovant sans pour autant évincer ce qui a fait le succès du premier épisode. Les premiers épisodes de *Taxi* y étaient parvenu ; *Taken 2* a su exploiter l'attente du public, ce qui explique son énorme succès au box-office, mais les critiques ont noté que l'efficacité du scénario au niveau du rythme ne compensait pas le manque de surprises par rapport au premier volet, une critique qui s'est encore amplifiée pour le troisième film. Cela souligne les limites de la méthode Besson, d'un point de vue scénaristique. Quelle que soit l'idée de départ au niveau des personnages et de la création d'un univers, chaque suite sera tributaire d'un rythme narratif et d'une capacité à établir (ou retrouver) un équilibre délicat entre éléments familiers et éléments innovateur. L'intrigue en particulier doit ainsi pouvoir se renouveler suffisamment pour satisfaire des spectateurs qui en attendent toujours plus. Le succès commercial est une chose, écrire des histoires et créer des personnages réengagent l'imaginaire collectif film après film en est une autre, surtout si les trames utilisées sont trop répétitives. Qu'il s'agisse de l'écriture de franchises ou de films autonomes, c'est peut-être à ce niveau-là que se joue l'enjeu collaboratif de l'écriture cinématographique des films de genre à vocation commerciale, qui fait que *Lucy* et *Taken* réussissent là où d'autres films comme *Malavita* échouent malgré des stratégies de développement similaires.

Étude de cas 2 : *Lucy*

Avec plus de 50 millions de spectateurs dans le monde et des recettes record de 500 millions de dollars, *Lucy* est à ce jour le plus gros succès commercial d'EuropaCorp. En octobre 2010, Besson annonce qu'il va réaliser un film de science-fiction préparé de longue date depuis longtemps. Le scénario est prêt, mais il lui a fallu attendre que la technique numérique

soit accessible pour recréer l'univers visuel et les scènes d'action qu'il a imaginés. Cela se traduit en un film d'action destiné à un large public international, coproduit par TF1 et Canal+, tourné à la Cité du cinéma. **Les experts d'ILM (Industrial Light & Magic, la compagnie fondée par George Lucas) ont géré les 1000 plans d'effets visuels [autre article sur le sujet dans le volume]**

Lucy représente la synthèse des ingrédients scénaristiques chers à Besson et des stratégies de production d'EuropaCorp dans les années 2010, **soit** pour reprendre la critique du *Monde* la « dernière mise à jour du bon vieux logiciel Besson » (Macheret, 2014). Partant de conventions de genre bien définies, le scénariste y intègre ses propres motifs, à savoir : une protagoniste féminine de film d'action ; un compromis entre thriller et fantastique/science-fiction ; un mélange de pur divertissement et de commentaire philosophique (manichéen) sur le monde actuel. Pour la thématique à proprement parler, il a sollicité des spécialistes du monde médical et mêlé des éléments scientifiques à la fiction sortie de son imagination. **, comme le confirme un spécialiste qu'il a consulté avant de développer son scénario :**

Par exemple, le scénario évoque les innombrables cellules du cerveau, et le nombre de signaux émis par chacune d'entre elles à chaque seconde. En se servant de ces données chiffrées, le film développe ensuite toute une dynamique permettant à l'être humain d'accéder à des capacités croissantes de son cerveau. Bien entendu, plus on avance dans l'intrigue, plus celle-ci bascule dans la pure fiction, dont la dimension imaginaire est très solide (extrait du dossier de presse).

Pour l'imaginaire visuel, Besson s'est plongé dans son univers de spectateur de cinéma de SF, les films américains bien sûr, mais aussi ses propres films. La teneur intertextuelle est revendiquée, au point d'inclure certaines formes d'auto-

plagiat parmi les nombreuses citations cinématographiques qui s'accumulent **tout au long du film**²⁰. En plus de la référence à *Taxi* dans la course-poursuite de la rue de Rivoli, on retrouve ainsi des références à Quentin Tarantino, Steven Spielberg ou Stanley Kubrick, des clins d'œil à *Nikita* dans le comportement rebelle et la violence de Lucy, à *Matrix* pour la scène de la transformation de Lucy, à Terence Malick pour l'épisode de Big Bang, etc.

La critique française a réservé un accueil assez mitigé à *Lucy*, surtout en matière d'écriture. *Les Inrocks* signalent ainsi « les invraisemblances d'un scénario visiblement écrit avec une partie infinitésimale du cerveau de son auteur » (Goldberg, 2014), *Libération* regrette « un pot-pourri d'emprunts, au collage souvent aussi boursoufflé que bourrin », et souligne le formatage du film :

Par-delà la réussite où le grotesque dont se pare chaque nouvelle scène d'épate spectaculaire de cette embardée, domine le sentiment que Luc Besson filme désormais tout cela depuis un au-delà d'indifférence marketeuse, où le degré d'incarnation ou d'invention de son récit

²⁰ « Besson borrows ideas and motifs from countless other films, including some of his own. The scene in which Lucy pinions a gangster boss to his chair by sticking blades through his hands owes an obvious debt to the extreme Asian thrillers made by Takashi Miike or Park Chan-wook. The more lyrical, metaphysical moments can't help but invoke memories of Terrence Malick movies such as *The Tree of Life*. Then, there are the outrageously silly sequences – most notably, a car chase through Paris in which Lucy drives like a maniac – that are in the spirit of Besson's own earlier films » (McNab, 2014). Voir aussi Le Guilcher (2016 : 281-2). et un document vidéo posté en 2015 par Mr Tea sur Internet : « Les mille influences de Luc Besson pour *Lucy* » <http://www.gqmagazine.fr/pop-culture/news/videos/luc-besson-lucy-inspiration/8631>

importe moins que la formule alchimico-cynique qui le sous-tend. (Genzler, 2014)

En revanche, *Lucy* a été mieux accueilli aux États-Unis et en Grande-Bretagne, comme en témoignent les critiques de magazines comme *Time Out* (Huddleston, 2014) et *Rolling Stone* (Guerrasio, 2014), qui soulignent le côté divertissant et original de son approche du film d'action²¹. Les critiques de la presse de qualité britannique sont plus élogieux encore (voir l'*Independent*, qui mentionne un « thriller complexe » dans son titre [McNab, 2014], ou encore le *Guardian* [Godfrey, 2014]). Ces extraits illustrent indiquent comment le style Besson peut séduire les publics anglo-saxons quand il associe l'action à une manière plus européenne de penser le film d'action genre ou d'aborder la science-fiction, en y intégrant un discours un peu philosophique qui le distingue des blockbusters américains :

Besson combines bravura imagery and ingenious ideas with large dollops of Gallic kitsch and silliness. His attempts at profundity are continually undermined by an infantile desire to throw in slapstick and action sequences for their own sake. [...] Besson himself often appears to be caught between different cultures and film-making styles. That confusion is reflected in *Lucy* but is part of the film's richness. (McNab, 2014)

Si le développement de *Lucy*, son scénario et sa réception peuvent offrir des pistes d'analyse pour mieux comprendre ce qui fait le succès de certains films de Besson qui bénéficient du modèle intégré de production EuropaCorp, le cas de

²¹ « Entertainment and a catch » (Guerrasio, 2014) ; « It is not quite any other blockbuster you'll see elsewhere » (Huddleston, 2014).

Valérian tend à montrer les limites de ce modèle et les raisons de sa vulnérabilité.

Étude de cas 3 : *Valérian et la Cité des mille planètes* (2017)

Le budget record de *Valérian* résume les failles du modèle de développement d'EuropaCorp. Le groupe a pris des risques avec cette superproduction que Besson et son équipe ont mis dix ans à monter. Le projet a pris forme en 2007 avec l'acquisition des droits de la BD **culte** des années 1970, scénarisée par Pierre Christin et dessinée par Jean-Claude Mézières avec qui Besson avait déjà collaboré pour *Le Cinquième Élément*. Une fois encore, Besson a dû attendre d'avoir accès aux effets spéciaux dont il rêvait pour l'univers visuel à recréer. La couverture médiatique intense qui a entouré la production et la sortie du film témoigne d'une attente publique importante, surtout en France, et de la « contre-proposition industrielle et artistique » symbolisée par ce projet (voir Picard, 2016 : 46).

Valérian a été co-produit par TF1 et nombre d'autres partenaires, 95% du budget ayant été remboursé grâce aux préventes (Hamon-Beugin, 2017)²². Son montage financier illustre les paradoxes qu'EuropaCorp cultive pour négocier la prise de risques **financiers énormes** en utilisant les préventes comme garde-fou et en s'assurant l'accès aux mécanismes d'aide à la création tels que les crédits d'impôts. Le vide juridique qui empêchait initialement *Valérian* d'en bénéficier à cause du choix de tourner en anglais a été comblé par un changement de la loi en 2015 (Le Guilcher, 2016 : 285-7). Le tournage à la Cité de cinéma a mobilisé 2 200 personnes et sept des plateaux (Paquette, 2017). Besson a eu recours à des

²² Voir aussi l'interview de Besson dans *Le Journal du dimanche* : « les préventes à 120 pays m'ont permis de le financer presque entièrement ».

équipes techniques et logistiques françaises (1200 personnes pendant six mois).

Même si c'est le titre du deuxième volume sorti en 1971 qui donne son nom au film, c'est la sixième aventure du héros, *L'Ambassadeur des ombres* (1975), qui a servi de trame de départ pour le scénario auquel les auteurs n'ont pas participé, mais dont ils ont approuvé la fidélité à l'esprit de leur BD. On retrouve la tension entre la passion créatrice et l'ambition commerciale qui caractérise les projets internationaux de Besson. Mais ce scénario illustre aussi son défaut principal en tant que scénariste, à savoir son incapacité à choisir entre les contraintes de formatage des blockbusters et l'identité française de son univers, ou du moins à mieux articuler ces deux facteurs, comme le soulignent certaines critiques du film. Plus encore que pour *Lucy*, les critiques françaises passent d'un extrême à l'autre selon leur sensibilité éditoriale. Elles témoignent de la division culturelle qui opère en matière de divertissement grand public, opposant souvent la critique cinéphile d'un côté, et la presse généraliste qui anticipe davantage les goûts des spectateurs de l'autre. Ainsi, la critique de *L'Express* est dithyrambique, mais axée sur le style ambitieux du film et l'univers de Besson (Cheze, 2017), alors que celle *Télérama* dit aimer le film malgré son « scénario simpliste » (Odicimo, 2017).

Si les critiques britanniques de *Valérian* se révèlent assez mitigées, et parfois admiratives (Rose, 2017), la presse américaine n'a cette fois pas adhéré. *Variety* croit encore au pouvoir de Besson de créer un univers visuel qui offre une alternative à Hollywood (Debruge 2017), mais plusieurs articles critiquent la construction de l'histoire et font explicitement référence aux carences scénaristiques : *Entertainment Weekly* s'étonne que Besson mette « tellement de détails et d'attention dans la construction de son univers et

dans ses effets visuels, et si peu dans son scénario » (Nashawati, 2017). C'est le *Hollywood Reporter* qui attaque le plus directement le scénario « déficient », regrettant que Besson ne se fasse pas aider par un scénariste professionnel²³. Ces critiques impliquent donc que ce scénario ne répond pas non plus aux attentes des admirateurs de « scénarios à l'américaine ».

V - La réception critique des films – L'originalité des scénarios en question

Tout au long de ce chapitre, nous avons souligné le **paradoxe décalage** entre le succès public d'EuropaCorp et la réception critique des films. *Lucy* et *Valérian* ont reçu des critiques mitigées, et nous nous sommes **seulement** concentrés sur quelques commentaires portant sur le développement et les scénarios. **dans une optique d'illustration. Cela a suffi à montrer que les critiques s'articulant autour de deux axes principaux : les carences du travail scénaristique et le questionnement sur l'originalité des films.** Besson sait transporter son public dans d'autres univers visuellement extraordinaires, mais on l'attaque constamment pour ses scénarios « simplistes » et « bâclés », donc à la fois pour un déficit de talent et un manque de travail, **reproches qui ne font que renforcer On comprend mieux la réputation d'agressivité**

²³ [This is] “nothing compared to the staggering deficiencies of the screenplay, which Besson chose to write alone; any collaborator would have been able to point out that what the auteur has written provides absolutely no entry point into the would-be story that leapfrogs from 1975 to the 28th century with a few pit-stops in between. Given all the different worlds and populations on view, some witty exposition might have been useful, but the summarizing is saved until the end, by which time it scarcely matters.” (McCarthy 2017)

de Besson et son refus de montrer ses films aux critiques avant leur sortie.

Ces polémiques répétées font régulièrement écho aux difficultés de Besson et d'EuropaCorp sur le terrain judiciaire (voir Benabent, 2014 ; Denoël, 2017). Le travail d'investigation du journaliste Geoffrey Le Guilcher dans une biographie non autorisée publiée en 2016, déjà citée, rapporte également des procédures d'audits, d'alertes et de recours en justice qui n'entrent pas directement dans notre propos pour ce chapitre, mais dont certaines soulèvent des questions sur le processus d'écriture des films et mettent en cause l'originalité de scénarios écrits par Besson lui-même et l'accusent de plagiat. En 2000 déjà, *Jeanne d'Arc* avait donné lieu à un procès pour plagiat sans condamnation²⁴, Kathryn Bigelow ayant travaillé au scénario avant de se retirer du projet. *Banlieue 13* (2004) s'était inspiré sans complexe d'*Escape from New York* de John Carpenter (1981), mais c'est pour *Lock Out* (Besson, 2012), dont il avait aussi co-signé le scénario, que Besson a été poursuivi pour plagiat. La plainte a conduit à une condamnation en 2015 (Durupt, 2015). Sans compter Sont à signaler nombre de litiges avec des collaborateurs engagés par Besson-producteur pour des films EuropaCorp : celui impliquant le réalisateur Julien Emilio Seri, écarté du tournage de *Yamakasi* en 2001, qui s'est soldé par un accord financier (Sojcher, 2005 : 67-9) ; plus récemment, une autre plainte pour plagiat déposée pour *Colombiana* (Megaton, 2011) par deux stagiaires qui lui avaient montré un scénario (Le Guilcher, 2016 : 209-213).

Nous n'allons pas refaire ici l'historique des attaques pour plagiat analysées en détail par Le Guilcher. Signalons simplement que Face à ces attaques, le mode de défense de Besson peut sembler assez maladroit et inattendu de sa part. Il

²⁴ Voir Maule (2006:40-41) ou Sojcher [2001] (2005: 67-72)

reconnaît souffrir de pannes d'inspiration et, s'il semble collectionner des idées de pitch, il lui manque d'avoir trouvé un binôme pour les développer en scénarios (Le Guilcher, 2016 : 219). Cette thèse **peut être crédible semble convaincante** si l'on prend en compte les longues périodes de développement des scénarios, avec des pauses de plusieurs années et **des allers-retours sur** des versions successives qui contrastent avec le rythme effréné de tournage des films **qu'il a** produits depuis 2007. S'il a trouvé un binôme en Kamen **quand il s'agissait d'écrire les scénarios de pour** ces films d'actions en séries, ce type de collaboration ne suffit plus dès qu'il **s'agit** d'un projet moins formaté où son ambition d'auteur-artiste se faisait plus pressante. C'est pour ces projets qui lui tiennent à cœur qu'EuropaCorp ne lui apporte visiblement pas l'efficacité que l'on attendrait d'une puissante major. Besson travaille de façon plus isolée et, quand il porte le projet seul, **il semble être** à la merci de la citation et du repli sur certaines idées de ses films précédents, revendiquant **ce faisant** son droit à la citation, et même à l'auto-plagiat (Le Guilcher, 2016 : 280-2).

Conclusion

Ce chapitre **illustre a cherché à montrer** comment EuropaCorp, major indépendante, a mis en place son modèle de développement. La pré-production de blockbusters européens comme « alternative » à Hollywood repose sur certaines figures imposées qui apparaissent en filigrane dans les productions réalisées entre 2007 et 2017. Les exemples utilisés confirment la position centrale que Luc Besson continue d'occuper dans le montage des films en tant que producteur, mais aussi en tant que créateur pour leur univers fictionnel et leur facture **esthétique**, qu'il les réalise lui-même ou pas.

Même si certains collaborateurs de Besson revendiquent une **certaine réelle** liberté d'action (Kamen in Morton, 2008 ; Mauro in Picard, 2016 : 45), le travail collectif engage, **de fait**, un contrôle éditorial serré sous l'égide de Besson. C'est ce que McNab (2014) et d'autres qualifient d'« exécution efficace », à savoir la traduction d'idées visuelles en un scénario, **parfois avec l'aide d'un collaborateur**, et le tournage de ce scénario par des techniciens experts **qu'il supervise sous la supervision du cinéaste**. **Cet équilibre** redéfinit le développement de projets collaboratifs, la nature du scénario et le statut d'auteur de blockbuster. Grâce au modèle EuropaCorp, Besson réussit parfois là où beaucoup de scénaristes français échouent : il est crédité comme auteur du script tout en contrôlant le produit fini **parce qu' dont** il est aussi producteur (**et encore plus quand il réalise voire réalisateur**). Contrairement à beaucoup de scénaristes, il s'assure des droits d'auteur record et **il gagne en maintient sa** visibilité, **ce qui n'est certes mais** pas toujours à son avantage étant donné la sévérité **de la critique** française **sur ses scénarios**.

En incarnant EuropaCorp, Besson illustre un rapport presque schizophrénique au cinéma. **On a vu combien** Il tient au statut d'auteur-artiste, plus qu'à celui de producteur, même si beaucoup s'accordent à dire qu'il est en réalité plus reconnu pour **être un son** génie de l'exécution que pour ses talents de scénariste. Il a des idées, mais **il n'arrive ne parvient** pas toujours à **en faire fonder sur elles** des histoires abouties. **Il a un Son** imaginaire foisonnant, **mais tellement** hybride et intertextuel **qu'il ne parvient pas toujours à le contrôler, échappe parfois à son contrôle**. Si on y ajoute un goût pour les défis et l'aventure en affaires, on comprend mieux les déboires de son entreprise après 2007 et l'enjeu pour l'avenir du cinéma français de la nouvelle franchise qu'il cherchait à créer avec *Valérian*. Car **Or** le rêveur visionnaire invétéré (et parfois de mauvaise foi) n'est jamais très loin de l'homme d'affaires **tenté par**

les défis et par l'aventure industrielle, comme en témoignent les déboires de son entreprise après 2007. Malgré les difficultés, EuropaCorp semble avoir, pour quelque temps au moins, trouvé une place dans l'économie du cinéma mondial, et s'est affirmé comme une fabrique transnationale de scénarios et de films, assez unique en son genre. EuropaCorp n'est pas française culturellement parlant, et les critiques qui continuent à utiliser les grilles du cinéma français populaire pour évaluer ses films se trompent d'outil. Cela n'en fait pas une entreprise à l'américaine pour autant, car l'ambition d'auteur et d'artiste de Besson entrave parfois une application sans failles des modèles de production commerciaux des blockbusters américains. **Et le modèle de développement d'EuropaCorp a une faille : la personnalité ambivalente de son créateur, qui est aussi le décideur en matière de lancement de projets qui n'arrive pas toujours à refréner ses ambitions artistiques.**

En 2018, après que les médias ont spéculé sur les conséquences de l'échec commercial relatif de *Valérian* et son incapacité à s'imposer sur un marché en pleine mutation, Besson reste actionnaire principal du groupe avec 31% des parts, mais la major a réduit ses effectifs en France, vendu un certain nombre d'actifs, et Besson a repris les rênes. Dans cette atmosphère d'incertitude et de rumeurs de démantèlement du groupe, le développement des prochains films est plus que jamais crucial pour renflouer EuropaCorp. Un *Lucy 2* a été annoncé en fanfare par *Variety* en octobre 2017, puis démenti. Mais c'est peut-être plus encore dans la volonté de transmission de savoir-faire et dans le lancement de nouvelles générations de cinéastes et formes de partenariats²⁵ que Besson

²⁵ Voir Henni (2018) qui rapporte des négociations avec Netflix pour la mise en production de la série *Taken*.

trouvera **de nouveau** la capacité de rebondir et de donner un nouvel élan au groupe qu'il a créé et qu'il tient à bout de bras.

Corpus multimédia

Site officiel d'EuropaCorp

<https://www.europacorpkinemas.com/>

Site officiel de l'École de la Cité

<http://www.ecoledelacite.com/>

Lucy, dossier de presse du film

<https://medias.unifrance.org/medias/105/250/129641/presse/lucy-presskit-french.pdf>

Références bibliographiques

Benabent, Juliette (2014), « La Cité du cinéma : le grand blues de Luc Besson », *Télérama*, 2 août.

Beuve-Méry, A. (2016), « Le tycoon Luc Besson », *Le Monde*, 26 janvier.

Bloore, Peter (2012), *The Screenplay Business : Managing Creativity and Script Development in the Film Industry*, Londres : Routledge.

Carpentier, Laurent (2014), « Besson, le 'Lucy' Luc du cinéma français », *Le Monde*, 6 octobre.

Cheze, Thierry (2017), « Valérian et la Cité des mille planètes : l'enthousiasme bessonien crève l'écran », *L'Express*, 25 juillet.

Cousin, Capucine (2017), « Pourquoi le succès de Valérian reste déterminant pour EuropaCorp », *Challenges*, 24 mai.

Debouté, Alexandre (2018), « EuropaCorp se sépare d'un quart de ses effectifs », *Le Figaro*, 15 janvier.

Debruge, Peter (2017), « Review : Valerian and the City of the thousand planets », *Variety*, 10 juillet.

Denoël, Yvonnick (2017), « Luc Besson et Europacorp dans le prétoire », *Sang-Froid*, 6 juin.

Durupt, Frantz (2015), « La société de Luc Besson condamnée pour contrefaçon du *New York 1997* de John Carpenter », *Libération*, 15 octobre.

Gester, Julien (2014), « Lucy : Besson charge la mule », *Libération*, 5 août.

Girolami, Denis et Niels, Hadrien (2006), *Le Livre noir du cinéma français*, Paris : City.

Godfrey, Alex (2014), « You can't imagine how many people ask me for a *Léon* sequel », *The Guardian*, 10 août.

Goldstein, Patrick (2009), « Screenwriter Kamen is taken with director Besson », *LA Times*, 10 mars.

Guerrasio, Jason (2014), « Brain Storm : Luc Besson on the Origins of *Lucy* », *Rolling Stone*, 23 juillet.

Hamon-Beugin, **Valentin** (2017), « *Valérian* : la presse américaine ultradivisée sur le nouveau Besson », *Télérama*, 13 juillet.

Henni, Jamal (2015), « EuropaCorp veut produire trois comédies par an », site BFM TV, 12 septembre :

<http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/europacorp-veut-produire-trois-comedies-francaises-par-an-913727.html>

Henni, Jamal (2016), « Luc Besson devient résident fiscal américain », site BFM TV, 12 janvier :

<http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/luc-besson-devient-resident-fiscal-americain-905143.html>

Henni, Jamal (2018), « Netflix sera-t-il le sauveur de Luc Besson ? », site BFM TV, 31 janvier :

<http://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/video-netflix-sera-t-il-le-sauveur-de-luc-besson-1362905.html>

Huddleston, Tom (2014), « Interview - Luc Besson : How to make an action movie », *Time Out*, 26 août.

Joyard, Olivier (2012), « La Cité du cinéma de Luc Besson, un projet pharaonique et risqué », *Les Inrocks*, 21 septembre.

Keslassy, Elsa (2017), « Europacorp rejigs strategy to cut losses post-*Valerian* », *Variety*, 27 septembre.

Le Guilcher, Geoffrey (2016), *Luc Besson, l'homme qui voulait être aimé. La biographie non autorisée*, Paris: Flammarion.

Le Pogam, Pierre-Ange (2012), « Luc Besson est dans une stratégie personnelle », *Le Monde*, 21 septembre.

Lu, Kenneth (2011), « Screenwriting tips from *Taken* », Scribe meet world website :

<http://scribemeetsworld.com/2011/screenplay-vs-film/screenwriting-tips-taken/>

Macheret, Mathieu (2014), « *Lucy*, un thriller à l'ère de l'hyperconnectivité », *Le Monde*, 6 août.

Madelaine, Nicolas (2017), « Avec *Valerian*, EuropaCorp va tenter de rivaliser avec Hollywood », *Les Échos*, 25 juillet.

Maule, Rosanna (2006), « Du côté d'Europa, via Asia : The 'Post-Hollywood' Besson », in Hayward, Susan et Powrie, Phil (dir.), *The Films of Luc Besson : Master of Spectacle*, Manchester : Manchester University Press, p. 23-42.

McCarthy, Todd (2017), « Review of *Valerian* », *Hollywood Reporter*, 10 juillet.

McNab, Colin (2014), « Review of *Lucy* : Scarlett Johansson will blow your mind in Luc Besson's complex thriller », *The Independent*, 21 août.

Morton, Ray (2008), « Interview : Robert Mark Kamen », *Scriptmag Website*, 14 janvier :

<http://www.scriptmag.com/features/interviews-features/interview-robert-mark-kamen-2>

Nashawati, Chris (2017), « *Valerian* is an epic mess », *Entertainment Weekly*, 10 juillet.

Odicino, Guillemette (2017), « Luc Besson donne corps aux héros de son adolescence en misant sur la candeur », *Télérama*, 26 juillet.

- Paquette, Emmanuel (2017), « EuropaCorp : après *Valérian*, objectif survie », *L'Express*, 6 décembre.
- Picard, Sylvestre (2016), « *Valérian et la Cité des mille planètes* : Étoiles lointaines », *Première*, n° 474, décembre, p. 40-47.
- Poussiègue, Grégoire (2013), « EuropaCorp ouvre un nouveau chapitre », *Les Echos*, 14 janvier.
- Raynaud, Isabelle (2012), *Lire et écrire un scénario*, Paris : Armand Colin.
- Richaud, Nicolas (2017), « Luc Besson, qui avait misé gros sur *Valérian*, rate son pari aux États-Unis », *Les Echos*, 16 août.
- Rose, Steve (2017), « *Valerian* : Why Luc Besson is the unsung Hero of world cinema », *The Guardian*, 31 juillet.
- Sallé, Caroline (2018), « Les exportations de films français dépendent trop de Luc Besson », *Le Figaro*, 19 janvier.
- Sojcher, Frédéric (2005), *Luc Besson. Un Don Quichotte face à Hollywood*, Paris : Atlantica/Séguier Archimbaud.
- Tissandier, Sarah (2007), « Pierre-Ange Le Pogam : Y croire quand même », *La Gazette des scénaristes*, décembre, 58-59.
- Vanderschelden, Isabelle (2008), « Luc Besson's Ambition : EuropaCorp as a European major for the 21st century », *Studies in European Cinema*, 5-2, p. 94-104.
- Vassé, Claire (2003), *Le Dialogue. Du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris : Les Cahiers du cinéma.